ROMANTYZM POLSKI:
DOROBEK, PRZEBIEG, ODDZIAŁYWANIE

STUDIA

Polska Akademia Umiejętności
Wydział I Filologiczny
Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
Uniwersytet w Białymstoku
Wydział Filologiczny

WYDAWNICTWO PRYMAT

ROMANTYZM POLSKI:
DOROBEK
PRZEBIEG
ODDZIAŁYWANIE

STUDIA

Redakcja naukowa
Bogusław Dopart
Jarosław Ławski
Agnieszka Ziołowicz

Kraków – Białystok 2025

Recenzenci tomu: prof. dr hab. **Arkadiusz Bagłajewski** (UMCS, Lublin)
dr hab. **Olaf Krysowski**, prof. UW (Warszawa)

Redakcja naukowa: Bogusław Dopart, Jarosław Ławski, Agnieszka Ziołowicz
Streszczenia: NS Group
Ilustracje, opracowanie tekstów: Jarosław Ławski, Dariusz Kukiełko
Korekta: Zespół
Redakcja techniczna, skład: Ewa Frymus-Dąbrowska
Indeks nazwisk: Marta Konopko
Ilustracje: Jarosław Ławski

Na okładce wykorzystano obraz Johna Martina (1789–1854), *Sadak w poszukiwaniu wód zapomnienia*, 1812

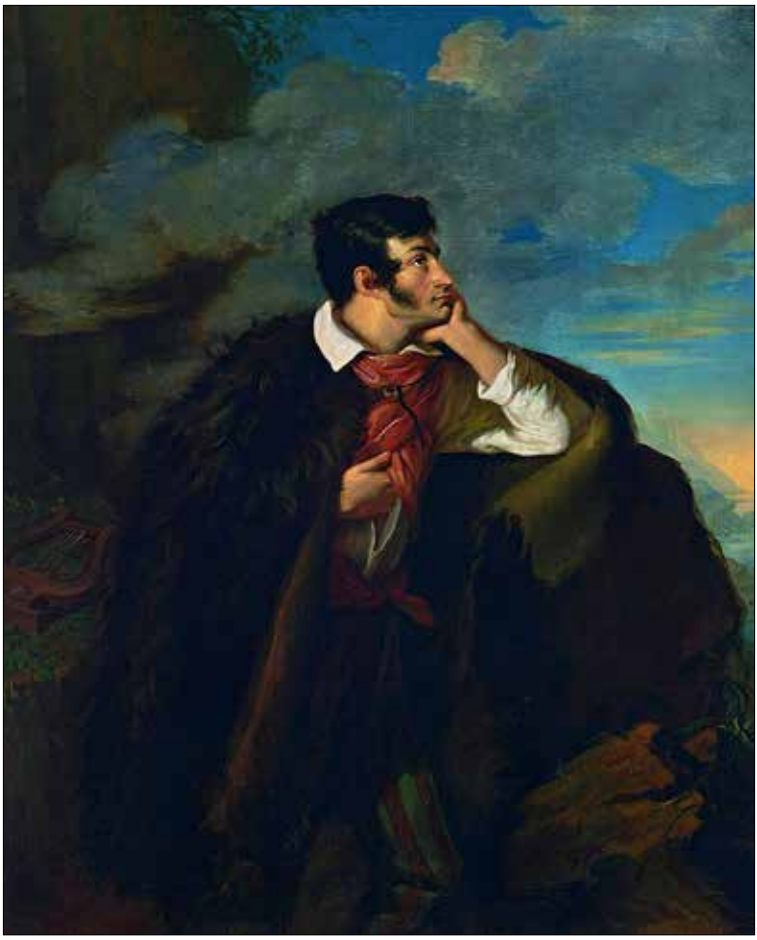
Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2025
Copyright by Wydawnictwo PRYMAT, Białystok 2025

Publikacja sfinansowana z subwencji Polskiej Akademii Umiejętności,
Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego i Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku

Tekst niniejszej monografii jest dostępny na licencji CC BY-NC-ND 4.0 Creative Commons uznanie autorstwa, użycie niekomercyjne – bez utworów zależnych.

ISBN 978-83-7657-546-9

Wydawnictwo PRYMAT, Mariusz Śliwowski
ul. Hetmańska 42, 15-727 Białystok
tel. 602 766 304; 881 766 304
e-mail: prymat@biasoft.net, www.wydawnictwoprymat.pl



Walenty Wańkowicz (1799–1842), *Portret Adama Mickiewicza na Judahu skale*, 1828, Muzeum Narodowe w Warszawie

Henryk Piątkowski (1853–1932), *Portret Adama Mickiewicza*, 1898, Muzeum Narodowe w Warszawie

SPIS TREŚCI

Bogusław Dopart
Romantyzm polski: dorobek, przebieg, oddziaływanie. Studia 11

Jarosław Ławski
1822–2022: Jubileusz epoki 13

I. STYLE OBECNOŚCI

Alina Nowicka-Jeżowa
„Z Petrarki". Sonety odeskie Adama Mickiewicza w dialogu z *Canzoniere* 19

Maryla Laurent
Koncepcja wolności u romantyków francuskich i polskich 53

Yevhen Nakhlik
Słowiańscy poeci romantyczni wobec mitologemu losu 77

Petar Bunjak
Mickiewiczowska *Oda do młodości* w przekładach serbskich 93

Margreta Grigorova, Kristiyan Yanew
Rok romantyzmu polskiego w Bułgarii w dialogu z tradycją. Najnowsza bułgarska inscenizacja *Dziadów* Mickiewicza 115

Ewa Modzelewska-Opara
Tradycje polskiego romantyzmu w recepcji amerykańskiej na przykładzie działalności Marion Moore Coleman i Arthura Pruddena Colemana 137

Ivo Pospíšil
Romanticism as an Undercurrent of Literary Development: Revaluations and Reinterpretations (Specific Qualities of Slavonic Romanticism) 155

II. INTERPRETACJE

Jarosław Ławski
Twórczość księcia Edwarda Lubomirskiego a początki polskiego romantyzmu. Rewizja 175

Ewa Hoffmann-Piotrowska
Mickiewicz i św. Paweł – próba rozpoznania zaniedbanego tropu 203

Janusz Gruchała
Romantyk filologiem klasycznym 223

Piotr Biłos
Relacja jako fundament. Opozycja wizji człowieka u Mickiewicza i Kochanowskiego: *Ballady i romanse* oraz *Pieśni* 243

Łukasz Zabielski
Ballady i romanse Stefana Witwickiego – reinterpretacje 261

Elżbieta Nowicka
„Poemat osnowany na tle nieco niewyraźnym". *Duch od stepu* Józefa Bohdana Zaleskiego – lokalność i uniwersalizm 281

Zbigniew Kaźmierczyk
Dawność ludowości romantyków polskich 295

Piotr Chlebowski
„…którym ospę z krwią mieszają młodą". O wierszu Cypriana Norwida *Pióro* 307

Edyta Chlebowska
Cenne, bezcenne, zaginione: niezachowana spuścizna plastyczna Norwida 341

Agnieszka Ziołowicz
Wobec romantyzmu. O kilku wątkach myśli estetycznej Józefa Kremera 361

III. ZAGADNIENIA RECEPCJI

Bogusław Dopart
Początki światowej recepcji *Pana Tadeusza* 381

Magdalena Piotrowska
Jak społeczeństwa pamiętają? O recepcji Mickiewicza na przełomie XIX/XX wieku w kontekście studiów nad pamięcią .. 395

Magdalena Woźniewska-Działak
Konrad Wallenrod w lekturze Marii Konopnickiej. Glosa do badań nad recepcją przedlistopadowej twórczości Adama Mickiewicza .. 413

Zofia Zarębianka
Ballady i romanse i ich dalsze ciągi. Kontynuacje, transformacje, reinterpretacje 431

Lucjan Suchanek
Trudna droga romantyzmu w nauce radzieckiej 447

Olga Płaszczewska
Romantycy na warsztacie przedwojennego recenzenta: Alfred Jesionowski (1902–1945?) i jego lektury 461

Lidia Banowska
Polski romantyzm, „słów wielkich (…) wspólna kraina" i ironia (Herbert – Norwid) 475

Marek Piechota
Romantyzm na wesoło. Kilka nieoczywistych haseł w poważnym *Słowniku Mickiewiczowskim* Marka Piechoty i Jacka Lyszczyny 499

Noty o Autorach 523

Summary 537

Zusammenfassung 539

Résumé 541

Indeks nazwisk 543

Jan Rustem (1762–1835), *Juliusz Słowacki w czapce orientalnej*, Wilno 1827

Bogusław Dopart
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
Polska Akademia Umiejętności

ROMANTYZM POLSKI: DOROBEK, PRZEBIEG, ODDZIAŁYWANIE

STUDIA

Dwusetna rocznica książkowego debiutu Adama Mickiewicza stała się w roku 2022 okazją do obchodów Roku Romantyzmu. Przybrały one charakter nie tylko naukowego ruchu konferencyjnego, lecz również refleksji dydaktycznej (inicjowanej w licznych ośrodkach wyższego i średniego kształcenia polonistycznego) oraz swego rodzaju festiwalu kulturalnego, który odbił się echem w aktywnych środowiskach społeczeństwa obywatelskiego. Wspólnym wysiłkiem Wydziału I Polskiej Akademii Umiejętności i Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego zorganizowano międzynarodową konferencję naukową, obejmującą wyjątkowo bogate spektrum problemowe współczesnej debaty wokół romantyzmu. Znakomite Grono badaczy pochyliło się nad kwestiami indywidualnie wybranymi z niezmiernie szerokiej platformy zagadnień: *Romantyzm i tradycja romantyczna w kulturze literackiej, artystycznej i intelektualnej Krakowa, Polski i Europy* – w wyniku czego powstała całość, która w reprezentatywny sposób konfiguruje elementy aktualnego obrazu romantyzmu i romantycznej tradycji.

Prezentowany tom powraca do treści obrad z roku 2022. Został on podzielony na trzy części. W dziale pierwszym publikacji dominuje refleksja komparatystyczna: dialogi literatur i epok. Wielkie indywidualności twórcze romantyzmu – a także społeczności pisarzy budujące literatury narodowe w epoce romantycznej – wpisani są tutaj w sieć związków intertekstualnych, konstytuujących styl i sens kanonicznych utworów, oraz w mapę relacji międzykulturowych, jakie wyrażają się w pojęciach dotyczących procesu literackiego. Nie mogło tu zabraknąć przybliżeń z zakresu badań nad tradycją literacką, recepcją kulturalną i historią studiów literaturoznawczych. W drugim dziale tej księgi znajdzie Czytelnik refleksje nad sylwetką twórczą Adama Mickiewicza i spuścizną Cypriana Norwida oraz grupę tekstów, wydobywających

z romantycznego zasobu utworów tytuły, nie tylko poetyckie, warte starannej relektury. W części trzeciej tomu pomieszczono studia nad tradycją mickiewiczowską i norwidowską w świetle indywidualnej recepcji pisarskiej neoromantycznej i dwudziestowiecznej, a także w kontekście studiów nad pamięcią i w perspektywie recepcji światowej.

Książka należy niewątpliwie do bardzo istotnych, reprezentatywnych rezultatów naukowych Roku Romantyzmu. Uwydatniono w niej doniosłość wielu pierwszoplanowych idei i problemów romantyków: zagadnień etycznych, egzystencjalnych, estetycznych, metaliterackich, społecznych. Potwierdzono rangę romantyzmu w dziedzictwie literackim Polski i narodów słowiańskich. Wskazano na możliwość kolejnych odkryć i przewartościowań, które otwierają się w szerokiej dziedzinie badań nad romantyzmem. Trudno wątpić, że wiele poruszonych tu pasjonujących kwestii doczeka się swej kontynuacji.

Jarosław Ławski
Uniwersytet w Białymstoku
Polska Akademia Umiejętności

1822–2022: JUBILEUSZ EPOKI

Obchody ważnej dla kultury narodowej rocznicy narodzin romantyzmu polskiego w 1822 roku w Wilnie, związanej z edycją pierwszego tomu *Poezyj* Adama Mickiewicza w drukarni Józefa Zawadzkiego[1], miały ogólnopolski i międzynarodowy charakter. Ukazały się z tej okazji nowe przekłady *Ballad i romansów*, między innymi na język angielski, esperanto, litewski[2], zorganizowano ważne międzynarodowe konferencje, wydano w nowatorski sposób przepatrujące romantyzm i twórczość Mickiewicza monografie i edycje krytyczne[3]. Warto pamiętać także o wysiłku muzealników, ludzi teatru, artystów[4].

---

1 *Poezye Adama Mickiewicza*. Tom pierwszy, Wilno: Drukiem Józefa Zawadzkiego, 1822. Zob. nowe opracowanie: Adam Mickiewicz, *Ballady i romanse*, oprac. Magdalena Woźniewska-Działak, Bogusław Dopart, Kielce: Pewne Wydawnictwo, 2022.

2 Adam Mickiewicz, *Ballads and romances*, translated from the Polish and introduced by Charles S. Kraszewski, London, Oosterhout: Glagoslav Publications, 2022; *Adomo Mickevičiaus poezija*/*Poezye Adama Mickiewicza*. *T. 1*, teksty poetyckie tłum. Regina Koženiauskienė, red. Reda Griškaitė, ilustracje Stasys Eidrigevičius, wstęp Brigita Speičytė, przekłady wstępów na polski Alicija Dzisevič, Joanna Tabor-Książyk, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2022; Adam Mickiewicz, *Baladoj kaj romancoj*, esperantigis Antoni Grabowski, Lidia Ligęza, Walter Żelazny, redaktado: Tomasz Chmielik, Bjalistoko: Podlaĥia Libraro Łukasz Górnicki en Bjalistoko, Bjalistoka Esperanto-Societo, 2022; Adam Mickiewicz, *Metaphisical Poems*, Edited by Jerzy Fiećko and Mateusz Stróżyński. Translated by Mateusz Stróżyński and Jaspreet Singh Boparai, Brill Schöningh 2023.

3 Zob. jubileuszowy zeszyt „Pamiętnika Literackiego" 3/2022, monografie: Bogusław Dopart, *Poemat romantyczny, epopeja, summa poetica. O „Panu Tadeuszu" Adama Mickiewicza*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2023; *Romantyczność i filologia: wileńskie kręgi Adama Mickiewicza. Studia*, red. Andrzej Baranow, Jarosław Ławski, Białystok–Vilnius: Wydawnictwo Prymat, 2024; Monika Szpiczakowska, *„Pan Tadeusz" i Kresy. Studia językoznawcze*, wybór i oprac. Kinga Tutak, Kraków 2022; *Adam Mickiewicz i Ukraina. Studia*, red. Jarosław Ławski, Białystok – Kijów: Wydawnictwo Prymat, 2024; Mikołaj Sokołowski, *Paris, Ladis, Paradis. Biografia polityczna Władysława Mickiewicza*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2023; *Towianizm i jego dziedzictwo*, red. Ewa Hoffmann-Piotrowska i Karol Samsel, Warszawa: Wydawnictwa UW, 2023.

4 Z licznych inicjatyw wymieńmy centralne i lokalne: *Drukarze i romanse: wystawa. Mickiewicz, Zawadzki, Bosacki: 7 października – 11 grudnia 2022*, Poznań: UAP Poznań, 2022; *Wystawa poplenerowa „Wileńskie ślady «Ballad i romansów» Adama Mickiewicza": 2022*,

Międzynarodowy projekt naukowy „Romantyzm i tradycja romantyczna w kulturze literackiej, artystycznej i intelektualnej Krakowa, Polski i Europy. Historia literatury, estetyka, historia sztuki, muzealnictwo, teatr" zainicjowany został przez Wydział I Filologiczny Polskiej Akademii Umiejętności oraz Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Jego podsumowaniem stała się duża Konferencja naukowa w Krakowie, odbywająca się w dniach 7–9 grudnia 2022 roku.

W związku z proklamowaniem w 2022 roku przez Sejm Rzeczypospolitej Polskiej Roku Romantyzmu Polskiego jej przebieg miał wyjątkowo uroczysty charakter, a sama wymiana opinii między trzydziestoma siedmioma badaczami, którzy zgłosili swój udział, objęła obszerne spektrum zagadnień. Twórcy projektu tak oto zakreślili w zaproszeniu jego ramy tematyczne:

> Szeroka problematyka Konferencji stwarza możliwość dokonania reinterpretacji dotychczasowych ustaleń naukowych, a także podjęcia zagadnień dotąd nie naświetlonych należycie bądź jeszcze niedostrzeżonych. Dotyczy to ziem polskich i ośrodków emigracyjnych czy polonijnych. Dotyczy międzynarodowych relacji literatury i kultury polskiej oraz zjawisk romantyzmu europejskiego, które dla dokonań polskich tworzą szeroki kontekst historyczny bądź platformę porównawczą. Dotyczy wreszcie dorobku kulturalnego Krakowa. Elita intelektualna i artystyczna Krakowa (we względnie sprzyjających warunkach Rzeczypospolitej Krakowskiej i autonomii galicyjskiej) podjęła wobec dorobku romantyzmu zadania badawcze i powinności patriotyczne. Instytucje naukowe i kulturalne Krakowa w XIX i XX wieku włączały się w rozwijanie romantycznych koncepcji kulturalnych i idei dobra wspólnego, gromadzenie dóbr kulturalnych, budowanie kultu wieszczów i geniuszy sztuki. Specyficzna rola Krakowa zaznaczyła się w epoce rozbiorowej, niemniej i w okresie II Rzeczypospolitej, i w czasach PRL historyczna stolica Polski wnosiła znaczący wkład w recepcję romantyzmu i kultywowanie romantycznego dziedzictwa.

Przeprowadzenie tak szerokich badań o charakterze międzynarodowym i interdyscyplinarnym[5] nie byłoby możliwe bez wsparcia osobistości, które zaangażowały się w jego wsparcie.

---

red. Piotr Umiński, Włocławek: Liceum Sztuk Plastycznych we Włocławku, 2022; Magdalena Bugaj, *„Ballady i romanse" Adama Mickiewicza lekturą 11. edycji Narodowego Czytania: wystawa Pedagogicznej Biblioteki Wojewódzkiej im. Marii Grzegorzewskiej w Zielonej Górze*, „Bibliotekarz Lubuski" 2/2022, s. 94–97; *„Ballady i romanse": Adam Mickiewicz 1822–2022* [druk ulotny], Warszawa: Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego. Dział Muzeum Książki Dziecięcej, 2022.

[5] Szczegółowy opis projektu i wydarzenia: Łukasz Zabielski, *Konferencja Naukowa „Romantyzm i tradycja romantyczna w kulturze literackiej, artystycznej i intelektualnej Krakowa,*

Pragnę w imieniu Komitetu Organizacyjnego i Zespołu Redaktorów monografii podziękować Panu Prezesowi PAU prof. Janowi Ostrowskiemu i JM Rektorowi Uniwersytetu Jagiellońskiego prof. Jackowi Popielowi za udział w uroczystościach otwierających Konferencję. Panu prof. Lucjanowi Suchankowi, dyrektorowi Wydziału I Filologicznego Polskiej Akademii Umiejętności, wyrażamy wdzięczność za konsekwentne promowanie naszej inicjatywy badawczej od samego początku, a Panu prof. Andrzejowi Mączyńskiemu i całemu Zarządowi PAU za wsparcie starań o wydanie monografii.

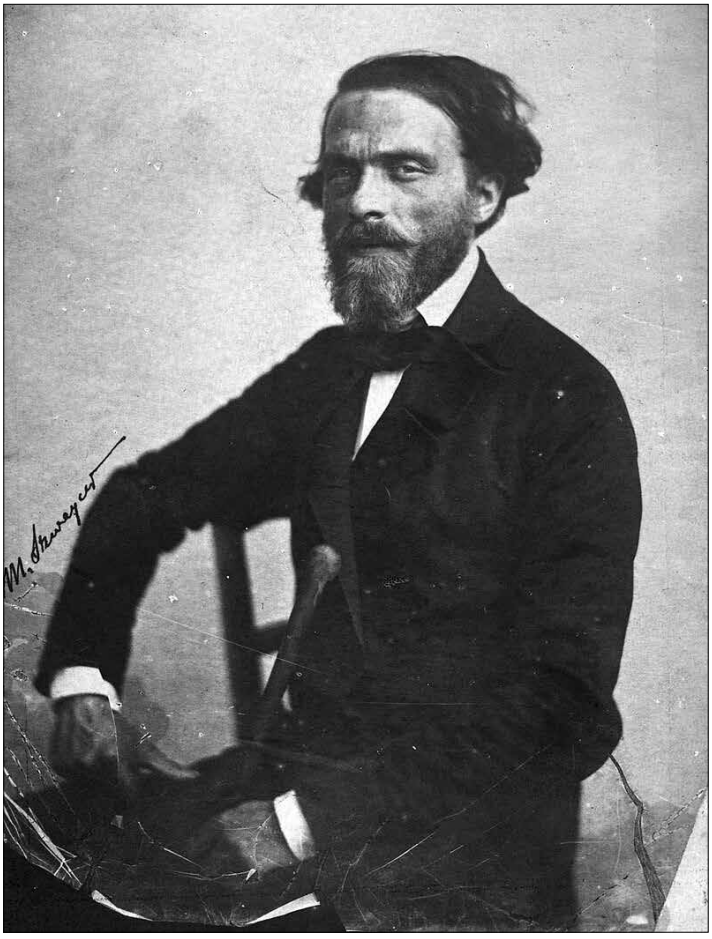
Wyrazy wdzięczności zechcą przyjąć: gospodarz obrad, Pan dziekan Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego prof. Jarosław Fazan oraz Pan prof. Kazimierz Korus, który pełniąc funkcję Dyrektora Wydziału I Filologicznego Polskiej Akademii Umiejętności, wsparł wydatnie starania o publikację niniejszej monografii. Dziękujemy zaangażowanej w realizację naszego zadania Pani dr hab. Monice Stankiewicz-Kopeć, prof. UIK, która pełniła odpowiedzialną funkcję Sekretarza Konferencji.

Projekt okazał się w chwili realizacji, w niepokojącym roku 2022, w epoce przełomu historycznego, niezwykle potrzebnym, nośnym forum, które umożliwiło badaczom polskim i zagranicznym (z Francji, Litwy, Ukrainy, Holandii, Bułgarii, Czech i Serbii) konfrontację własnych wyobrażeń nie tylko o dziedzictwie polskiego romantyzmu i jego recepcji na przestrzeni dwóch stuleci. Ważny był też aspekt jubileuszowy krakowskiego spotkania, eksponujący rangę – wciąż nieprzemijającą – romantyzmu jako klucza do polskiego losu, do dziejów wspólnoty narodowej i kulturowej. Mamy nadzieję, iż także przedkładana monografia spełni rolę przewodnika po literaturze XIX stulecia, prezentując i rozwijając interpretacyjnie w syntetycznym ujęciu najważniejsze w XXI wieku problemy badań nad romantyzmem.

Polski i Europy. Historia literatury, estetyka, historia sztuki, muzealnictwo, teatr", Kraków, 7–9 grudnia 2022 r. Sprawozdanie, „Bibliotekarz Podlaski" 2/2023, s. 311–320.

Ary Scheffer (1795–1858), *Portret Zygmunta Krasińskiego*, 1850, Muzeum Narodowe w Warszawie

I. STYLE OBECNOŚCI



Michał Szweycer (1808–1871), fotografia Cypriana Norwida, 1871

Alina Nowicka-Jeżowa
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0001-5917-9015

„Z PETRARKI". SONETY ODESKIE ADAMA MICKIEWICZA W DIALOGU Z *CANZONIERE*

1. Mickiewicz na drogach petrarkistów

Życie arcydzieł w pamięci kultury skłania do refleksji – nie tylko naukowej, ale też etycznej – nad losami dóbr powierzonych potomnym z prawem dowolnego wykorzystywania, niekontrolowanego używania i nadużywania. Wyrazistym przykładem bezbronności dziedzictwa wobec spadkobierców jest zmienna fortuna Petrarkowskich *Rerum vulgarium fragmenta*.

Źródłem fascynacji wierszami na cześć Madonny Laury było ich bogactwo artystyczne. Szlachetność liryki starożytnej, piękno miłości trubadurów i subtelność *dolce stil nuovo* ukazały się w blasku wschodzącego renesansu, a geniusz poety z Arezzo sprawił, że spełniło się marzenie Dantego, by wyrazić słowami to, czego jeszcze nigdy nie powiedziano kobiecie[1].

Epifania poezji doskonałej nie była jednak długotrwała. Już najbliższe pokolenia, pielęgnujące obyczaje *gentiluomo* i *donna di palazzo*, rozmieniały skarby *Canzoniere* na dworną kurtuazję, a dramat Petrarki, ugodzonego strzałą Amora w Wielki Piątek, stał się tematem dysput o miłości w ogrodach pałacowych. Zatrwożony wulgaryzacją wzoru, Pietro Bembo starał się osłonić dzieło mistrza regułami imitacji i stworzyć w Wenecji bastion ortodoksyjnego petrarkizmu, lecz on sam – jako autor *Gli Asolani* – przyczynił się do utrwalenia mody eksploatującej *Canzoniere*. Nie brakło wprawdzie bardziej ambitnych naśladownictw, nie obejmowały one jednak całej materii artystycznej

[1] W *Vita nuova* pojawiają się wizje „szlachetnej pani", która okazuje współczucie znękanemu cierpieniem Dantemu, a następnie Beatrycze w raju – to skłania poetę do skruchy i ponownego jej sławienia. W ostatnich słowach poematu przyrzeka, że będzie milczeć, dopóki nie zdoła powiedzieć swej damie tego, czego jeszcze nie powiedziano żadnej kobiecie – to zadanie i wysoki cel poezji, zrealizowany w *Boskiej Komedii*.

cyklu, lecz rozwijały wybrany zeń element: religijny, mistycyzujący, małżeński, idylliczny czy neoplatoński, który osiągnął ekstremalny wyraz w filozoficznych sonetach Michelangela Buonarrotiego. Można wątpić, czy Petrarka uznałby za swoje tak różnorodne potomstwo, wzrastające w Hiszpanii, Francji, Anglii i krajach słowiańskich[2].

Znakiem rozpoznawczym afiliacji do *Canzoniere* stał się w europejskim dominium petrarkizmu sonet eksplorowany przez poszukiwaczy doskonałej formy, rozważany przez teoretyków i krytyków, nierzadko wzbudzający gwałtowne spory estetyczne[3]. Wysoka temperatura emocjonalna traktatów polemicznych świadczyła o sile oddziaływania paradygmatu, intensywnej szczególnie na obszarze „tradycji negatywnie kontynuowanej", to jest w sferze kontestacji miłości duchowej i adoracji kobiety oraz parodii poetyki ukształtowanej przez Petrarkę z użyciem pierwiastków „niskich", zaczerpniętych z burleski lub satyry. Mistrzami zdrad byli antypetrarkiści Seicenta. Kojarzyli oni (na prawie *coincidentia oppositorum*) kunsztowną formę, która chciała przewyższyć arcydzielność wzoru, z treściami naturalistycznymi i hedonistycznymi, przeczącymi ideom platońskim i chrześcijańskim[4].

---

[2] Z bogatej literatury przedmiotu wskażemy rozprawy podstawowe dla współczesnych badań: B. E. Ravenda, *Del Petrarchismo e di alcuni Petrarchisti nel Cinquecento*, F. Morello Reggio di Calabria 1897; C. Calcaterra, *Petrarca e il Petrarchismo*, [w:] *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratra italiana. III: Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano 1949; A. Dámaso, *La poesia di Petrarca e il petrarchismo (Mondo estetico della pluralità)*, [w:] *Saggio di metodi e limiti stilistici*, przekł. i wstęp G. Cerboni Baiardi, Bologna 1965, s. 305–358; M. Picchio Simonelli, *Figure foniche dal Petrarca ai Petrarchisti*, Firenze 1978. Studia nad petrarkizmem w Europie zainicjował Antero Meozzi, *Il petrarchismo europeo nel sec. XVI*, Pisa 1934. Wskażemy rozprawę Leonarda Forstera, *The icy fire: five studies in European Petrarchism*, Cambridge 1969.

[3] W. Mönch, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg 1955; A. Ruschioni, *Morfologia e antologia del sonetto*, v. 1–2, Milano 1974; P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991, s. 8–9 (ed. 5: 2011); C. Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford New York 1990 (ed. 2: 2001); A. Preminger, T. V. F. Brogan, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey 1993. O sonecie polskim: *Sonet polski. Wybór tekstów*, wstęp i objaśnienia W. Folkierski, Kraków 1925; J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1967; L. Pszczołowska, *Sonet od renesansu do Młodej Polski*, [w:] *Słowiańska metryka porównawcza*, t. 5. *Sonet*, red. L. Pszczołowska, D. Urbańska, Warszawa 1993, s. 7–33; A. Nowicka-Jeżowa, *Il sonetto di J.A. Morsztyn – marinista*, „Ricerche Slavistiche", 43: 1996; J. Miszalska, *Sonet w Polsce od XVI do początków XIX wieku a przekłady z języka włoskiego*, „Italica Vratislaviensia", nr 2: 2010.

[4] A. Graf, *Petrarchismo ed Antipetrarchismo*, [w:] *Attraverso il Cinquecento*, Torino 1888; J. Kotarska, *Antypetrarkizm w poezji staropolskiej*, [w:] *Literatura staropolska i jej związki europejskie*, red. J. Pelc, Wrocław 1973; A. Nowicka-Jeżowa, *Dyskusja z platońską koncepcją miłości w erotyce J.A. Morsztyna*, [w:] *Literatura polskiego baroku w kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995.

W literaturze polskiej petrarkizm zagościł za sprawą autorów neołacińskich, Anonima Protestanta i Jana Kochanowskiego[5]. Po inicjacji szesnastowiecznej wybrzmiała pełnym głosem poezja miłosna Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, Daniela Naborowskiego, Szymona Zimorowica. Poligonem wyrafinowanej, a równocześnie brutalnej gry z *Canzoniere* stał się marinizm reprezentowany w wersji najbardziej radykalnej ideowo przez Jana Andrzeja Morsztyna. U progu baroku pojawił się pod wpływem weneckiego *petrarchismo spirituale* nurt spirytualistyczny, niosący z sobą treści ascetyczne (w *Setniku* Sebastiana Grabowieckiego) i medytacyjne (*Rytmy* Sępa Szarzyńskiego), później intuicje mistyczne (w *Lyricorum libri quattuor* Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i *Emblematach* Zbigniewa Morsztyna). Wdzięczne *Roksolanki* Zimorowicowe przekazały dykcję petrarkizującą pieśni popularnej, śpiewanej w całej Rzeczypospolitej zarówno na dworach magnackich, jak w szlacheckich zaściankach, miastach, a nawet w wiejskich zagrodach. Lubiane i znane powszechnie *tańce i padwany* przeniosły znaturalizowaną konwencję poetycką, wywodzacą sie z petrarkizmu, w kolejne stulecie.

W *Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych* pojawiały się po roku 1773 (wraz z wejściem „chudych literatów") liryki osobiste, które oscylowały między wzorcami Petrarki i Metastasia. Odwołania do tak różnych modeli świadczą o braku jasnej wizji artystycznej, a zarazem o wątłości dziedzictwa petrarkistycznego, które – zdaniem Teresy Kostkiewiczowej – redukowało się stopniowo do zbanalizowanej matrycy:

> Za sprawą [poezji Petrarki] utrwalił się, a przez barok i Oświecenie przetrwał aż do czasów romantyzmu szereg inwariantnych właściwości poezji miłosnej – zarówno w zakresie podstawowego repertuaru przedstawionych sytuacji emocjonalnych, jak i realizacji kompozycyjno-stylistycznych. Z tej właśnie tradycji wywodzą się najbardziej popularne realizacje erotyku jako wyrazu podziwu i uwielbienia dla wyidealizowanej damy serca; uwielbienie i podziw łączą się w nim jednak ze skargą na obojętność ukochanej i z eksponowaniem psychologicznych napięć oraz ambiwalentnych doznań człowieka kochającego. W nurcie tej tradycji ukształtował się wyrazisty zespół

[5] Por. M. Brahmer, *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*, Kraków 1927; J. Kotarska, *Petrarkizm w poezji polskiego renesansu i baroku*, [w:] *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*, red. T. Michałowska, J. Ślaski, Wrocław 1980; G. Maver, *Literatura polska i jej związki z Włochami*, wybór, przekład i oprac. A. Zieliński, Warszawa 1988, s. 467–469. A. Nowicka-Jeżowa, *O petrarkizmie w liryce miłosnej Jana Kochanowskiego uwag kilka. (Trzy studia o petrarkizmie polskim*), [w:] *Petrarca a jedność kultury europejskiej. Petrarca e l'unità della cultura europea*, red. M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005, s. 387–404; A. Litwornia, *Petrarka w kulturze przedromantycznej Polski*, [w:] *Barok polski wobec Europy. Kierunki dialogu*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 2003.

> chwytów służących poetyckiej prezentacji portretu adorowanej kobiety: winien on przedstawiać obraz jej wdzięków, skatalogowanych niemal w kolejnych określeniach oczu, lica, ust, włosów szyi, sylwetki – oraz ukazywać walory wewnętrzne, zawarte w „obrazie cnoty". Tkwiąca w samej naturze tak pojętego erotyku dość wyraźna konwencjonalizacja stawała sie powodem poszukiwania czynników różnicujących poszczególne realizacje. Mogły się one przejawiać w kompozycji utworów i ich stylu. Dążność do zróżnicowań kompozycyjnych niejako prowokowała do pogoni za oryginalnym konceptem organizującym wypowiedź jako całość; potrzeba rewelacji stylistycznych prowadziła do aktualizowania dla potrzeb erotyku różnorodnych sfer słownictwa, np. mitologicznego, religijnego, wojennego. Tendencje te znalazły szczególnie dobitny wyraz w poezji barokowej, która w znacznym też stopniu skonwencjonalizowała podstawowe zasady konstrukcyjne erotyku i uczyniła zeń przede wszystkim zręczny literacko komplement[6].

W przedstawionym przez badaczkę oświecenia modelu erotyku konwencja petrarkistyczna przedstawia się jako element wtopiony w tradycję wywodzącą się z antyku grecko-rzymskiego i Prowansji trubadurów, a zatem niespecyficzny, nie generujący impulsów twórczych na tyle silnych, by wzbudziły w poezji miłosnej nowe życie. Jednak mimo inercji czy banalności pamięć o dziele Petrarki, dostępnym w znacznej ilości egzemplarzy, trwa w liryce rokokowej (eksploatującej rekwizyty w bliskości ciała kobiety) i sentymentalnej (ograniczona tu najczęściej do „słodkiej melancholii, smutku wspominania")[7].

Pogłosy mowy lirycznej *Canzoniere* są słyszalne szczególnie w *Erotykach* (1779) i *Żalach Orfeusza nad Eurydyką* (1783) Dionizego Kniaźnina, bliskiego tradycji Kochanowskiego i poetów XVII wieku. *Erotyki*, wśród których nie znajdziemy sonetów ani ewidentnych parafraz wierszy z *Rerum vulgarium fragmenta*, są utkane z klisz petrarkistycznych, które łączą się z elementami anakreontycznymi, z pewnością bliższymi poecie i bardziej produktywnymi literacko. Często podlegają transpozycji w tonacji żartu, frywolności lub dowcipnej sarmatyzacji, a nawet subtelnej parodii[8]. Precedensowe w stosunku do *Sonetów*

---

6 T. Kostkiewiczowa, hasło *Erotyk*, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977, s. 134.

7 A. Kuciak, *Jeżeli ktoś woli płonąć. (Wokół tłumaczeń Mickiewicza z Petrarki)*, [w:] *Romantyzm. Poezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*, red. M. Prussak i Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2002, s. 170.

8 Charakterystyka petrarkizmu Kniaźnina na podstawie studium Rolfa Fiegutha, *Echa petrarkizmu i Petrarki w „Erotykach" (1779) oraz w „Żalach Orfeusza" (1783) Franciszka Dionizego Kniaźnina*, [w:] *Petrarca a jedność kultury europejskiej*, s. 495–507. Autor sądzi, że „temperatura tej miłości [do Korynny] zdaje się raczej letnia z obu strom, czemu odpowiada w zakresie formalnym […] świadomie uzyskana przez autora nuda i banalność wierszowania i strofiki" (s. 499).

Mickiewicza jest wprowadzenie do cyklu kilku postaci kobiecych, i zarazem odmiennych relacji erotycznych, a także oddalenie horyzontu metafizycznego oraz uznanie władzy instynktu nad słabym człowiekiem:

> Były uczeń i nauczyciel jezuitów w *Erotykach* bardzo starannie unika też wszelkich poważnych powiązań tematu miłosnego z wątkami wiary chrześcijańskiej, które są częste u Petrarki. Cała „metafizyka" miłości wyczerpuje się tu w wątkach Wenusowych, Kupidynowych, jednym słowem, neopogańskich[9].

A ponieważ o Petrarce nie zapomnieli też wielbiciele piękna klasycznego, upatrujący w Petrarce „filologa", to jest znawcę starożytności i moralistę[10], słusznie twierdzi Agnieszka Kuciak (odwołując się do publikacji w „Dzienniku Wileńskim"), że „Petrarki nie trzeba było zdobywać. Podprowadzili go klasycyści i sentymentaliści"[11]. Jednak poeci rokokowi i klasycyści osiemnastowieczni nie promowali sonetu, gdy ten rozbudzał się już na Zachodzie. Nie ma o nim wzmianki w *Sztuce rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego (1788). Kilka „sonnetów" zawartych w *Zebraniu rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszłych pisanych* Józefa Epifaniego Minasowicza (1754–1756) nie zachowuje reguł tej formy. Wyjątek stanowi wiersz Józefa Andrzeja Załuskiego *Do Michała proszącego mię, bym mu napisał sonnet z włoskiego imitowany* (w tymże zbiorze), a także późniejszy sonet pod tytułem *Wydźwięk* Jacka Przybylskiego (1788), pisany pod hasłem „przyjemnej prostoty"

---

9 Tamże, s. 496.

10 W „Dzienniku Wileńskim" (T. V: 1817, nr 26, s. 118–150) Luigi Alojzy Cappelli ogłosił przekład swego wykładu uniwersyteckiego: *Petrarch uważany jako poeta, filolog, i moralista*. Por. J. Ślaski, *Il cammino del giovane Mickiewicz verso la letteratura italiana*, [w:] *Per Mickiewicz. Atti del convegno internazionale nel bicentenario della nascità di Adam Mickiewicz. Accademia Polacca di Roma, 14–16 dicembre 1998,* a cura di A. Ceccherelli, L. Marinelli, K. Żaboklicki, Varsavia–Roma 2001, Accademia Polacca delle Scienze. Biblioteca e Centro di Studi a Roma, „Conferenze" [T.] 114, s. 235; J. Okoń, *O petrarkizmie w sonetach miłosnych Mickiewicza. (Konteksty wileńskie)*, [w:] *Petrarca a jedność kultury europejskiej*, s. 529–530, 534. Badacz podkreśla, że Mickiewicz mógł znać Cappellę z wykładów i czytać ten artykuł.

11 A. Kuciak, *Jeżeli ktoś woli płonąć*, s. 170. Przykładem sentymentalizmu, definiowanego jako „pochwała szczęścia w nieszczęściu, słodkiej melancholii, smutku wspominania", jest wiersz Józefa Zaleskiego *Do smutku* „Dziennik Wileński", 1819 (przypis 4, s. 175). J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1, *Dzieje Gustawa*, Lwów 1934, wyd. popr. Lublin 1995, s. 110, zwraca uwagę na zastosowanie „typowych motywów sentymentalnych" w pierwszym sonecie *Przypomnienie.* Jednak Ludwik Osiński w wykładach z literatury porównawczej (1818) zdecydowanie krytykował Petrarkę: „śpiewy jego miłosne wśród najżywszych uniesień pełne są przesady; wiemy, co tam wytworności, co sztucznych obrotów, co dowcipu zastępującego miejsce tkliwości i uczucia". Cyt. za L. Pszczołowska, *Sonet od renesansu*…, s. 25.

i strzegący się „owych nadmierzonych ucinków, które pospolicie zowią *concetti italiani*"[12].

Kolejna, romantyczna odsłona recepcji *Rerum vulgarium fragmenta* przedstawia scenerię zgoła odmienną, wpisaną w intensywną lekturę poezji niemieckiej i (po części) angielskiej. Można byłoby się spodziewać, że gniewny antyklasycyzm młodzieży wileńskiej spowoduje odrzucenie formy, zajmującej poczesne miejsce w panteonie literatury i stanowiącej idealny wzorzec doskonałego piękna – ładu, harmonii, proporcji odzwierciedlającej niezmienne prawa kosmosu[13]. Jednak rewolucja proklamowana w *Odzie do młodości* nie pchnęła poezji na całkowicie nowe tory, a nieokiełznana wyobraźnia poddała się regułom retorycznym gatunku, wyróżnianego przez „pseudoklasyków". Również w kręgu dyskusji akademickich i środowiskowych studenta Akademii Wileńskiej znalazł się sonet, promowany przez autorytatywnych dla romantycznej młodzieży Schlegów, szczególnie Augusta Wilhelma, który kojarzył liryczno-medytacyjną strukturę sonetu ze świątynią grecką[14]. Podjęcie tej formy, uświęconej ręką Szekspira, a potem Byrona[15], której nieśmiałe zwiastuny pojawiły się już w Polsce[16], nie było zatem poczytywane za zdradę nowego piękna, proklamowanego w *Balladach i romansach*.

Niemałą rolę w rozbudzeniu zainteresowania Petrarką miał wielbiciel poezji włoskiej, profesor Leon Borowski oraz Włosi mieszkający w Wilnie,

---

12 Referujemy za: L. Pszczołowska, *Sonet od renesansu…*, s. 23–24. Por. J. Miszalska, *Sonet w Polsce*, s. 29.

13 Paradoks ten wychwycili krytycy *Sonetów.* Teodozy Sierociński pisał, że „Sonet… w wiekach średnich wziął swój początek, i dlatego zapewne dzisiejsi estetycy zaliczają ten rodzaj wiersza do poezji romantycznej, chociaż w nim wydanie najistotniejszych znamion romantyczności nie jest koniecznym warunkiem" i zauważał: „Ani więcej sami siebie rozumieją ci, którzy wyłączają z nowoczesnej klasyczności sonet obciążony tylą prawidłami i liczą ten rodzaj wiersza do poezji romantycznej, niecierpiącej żadnych prawideł". (T. Sierociński, *Uwagi o sonecie w ogólności z załączonym krytycznym rozbiorem Sonetów Adama Mickiewicza*, „Dziennik Warszawski", T. 9: 1827, nr 26, s. 33, 40). Edycja tekstu i komentarz cytowanych fragmentów w: M. Stanisz, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019, s. 23, 26, 162–187.

14 Por. Z. Stefanowska, *O sonetach Mickiewicza*, [w:] tejże, *Mapa romantyzmu polskiego. Pisma z lat 1964–2007*, Warszawa 2014, s. 20; taż, *Petrarka i polscy romantycy*, tamże, s. 27.

15 Znamienny jest *Wybór sonetów Szekspira, Miltona i lorda Bajrona z dodatkiem Hymnu Miltona*, wydany w Wilnie 1850 u T. Glüksberga.

16 L. Pszczołowska (*Sonet od renesansu…* s. 25) przypomina sonety Wincentego Reklewskiego, Kazimierza Brodzińskiego oraz Seweryna Goszczyńskiego, powstałe w pierwszej i drugiej dekadzie XIX w., a także wzmiankę o sonecie w *Prawidłach wymowy* i poezji Euzebiusza Słowackiego (1810–1814). Trzy sonety Seweryna Goszczyńskiego, K. Łaskiego i Bohdana Zaleskiego ukazały się w czasopiśmie „Wanda" w latach 1821, 1825. Wcześniej jeszcze, w roku 1788 Jacek Idzi Przybylski napisał sonet *Wydźwięk*, uznając go za pierwszy w języku polskim. Por. *Sonet polski*, s. 45; M. Stanisz, *Spory o sonet…*, s. 22).

a wśród nich latynista ksiądz Paolo Tarenghi oraz profesor prawa i wykładowca literatury włoskiej od 1808, dziekan Oddziału Literatury i Nauk Wyzwolonych (w latach 1811–1817 i od 1827 do zamknięcia Uniwersytetu) Luigi Aloysio Cappelli, autor esejów poświęconych Alfieriemu i Petrarce oraz antologii: *Scelta di poesie italiane* (1809) i *Scelta di prose* (1827), dedykowanych miłośnikom poezji włoskiej, a także twórca okolicznościowych sonetów[17]. Zdaniem Jana Ślaskiego, aktywność intelektualna i literacka Włochów przebywających w Wilnie miała wpływ na zmianę orientacji poetyckiej Mickiewicza – z oświeceniowej na romantyczną[18].

Warto podkreślić szczególną w kwestii autorytetu Petrarki zgodę obu stron sporu toczącego się wokół nowej poezji. Analogiczna współbieżność perspektyw romantyzmu i petrarkizmu – z historycznego punktu widzenia zjawisk odmiennej natury – zaznacza się w pierwszym sonecie Mickiewicza *Przypomnienie* (*Lauro! Czyliż te piękne wieków naszych lata…*), pisanym równocześnie z tłumaczeniem *Amelii* Schillera. W obu przekładach (jak zauważyła Zofia Stefanowska) Mickiewicz pracował nad tematem miłosnej unii dusz, i uznał, że „poprawniejsza i delikatniejsza" jest wersja sonetu: „Usta się spotykają, oko ginie w oku, Łza ze łzą, i z westchnieniem miesza się westchnienie"[19]. Jest oczywiste, że taki obraz nie mógłby się znaleźć w *Canzoniere*, które wówczas docierały do poety przede wszystkim (mimo wspomnianych kontaktów z językiem i poezją włoską)[20] w postaciach przefiltrowanych przez media francuskie[21], a zapewne także niemieckie i angielskie, a zatem dalekich od tożsamości ideowej i estetycznej.

---

17 Zdaniem J. Ślaskiego (*Il cammino del giovane Mickiewicz*, s. 236), Mickiewicz mógł się spotkać z Cappellim we wrześniu 1815 i w okresie 1811–1817. Por. D. Pawlak, *La lingua italiana a Vilna ai tempi del giovane Mickiewicz*, [w:] *Per Mickiewicz*..., s. 244–252.

18 J. Ślaski (*Il cammino del giovane Mickiewicz*, s. 235) pisze, że mimo formacji oświeceniowej Cappellego, jego aktywność naukowa, translatorska i wydawnicza wzbudzała rozwój wczesnego romantyzmu.

19 Z. Stefanowska (*Petrarka i polscy romantycy*, s. 28) zauważa: „wahania między parafrazą Petrarki i przekładem z Schillera dowodzą, że w poszukiwaniu własnego języka poetyckiego były to dla Mickiewicza teksty alternatywne".

20 J. Ślaski (*Il cammino del giovane Mickiewicz*, s. 233–234, 239, 241) informuje, że w dokumentach Towarzystwa Filomatów znajdowały się utwory Pietra Metastasia, Carla Goldoniego, Melchiora Cesarottiego, Vittoria Alfieriego, Filangierego, Raniera Calzabigiego, co przemawiałoby za znajomością języka. Na zebraniu Filomatów wiosną 1818 roku Mickiewicz czytał swój petrarkistyczny sonet *Przypomnienie*, opublikowany w rok później w „Pamiętniku Warszawskim".

21 Zdaniem Z. Stefanowskiej (*Petrarka i polscy romantycy*, s. 28): „jak się zdaje, Petrarkę znał wówczas [w roku 1822] Mickiewicz za pośrednictwem francuskich przekładów". Por. J. Ślaski, *Il cammino del giovane Mickiewicz*, s. 230, 235, 238. Badacz wyznacza sieć relacji multilateralnych migracji sonetów: Italia – Węgry – Polska, Italia – Germania – Polska – Hiszpania – Italia – Polska, Italia – Polska – Słowiańszczyzna. Przypomina również o kontaktach Mickiewicza z literaturą włoską w Rosji.

Kolejne sonety stworzyły cykle „odeski" (erotyczny) i krymski, wydane w Moskwie pod koniec 1826 roku[22]. W obu zaznacza się obecność archetypu Petrarkowskiego, o czym traktują liczne rozprawy[23]. Do cennego i obfitego ich pokłosia chciałabym dodać kilka spostrzeżeń, formułowanych ze staropolskiego punktu widzenia.

Wydanie *Sonetów* w pięknej szacie graficznej i dużym nakładzie (szacowanym na 1 000 egzemplarzy) wywołało szeroki rezonans w prasie kulturalnej („Gazecie Korespondenta Warszawskiego", „Dzienniku Warszawskim", „Gazecie Polskiej") i debatach prywatnych w kawiarniach czy salonach. Głos zabierali profesorowie, politycy, krytycy literaccy, czytelnicy, wydawcy. Wrażenie, jakie dzieło wywoływało na czytelnikach, skłaniało do tłoczenia kolejnych pięciu edycji, po części korsarskich, i spowodowało wkrótce – jak przewidywał Brodziński – sonetomanię[24]. Mickiewicz śledził ukazujące się recenzje i komentował je w liście z roku 1827 do Józefa Kowalewskiego (przypomnianym przez Jerzego Weinberga):

---

22 Stan badań nad datowaniem i edycją sonetów miłosnych streszcza J. Okoń (*O petrarkizmie w sonetach…*, s. 518–519). Oba cykle – miłosny (pod tytułem *Sonety*) i krymski – zostały wydane w Moskwie 1826, następnie w Petersburgu 1829 w autoryzowanym, dwutomowym wyd. *Poezji.* Ukazywały sie sześciokrotnie za życia poety. Chronologia wierszy zawartych w cyklu nie została ustalona, lecz nie jest to przeszkodą w rozważaniach opartych na autoryzowanym ich usytuowaniu w zbiorze. Zdaniem autora, nieaktualna jest teza, że liryki poświęcone miłości duchowej powstały na Litwie, a zabarwione zmysłowym erotyzmem – w Odessie: „Panujący w nauce o literaturze okresu pozytywizmu biografizm sprawił, że ów pierwszy sposób [idealizacji miłości, A.N.-J.] utożsamiono od początku z okresem wileńsko-kowieńskim w życiu Mickiewicza […] drugi zaś sposób [zmysłowy, A.N.-J.] z życiem «na poziomie odeskim wśród ponęt, budzącym w poecie zmysłowe uczucia» (s. 518). (Przytoczenie z: J. Tretiak, *Mickiewicz w Odessie. Stosunki i pieśni miłosne*, [w:] tenże, *Szkice literackie*, t. 1, Kraków 1896, s. 105).

23 J. Okoń rozpoczyna cytowane studium od stwierdzenia: „Trudno, doprawdy, dodać tu coś naprawdę nowego. Zwłaszcza w sytuacji, gdy badania prowadzone są od przeszło półtora wieku i prezentują tak różne metody badawcze, jak pozytywistyczny biografizm Józefa Tretiaka i Piotra Chmielowskiego, psychologizm i estetyzm Juliusza Kleinera, komparatystykę Wacława Borowego czy strukturalistyczne, ponowoczesne, filozofujące próby z ostatnich dziesięcioleci […]" (s. 517). Inny punkt widzenia przyjmuje Z. Stefanowska (*O sonetach Mickiewicza*, s. 11): „Nawet taki krytyk jak Borowy bywa tu bezradny. Cóż się dziwić, że porażki ponoszą inni. Zagadki *Sonetów* Mickiewicza. Pytania, jakie temu tomikowi wierszy zadawały pokolenia czytelników i badaczy. Niektóre przynajmniej […] postaram się tu sformułować".

24 Recepcję *Sonetów* przedstawia syntetycznie, wraz z edycją tekstów źródłowych, M. Stanisz, *Spory o sonet…*; B. Kurzeja (*Śpiewacy Laury? Ideał Petrarki a liryczne portrety kobiet w wybranych sonetach polskich XIX wieku – zarys problematyki*, „Konteksty Kultury. Pismo Kolegium Nauczycielskiego w Bielsku-Białej" 2015/12, z. 1, s. 1–14). Autorka omawia sonety Juliusza Słowackiego, Seweryna Goszczyńskiego, Edwarda Odyńca, Bohdana Zaleskiego, a także przygodnych epigonów (m.in. Józefa Łapsińskiego) oraz parodie (Jana Nepomucena Kamieńskiego).

> Wszystkie warszawskie gazety były długo nadziane krytykami ostrymi i pochwałami przesadzonymi. Jedni mówią, że ja nie powinienem płodów niedowarzonych drukować, inni znowu, że *Sonety* lepsze od Petrarkowych, i jeśli ma być literatura oryginalna u nas, to ja będę jej ojcem. *Risum teneatis, amici*! Wszystkie pochwały i krytyki jedna w drugą głupie[25].

Jakkolwiek interpretowalibyśmy te uwagi, których nonszalancja wydaje się pozorna, sugerują one, że stworzenie cyklu sonetów było motywowane ambicjami twórczymi[26]. Potwierdza to polemiczny artykuł *O krytykach i recenzentach warszawskich* (1829), komentowany wnikliwie przez Zofię Stefanowską:

> Znamienne, że właśnie sonety poderwały do ataku zwolenników poetyki klasycystycznej, one właśnie, a nie debiutanckie Mickiewicza *Ballady i romanse*, dały powód do najżywszej dyskusji klasyków z romantykami. […] Z drugiej zaś strony krytycy romantycznej orientacji nie bez zastrzeżeń czytali sonety. Szczególnie opór ich budziły sonety erotyczne, te, w których do głosu dochodziła zmysłowość, a miłość idealna prowokacyjnie była degradowana.
>
> […] Na wielką dyskusję o swoich sonetach [Mickiewicz] zareagował publicznie, z werwą i ogniem polemicznym. Artykuł *O krytykach i recenzentach warszawskich*, ogłoszony w 1829 jako przedmowa do petersburskiej edycji *Poezji*, jedyna tego rodzaju wypowiedź Mickiewicza, artykuł zjadliwy, niesprawiedliwy, napisany z wyższością literata bywałego i cenionego w świecie, wyśmiewającego estetyczne przesądy i proste nieuctwo prowincjonalnej Warszawy […][27].

Szło zatem nie tylko o prowokację obyczajową[28], ale o sprawy największej wagi kulturowej i literackiej: o zmierzenie się z tradycją klasycystyczną i jej aksjomatami estetycznymi, szczególnie dobrym smakiem, utożsamianym z przyzwoitością towarzyską. Rozprzestrzeniająca się debata objęła problematykę

---

25 A. Mickiewicz, *Dzieła*, oprac. S. Pigoń, t. 14, *Listy*, cz. 1, Warszawa 1955, s. 341. Cyt. za: J. Weinberg, *Petrarkizm Mickiewicza*, [w:] *Petrarca a jedność kultury europejskiej*, s. 509. W głośnej, polemicznej przedmowie do petersburskiego wydania *Poezyi*: *O krytykach i recenzentach warszawskich* (1829, s. IX) poeta odnotowuje, że czytał ponad 20 recenzji, a także wypowiedzi satyryczne i parodystyczne.

26 Cechy autokreacji poety i ekspozycji programu ideowego eksponują: B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992; E. Szymanis, *Adam Mickiewicz. Kreacja autolegendy*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.

27 Z. Stefanowska, *O sonetach Mickiewicza*, s. 17–18.

28 Franciszek Salezy Dmochowski ([rec.] *Sonety Adama Mickiewicza*, Moskwa 1826, „Biblioteka Polska", T. 3: 1826, s. 277) pytał: „dlaczego właściwe miejsce dla niewinnej dziewczyny naznacza w kole biesiadników? Czyliż nie byłoby lepiej powiedzieć, że jej miejsce jest przy rodzicach lub w kole rówiennic?" Takoż gorszył się T. Sierociński, *Uwagi o sonecie w ogólności*, s. 45. Za M. Stanisz, *Spory o sonet…*, s. 30.

tradycji średniowiecznej i renesansowej[29], aktu tworzenia i granic wolności twórcy, metod i kryteriów interpretacji oraz krytyki dzieła literackiego. Terenem sporu stał się sonet, forma „zabójcza dla pisarzy", trudniejsza (jak przyznaje poeta w innej wypowiedzi) niż „ciągły poemat", który opisałby podróż na Krym[30]. Wybór w tej psychomachii broni, którą klasycyści władli po mistrzowsku, świadczy o zuchwałości młodego poety, dotychczas płynącego na „zmiennej i rozkołysanej fali uczucia lirycznego", a teraz kładącego swą muzę w jej „najdalej idące przeciwieństwo", „łoże Prokrustowe dla wyobraźni […], obmyślane na podcięcie skrzydeł wolnym porywom serca, na sprowadzenie poezji do poziomu zabawki umysłowej" – jak charakteryzuje sonet Julian Klaczko[31]. Czyżby ta właśnie, „najbardziej konwencjonalna, zimna, wyrachowana" forma, radykalnie przeciwna programowi *Romantyczności*, a nadto naśladująca obcego ducha, miała zrodzić literaturę narodową, jak wieszczyli pierwsi wielbiciele muzy Adama[32]?

W cytowanym liście poeta dystansował się wobec amplifikowanych pochwał, przytaczał jednak nie bez zadowolenia opinię, że „jeśli ma być literatura oryginalna u nas, to ja będę jej ojcem". Ojcostwo wyklucza poprzedników.

Pierwsi czytelnicy, a wśród nich młoda Helena Szymanowska, byli przekonani, że Mickiewicz jako „pierwszy z Polaków przedsięwziął pisać sonety". I wprawdzie badacz chce „darować młodej pannie nieznajomość staropolszczyzny"[33], to trzeba zauważyć, że gdyby „wszystkie warszawskie gazety",

---

29 Ludwik Piątkiewicz (*O sonecie w ogólności z treściwym wyłożeniem historii sonetu*, [w:] *Sonety Adama Mickiewicza. Z nutami…*, Lwów 1826, s. XI) pisał – z romantycznego punktu widzenia – o sonecie jako objawieniu „ducha nowej europejsko-chrześcijańskiej poezji", czyli średniowiecza. Przywoływał również wykłady A.W. Schlegla i jego metapoetycki utwór *Das Sonnett.* Zarazem dziwił się, że Polacy, wyjeżdżający w XVI wieku tłumnie do Italii, nie zainteresowali się i nie przenieśli do Polski sonetu. Por. W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych*, Wrocław 1962; M. Stanisz, *Spory o sonet…*, s. 20, 23.

30 Wyznaje to autor po stworzeniu kilku pierwszych sonetów krymskich. Por. W. Mickiewicz, *Z teki Franciszka Malewskiego*, [w:] *Rok Mickiewiczowski. Księga pamiątkowa wydana staraniem Kółka Mickiewiczowskiego we Lwowie*, Lwów 1899, t. 1, s. 265. Cyt. za: J. Weinberg, *Petrarkizm Mickiewicza*, s. 512.

31 Przytaczamy sąd późniejszy, ale wyrastający z ducha romantyzmu: J. Klaczko, *Półwysep krymski w poezji*, [w:] tegoż, *Szkice i rozprawy literackie*, Warszawa 1904, s. 247–248. Cytat za: C. Zgorzelski, *O sonetach odeskich Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne", IV: 1953, z. 1, Lublin 1955, s. 166. Metaforę łoża Prokrustowego podpowiedział Maurycy Mochnacki w artykule *O sonetach Mickiewicza. (Artykuł nadesłany)*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80, s. 316. Por. W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych*; M. Stanisz, *Spory o sonet*, s. 25.

32 Obok apologetów dzieła wypowiadali się krytycy zgorszeni cudzoziemszczyzną *Sonetów,* „istnym małpieniem" obcych wzorów. Wśród nich Wincenty Niemojowski, *Myśli dorywcze o romantyczności i romantykach*, Kalisz 1830, s. 20, 23; za: M. Stanisz, *Spory o sonet…*, s. 29.

33 J. Weinberg (*Petrarkizm Mickiewicza*, s. 509) przytacza i komentuje apologetyczną wypowiedź młodej Heleny Szymanowskiej, wyrażającą „wdzięczność za pracę, którą podej-

zawierające wypowiedzi autorytetów naukowych[34], wskazywały na antecedencje literackie dyskutowanych utworów, Helena wiedziałaby o tym. Wiedzieć zaś nie mogła ani ona, ani uczeni profesorowie, ponieważ pierwsze trzy sonety Kochanowskiego kryły się w gromadzie fraszek, *Rytmy* Sępa po raz pierwszy wydał Józef Muczkowski w 1827. Przekłady trzech sonetów, przypisywane dziś Danielowi Naborowskiemu, zostału wydobyte przez F. Dobkiewicza i L. Trynkowskiego w 1838 roku[35]. Utwory Jana Andrzeja Morsztyna spoczywały w manuskrypcie do lat 1844 (*Kanikuła przypisywana Zbigniewowi Morsztynowi*) i 1874 (niepełna edycja *Lutni*), a *Setnik* Grabowieckiego został ogłoszony drukiem w 1893 roku. Tylko *Sonet na pochwalę Tacyta napisany* w *Rozmowach Artaksesa i Ewandra* (na marginesie *Rozmowy III O stylu albo sposobie mówienia*) Stanisława Herakliusza Lubomirskiego miał edycje 1683 i 1694, a piękny i doskonały formalnie *Sonet na całą Mękę Pańską* tegoż poety ukazał się wraz z *Poezjami postu świętego* na początku XVII wieku. Brak wszakże poszlak, że Mickiewicz wytropił ten tekst.

Wobec nieznajomości sonetu staropolskiego oraz efemeryczności sonetu w poezji XVIII i początkach XIX wieku cykle Mickiewicza jawiły się jako wydarzenie bezprecedensowe w poezji polskiej. Można zatem założyć, że również ich autor podjął dialog z Petrarką bez wiedzy o tym, że polscy jego poprzednicy igrali z poetyką petrarkistyczną i testowali z mistrzowską biegłością włoskie i francuskie odmiany sonetu[36], zaś ortodoksyjny *endecasillabo* został

muje dla przysłużenia się ojczystej literaturze i że pierwszy z Polaków przedsięwziął pisać sonety" (W Moskwie, dnia 8/20 XII 1827, rkps. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, nr inw. 341, k. 15v.).

34 Wśród nich Kazimierz Brodziński, który – wzmiankując o szesnastowiecznych pierwocinach, uznawał pierwszeństwo Mickiewicza ([K. Brodziński], *Artykuł nadesłany z powodu pism o Poezji w „Gazecie Polskiej" umieszczonych*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego", 1927, nr 71–72, s. 628); X [Ludwik Piątkiewicz], *O sonecie w ogólności z treściwym wyłożeniem historii sonetu*, [w:] *Sonety Adama Mickiewicza z nutami*, Lwów 1826, s. XI. Za: M. Stanisz, *Spory o sonet…*, s. 19–20.

35 Wiersze zawarte w tomie I. *Pism rozmaitych*, Wilno 1838, s. 116. Parafraza sonetu Honorata Laugier *Sur les yeux de la duchesse de Beaufort/ Na oczy królewny angielskiej* ukazała się na łamach „Wandy" w roku 1820 i była przedrukowana w „Noworoczniku Litewskim" 1831. Wiersz z rękopisu Woynów wydał F.K. Nowakowski w Berlinie 1840. Atrybucja przekładu trzech sonetów i *Tryumfu miłości* Petrarki jest niepewna. Bibliografia *Nowego Korbuta* przypisuje je Naborowskiemu. Zob. hasło *Naborowski Daniel*, [w:] *Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut*, t. 3, *Piśmiennictwo staropolskie. Hasła osobowe N–Ż*, oprac. Zespół pod kierownictwem R. Pollaka, Warszawa 1965, s. 5–7.

36 W. Folkierski, *Wstęp* do: *Sonet polski*, s. XVII: „Oto dwa na trzy sonety Kochanowskiego i wszystkie sześć sonetów Szarzyńskiego popełniają ową zasadniczą herezję we Włoszech niedopuszczalną; są one mianowicie typu wybitnie francuskiego". Sąd ten dementują L. Pszczołowska (*Sonet od renesansu…*, s. 10) i J. Miszalska (*Sonet w Polsce…*, s. 19–23), wykazując obecność schematów rymowych przypisywanych poetom francuskim

zakwestionowany przez siedemnastowiecznego autora przekładu trzech sonetów Petrarki[37]. W poczuciu doniosłości pionierskiego aktu poetyckiego, który miał prowadzić na Parnas, gdzie „dotychmiast nie było śladów polskiej stopy", poeta utrwalał liczne sygnały proweniencyjne. W rękopiśmiennej wersji pierwszego sonetu *Przypomnienie* przy tytule widnieje dopisek „Z Petrarki", a w wersji drukowanej (*Do Niemna. Sonet, Niemnie, domowa rzeko moja! Gdzie są wody…*, 1822) pojawia się trzykrotnie imię Laura. Na okładce wydania z roku 1826 widnieje motto *Quand'era in parte altr'uom da quel, ch'io sono…*, zaczerpnięte z sonetu I. *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*. Atrybucję Petrarkowską wskazują tytuły sonetów z cyklu odeskiego: I. *Do Laury*, VII. *Z Petrarki* (parafrazowany z sonetu CXII *Sennuccio, i'vo'che sappi…*), X. *Błogosławieństwo. Z Petrarki* (parafraza sonetu LXI *Benedetto sia 'l giorno…*). Dowodami dialogu z *Canzoniere* są także: przekład canzony CXXVI *Chiare, fresche, e dolci acque: Z Petrarki. O jasne, słodkie, o przeczyste wody* (1827; opublikowany w zbiorze *Poezji* 1829 pod tytułem *Z Petrarka*), sonet *Ranek i wieczór*, odwołujący się do *La sera desiar, odiar l'aurora…* (nr CCXVII) oraz zachowana w albumie rękopiśmiennym Mickiewicza kopia dwóch strof sonetu CCCII *Levòmmi il mio pensier, in parte ov'era…* W zbiorach *Mickiewiczianów* Niewodniczańskiego zachował sie ponadto tytuł sonetu *Moja pieszczotka gdy w wesołej chwili… Alla donna Giovanna*[38].

Wskazania te ukierunkowują porównawczo lekturę tekstów związanych genetycznie z *Canzoniere*. Preferowaną jej metodą jest zastosowanie wypracowanego przez badaczy kwestionariusza interpretacji *Rerum vulgarium fragmenta* do wersji oryginalnej i przekładu. Przeprowadzone tym sposobem analizy kolejnych sonetów pozwalają dostrzec wyrazistą koncepcję cyklu „odeskiego" i konsekwentną jej realizację. Wyniki poczynionych obserwacji przedstawimy pokrótce w ostatniej części artykułu, poprzedzając je – gwoli egzemplifikacji możliwej w ramach krótkiej wypowiedzi – jednym tylko zbliżeniem interpretacyjnym, poświęconym sonetowi VII. *Z Petrarki. Senuccio i'vo'che sappi…* Przekład został krytycznie oceniony przez Zofię Szmydtową z racji „pewnej sztywności i pewnej sztuczności", kontrastującej z domniemaną

w twórczości autorów włoskich i angielskich. W rozprawie Miszalskiej, a także w studium L. Pszczołowskiej (*Sonet od renesansu…*, s. 13–17), zawarta jest najbardziej aktualna badawczo historia sonetu w Polsce. Dodajmy, że Jan Andrzej Morsztyn, bliski poezji włoskiej i francuskiej, realizował wiele odmian tej formy.

37 W przekładzie wiersza Petrarki *Jeśli nie masz miłości, cóż jest, co ja czuję* (por. L. Pszczołowska, *Sonet od renesansu…*, s. 18–19). Również pionierzy osiemnastowieczni sięgali po trzynastozgłoskowiec.

38 J. Ślaski, *Il cammino del giovane Mickiewicz*, s. 240. J. Okoń, *O petrarkizmie w sonetach…*, s. 522, 535. Z. Stefanowska, *Petrarka i polscy romantycy*, s. 29, 32.

„spontanicznością uczuciowego wyrazu" oryginału[39]. Opinia uczonej, sformułowana przed siedemdziesięcioma laty, wydaje się dyskusyjna.

2. Zbliżenie interpretacyjne

Część pierwsza, 112
Sennuccio, i' vo' che sapi in qual manera
tractato sono, et qual vita è la mia:
ardomi et struggo anchor com'io solia;
l'aura mi volve, et son pur quel ch'i'm'era.

5Qui tutta humile, et qui la vidi altera,
or aspra, or piana, or dispietata, or pia;
or vestirsi honestate, or leggiadria,
or mansüeta, or disdegnosa et fera.

Qui cantò dolcemente, et qui s'assise;
10qui si rivolse, et qui rattenne il passo;
qui co' begli occhi mi trafisse il core;

qui disse una parola, et qui sorrise;
qui cangiò 'l viso. In questi pensier', lasso,
nocte et dí tiemmi il signor nostro Amore.

VII. Z Petrarki
Senuccio i' vo'che sappi.
Chcecie wiedzieć, co cierpię, rowiennicy moi?
Odmaluję najwierniej, ile pióro zdoła.
Mary ja dotąd pośród pamiątek kościoła
Myślą gonię, i duch mój o przeszłości roi.

Tu zwykła igrać, ówdzie zamyślona stoi,
Tam z niechęcią twarz kryła, tu mię okiem woła,
Tu gniewna, tam posępna, tu znowu wesoła,
Tu swe lica w łagodność, tu w powagę stroi.

[39] Z. Szmydtowa, *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnio-europejskich*, Warszawa 1955, s. 149. Interpretacja na s. 148–149 zawiera również cenne i w pełni aktualne obserwacje.

Tam piosenkę nuciła, tu mi dłoń ścisnęła,
Tu usiadła, tam naszej rozmowy początek,
Stąd biegła, tu na piasku imię moje kryśli,

Tam słówko powiedziała, tu z cicha westchnęła,
Tam się zarumieniła – ach! śród tych pamiątek
Wiecznie miota się serce i plączą się myśli.

Przekład filologiczny
Sennuccio, chcę, byś wiedział, w jaki sposób jestem traktowany i jakie jest me życie: tak jak zwykle palę się i dręczę; wiatr mną poniewiera i jestem ciągle tym, kim byłem. // Tu widziałem ją skromną, a tu wyniosłą, raz cierpką, raz cichą, raz bezlitosną, raz wielkoduszną; raz przybraną w cnotliwość, a raz w powab, raz łagodną, raz gniewną i okrutną. // Tu słodko śpiewała, a tu usiadła; tu się odwróciła, a tu krok wstrzymała; tu pięknymi oczyma przebiła me serce; // tu wypowiedziała słowo, a tu się uśmiechnęła; tu mieniła się na twarzy. Wśród takich myśli, nieszczęsnego, dniem i nocą trzyma mnie pan nasz Amor[40].

Plan treściowy utworu Petrarki zostaje zachowany, pojawiają się jednak znaczące modyfikacje. Wymieniony z imienia (co rzadkie w *Canzoniere*) adresat zwierzeń został zastąpiony bezimienną grupą „rowienników", którzy otaczali poetę w Wilnie. Zmiana wirtualnego odbiorcy modyfikuje ekspozycję liryczną. W sonecie Petrarki obecność Sennuccia del Bene wprowadza relacje z Boccacciem i objawia apollińskie aspiracje poety[41], uzasadniając (w wersach 2–4) wyznanie bolesnej niemożności wyzwolenia się z dawnego 'ja', rozbicia osobowości i cierpienia, które niszczy wolę porzucenia starego grzechu, a zarazem upokarza godność twórcy uwieńczonego laurem.

Mickiewicz wyznaje, że nurtujący go ból wynika z pamięci o przeszłości, która nie podlega ocenie moralnej. Nie zmaga się ze „starym człowiekiem". *Ante fores* pozostawia elegijne toposy cierpienia (*ardomi et struggo*), zbliżające tekst Petrarki do Boccacjuszowego *Filostrato*, przywołując je dopiero w wersie

[40] Tekst Petrarki z: *Il Canzoniere* di Francesco Petrarca, a cura di Gianfranco Contini, Edizioni Einaudi, 1964. Por. *Noty i komentarze* oraz przekład filologiczny w: Francesco Petrarca, *Drobne wiersze włoskie. Rerum vulgarium fragmenta*, wstęp P. Salwy, komentarz M. Santagaty w adaptacji i opracowaniu zespołu pod redakcją P. Salwy, Gdańsk 2005, s. 597. Wersja Adama Mickiewicza w: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993, *Dzieła*, t. 1, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, s. 217.

[41] J. Okoń (*O petrarkizmie w sonetach…*, s. 519) przypomina, że Sennuccio opisał ceremonię uwieńczenia poety wieńcem laurowym.

finalnym, w dykcji bardziej elegijnej niż Petrakowskiej (*miota się serce i plączą się myśli*), z pominięciem zresztą konwencjonalnego Amora, nie kojarzącego się zapewne naszemu poecie, bardziej już oddalonemu od konotacji mitologicznych niż autor *Canzoniere*, z wysoką mitologią neoplatońską, lecz raczej z salonowym rokokiem. W miejsce pogłębionej introspekcji wprowadza obraz utraconej przeszłości, kreowany z elementów obcych Petrarce, a bliskich imaginacji romantycznej: *mary*[42], za którymi *myślą goni*, *kościół pamiątek*. Na skutek tych przekształceń przesłonięty zostaje narcyzm podmiotu Petrarki, a spektrum emocjonalne zdaje się poszerzać, uwypuklając w perspektywie pamięci łączność sytuacji lirycznej z wydarzeniami, które przeżywał wraz z przyjaciółmi, a zarazem z traumą rozłąki[43].

Pierwszy odruch asocjacyjny czytelnika zostaje jednak wygaszony. Kolejne strofy 2, 3, 4 ograniczają sferę liryczną do wspomnień miłosnych. Lecz i tu pojawiają się zmiany. Petrarka – co znamienne dla jego mowy lirycznej – gromadzi w drugiej kwartynie epitety w kaskadzie antytez: *humile-altera, aspra-piana, dispietata-pia, onesta-leggiadra, mansueta-disdegnosa e fiera*. W tercynach dopiero wprowadza elementy akcji. Mickiewicz zachowuje antytetyczny dukt monologu, ale już w drugiej kwartynie zmienia serię epitetów na urozmaicone elokucyjnie mikroobrazy konkretnych zachowań adresatki, co niweczy kontemplacyjną statyczność i *unitas* znacznej części sonetów Petrarki. Stawia na *varietas*, eksploatuje potencjały akcji i – pomijając to, co jawiło się jako zbyt konwencjonalne (*qui co' begli occhi mi trafisse il core*) – wprowadza doń realne, bliższe i bardziej naturalne wspomnienia zdarzeń:

> […] tu mi dłoń ścisnęła,
> Tu usiadła, tam naszej rozmowy początek,
> Stąd biegła, tu na piasku imię moje kryśli.

Strategia ta, chwalona przez Mochnackiego jako przezwyciężenie monotonii *Canzoniere*[44], odpowiada polskiej tradycji translatorskiej, ustanowionej przez Piotra Kochanowskiego w przekładach Ariosta i Tassa, którego *Gofred* towarzyszył Adamowi w dzieciństwie, młodości i wieku dojrzałym[45]. Znamienne,

---

42 Z. Szmydtowa, *Mickiewicz jako tłumacz…*, s. 149 upatruje kalamburu: „imię żeńskie czy rzeczownik […] oznaczający widziadła?".

43 Usytuowanie „rowienników" w pamięci podpowiada, że tekst powstał w okresie pobytu w Rosji.

44 Por. Z. Stefanowska, *Petrarka i polscy romantycy*, s. 37.

45 Badacze przypominają, że ojciec Adama recytował fragmenty *Gofreda* w przekładzie Piotra Kochanowskiego, które pozwoliły dziecku poznać dukt jedenastozgłoskowca. Nie wiemy, czy pan Mikołaj Mickiewicz znał równie dobrze i recytował *Orlanda szalonego*,

a również zgodne z tradycją poezji miłosnej, która wniknęła w świadomość powszechną za sprawą długowiecznych *pieśni*, *tańców i padwanów*, jest naruszenie reguły milczenia adresatki, usytuowanej w konwencjonalnym liryku na piedestale *donna angelicata*[46]. Translacja postaci Laury w sferę bliższą rzeczywistości skutkuje wygaszeniem nacechowanych aksjologicznie konotacji artystycznych, etycznych, religijnych, które dominują w *Canzoniere*. Topika sakralizująca i spirytualizująca: *mary*, *pamiątki kościoła*, *duch roi* odnosi się do idei młodości i/lub czystej miłości kontrastującej z doznaniami czasu teraźniejszego, utrwalonymi w kolejnych utworach cyklu.

Zamiar emulacyjny, widoczny w warstwie ideowej tekstu, przejawia się także w strukturze miniatury lirycznej. Mickiewicz nie respektuje jedenastozgłoskowej miary wiersza, znajdując oparcie w polskiej tradycji trzynastozgłoskowca, zastosowanej przez Piotra Kochanowskiego (o czym zapewne nie wiedział) w poemacie *Orland szalony*, a w sonecie przez staropolskiego tłumacza trzech utworów Petrarki: (CXXXII *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?*, CXXXIII *Amor m'ha posto come segno a strale*, CXXXIV. *Pace non trovo e non ho da far guerra…*)[47], a potem w osiemnastowiecznych próbach Minasowicza i Załuskiego. Decyzja ta (poprzedzona użyciem 11-zgłoskowca w najwcześniejszej poezji miłosnej) pozwala uzyskać większą swobodę reto-

tłumaczonego trzynastozgłoskowcem (pierwsze 25 pieśni wydał J. Przybylski, Kraków 1799). To pewne, że poeta studiował *Gofreda* w Wilnie, a po latach, w 1829–1830, zwiedzał Ferrarę śladami Tassa i Ariosta. Por. J. Ślaski (*Il cammino del giovane Mickiewicz*, s. 233, 240).

46 Już P. Chmielowski (*Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, t. 1, Warszawa–Kraków 1886, s. 350–355) zauważył, że stopień idealizacji kobiety jest mniejszy niż u Petrarki. Przywołując fragmenty stanu badań, odwołujemy się do podsumowania historii wiedzy o sonetach miłosnych w cytowanej rozprawie Jana Okonia.

47 Autorstwo tych przekładów było przedmiotem sporów. Ludwik Nabielak przypisywał je Janowi Grotkowskiemu, Wacław A. Maciejowski i Kazimierz Jarecki – Stanisławowi Serafinowi Jagodyńskiemu. Ku hipotezie Jareckiego skłaniał się W. Folkierski, *Wstęp* do *Sonet polski*, s. XIX. Por. K. Jarecki, *Kto jest autorem tłumaczeń z Petrarki i Bartasa, przypisywanych Grotkowskiemu*, „Pamiętnik Literacki", 4/1/4: 1905, s. 240–243. Autorstwo Naborowskiego uznali: W. Weintraub, *Naborowskiego przekłady z Petrarki i Du Bartasa*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU" 1933, nr 5; M. Adamczyk, *Trzy sonety Petrarki*, „Poezja" 1968, nr 9. L. Pszczołowska przysądza je, zgodnie z nowszym stanem badań (za *Nowym Korbutem*, por. przyp. 35), Danielowi Naborowskiemu (*Sonet od renesansu…*, s. 17–18). Autorka pisze: „Tak znakomity poeta jak Naborowski nie mógł nie dostrzec, że użycie […] ekwiwalentu włoskiego wiersza 11-zgłoskowego zmusza do zastosowania amplifikacji (co zresztą jest jedyną wadą jego świetnych przekładów". Rozważając motywy decyzji, wskazuje na zamiłowanie poety do 13-zgłoskowca oraz oddziaływanie wzorów francuskich. Precedens stworzyli autorzy osiemnastowieczni: Minasowicz i Załuski. Ich próby sonetowe są ujęte w 13-zgłoskowiec (tamże, s. 24).

ryczną[48]. Zachowuje jednak poeta układ rymów w kwartynach ABBA ABBA oraz w tercynach CDE CDE[49]. Przedmiotem emulacji jest subtelna architektonika sonetu Petrarki, w którym pierwsza strofa jest ekspozycją liryczną: przedstawia stan duchowy podmiotu, a druga kwartyna i jej kontynuacje w czterech i pół wersach tercetów autorefleksję konkretyzują, przywołując piastowane w myśli i wyobraźni okruchy wspomnień. Końcowe półtora wersu powraca do wyznania cierpienia. Tłumacz docenia maestrię i doskonale imituje eskalację emocjonalną części drugiej, która burzy podstawowy schemat sonetu przez rzadkie w *Canzoniere* scalenie drugiej kwartyny z pierwszą i drugą tercyną. Ze swobodą operuje także wewnętrznymi podziałami wersów na dwa, trzy lub cztery kolony; dominują, jak u Petrarki, hemistychy, urozmaicone w wersach 1 i 7 złożeniami trzech członów.

Uwagę zwraca harmonia dźwiękowa: układ sekwencji głosek wewnątrz wersów i w pozycjach walentnych. W rymach wiążących kwartyny zaznacza się głoska ‘o’ – analogicznie jak u Petrarki ‘a’ i ‘e’). W tercynach, rymowanych (w obu tekstach) CDE CDE, Petrarka burzy eufonię głosek otwartych, wprowadzając syczące; Mickiewicz naśladuje ten zabieg, eksponując jednak mniej agresywne głoski nosowe ‘ę’, ‘ą’. Aliteracje, efektowna przerzutnia[50] i asonans w rymie (stoi – stroi) uzupełniają i wzbogacają kompozycję eufoniczną sonetu[51].

Chcecie wiedzieć, co cierpię, rowiennicy moi?	e e e e / o e e || o e i y / o i
Odmaluję najwierniej, ile pióro zdoła.	o a u e / a e e || i e u o / o a
Mary ja dotąd pośród pamiątek kościoła	a y a o ą || o u / a ą e / o o a
Myślą gonię, i duch mój o przeszłości roi.	y ą o e / i u u || o e o i / o i
Tu zwykła igrać, ówdzie zamyślona stoi,	u y a i a || u e / a y o a / o i
Tam z niechęcią twarz kryła, tu mię okiem woła,	a e ę ą / a y a || u e o e / o a

[48] Tak tłumaczy ten wybór Maria Dłuska, *O wersyfikacji Mickiewicza. Próba syntezy, Studia i rozprawy*, t. 2, Kraków 1970, s. 145.

[49] Por. szczegółowe analizy morfologii sonetów w cytowanej rozprawie C. Zgorzelskiego *O sonetach odeskich…*

[50] L. Pszczołowska (*Sonet od renesansu…*, s. 12) zwraca uwagę na wyraziste granice składniowe i stroficzne w wierszach z *Canzoniere.* Zaznaczają się one silnie w 286 sonetach (z 317). Mickiewicz wybrał więc pierwowzór egzemplifikujący rzadkie zjawisko, występujące *nota bene* w sonecie Kochanowskiego *Do Franciszka* oraz w sonetach Sępa.

[51] Dodajmy, że wrażliwość na brzmieniowe piękno wiersza potęgowały sonety Szekspira. O instrumentacji głoskowej w sonecie Mickiewicza *Lauro, czyliż te piękne wieków naszych lata…* Mickiewicza: W. J. Darasz, *Sonet, cykl sonetowy i wieniec sonetów w poezji polskiej i europejskiej*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis", Folia 234, „Studia Linguistica" 12: 2017, s. 39.

Tu gniewna, tam posępna, tu znowu wesoła,	u e a / a o ę a || u o u / e o a
Tu swe lica w łagodność, tu w powagę stroi.	u e i a / a o o || u o a e / o i
Tam piosenkę nuciła, tu mi dłoń ścisnęła,	a o e e / u i a || u i o / i ę a
Tu usiadła, tam naszej rozmowy początek,	u u a a / a a e || o o y / o ą e
Stąd biegła, tu na piasku imię moje kryśli,	a e a / u a a u || i e o e / y i
Tam słówko powiedziała, tu z cicha westchnęła,	a u o / o e a a || u i a / e e a
Tam się zarumieniła – ach! śród tych pamiątek	a e a u e i a || a u y / a ą e
Wiecznie miota się serce i plączą się myśli.	e e o a / e e e || i ą ą e / y i

Ponieważ ekspresja brzmieniowa ma zawsze wartość semantyczną, dodajmy, że sekwencje dźwiękowe współistnieją z relacjami śród- i międzywersowymi, które również stanowią znak rozpoznawczy Petrarki. Ich seria, ujęta (co równie charakterystyczne) w szereg analogii i antytez, jest regulowana, podobnie jak w *Canzoniere*, konstrukcją polisyndetoniczną i anaforami, dynamizującymi wypowiedzenie. W pierwowzorze: qui – qui; 'or' – 'or'; w przekładzie: tu – ówdzie, tam – tu, tu – tam – tu, tu – tu. // tam – tu, tu – tam – tu // tam – tu – tam[52]. Zastanawiająca jest mnogość zaimków wskazujących w tak drobnym, delikatnym korpusie słownym tekstu. Trudno rozstrzygnąć, czy służy wzmocnieniu efektu dźwiękowego, czy też wprowadza element manierystycznej zgoła igraszki słownej. Ponadto w przekładzie pojawia się także ślad ulubionego przez Petrarkę chiazmu (w. 8)[53].

Praca nad warstwą brzmieniową i symetrią wewnętrzną, nieprzesłonięta typową dla petrarkizmu ornamentyką stylistyczną (epitetami i tropami) ani nie ujęta w grę oksymoronów, nadaje tekstowi szlachetną czystość i świadczy, że młody poeta upatrywał istoty petrarkizmu w prozodii mowy lirycznej. Rozumiał, że współbrzmienia wokaliczne przekazują treści niepoddające się dyskursywnemu wyrażeniu. Był świadom, że istotą piękna klasycznego jest harmonia i posiadł sekret budzenia muzyki w słowie poetyckim.

Zakres wtajemniczeń w petrarkowską *ars poetica* jest znacznie szerszy niż ten, który można zilustrować przykładem *Sonetu VII*. Każdy z dwudziestu dwu utworów utrwala osiągnięcia naśladowcze lub emulacyjne naszego poety, których w krótkim studium przedstawić nie sposób. Pozostawiając dalsze szczegółowe analizy *ante fores* tej wypowiedzi, zamkniemy ją kilkoma tylko uogólnieniami.

---

[52] Komentarz wskazuje tu filiacje z *Remedia amoris* Owidiusza 727-728. *Fasti* II 771-774.

[53] Rolę chiazmów w sonecie *Ranek i wieczór* omawia C. Zgorzelski, *O sonetach odeskich…*, s. 150.

3. Próba uogólnienia

Znakami przynależności wierszy „odeskich" do tradycji Petrarkowskiej są ich cechy formalne: relacje składni z podziałem na wersy i strofy oraz schemat rymów (poddany jednak modyfikacjom)[54], a przede wszystkim koncepcja cyklu sonetów[55], które utrwalają moment liryczny przeżycia i refleksji, a łączą się na poziomie metatekstowym, wyłaniając teleologię zbioru. Celem *Canzoniere* – nierealizowanym na płaszczyźnie następstwa zdarzeń, lecz unoszącym się nad całym korpusem wierszy – jest scalanie boleśnie „rozproszonych cząstek duszy" i nadzieja na odnalezienie przez miłość i oczyszczające cierpienie prawdy o kondycji człowieka dążącego – mimo upadków – do chrześcijańskiej *caritas*, uwolnionej od tego, co podległe śmierci. Drogę wyznacza czas życia i czas święty, który nadaje poszczególnym doświadczeniom, naznaczonym miłością, wymiar trwania. Na tle splecionych z sobą planów temporalnych egzystencja ludzka przedstawia się jako pielgrzymowanie do wieczności. Mickiewicz zdaje sie podążać tym samym szlakiem, rozpoczyna bowiem swój cykl incipitem strofy wyrażającej pragnienie metanoi:

> Voi che ascoltate in rime sparse il suono
> Di quei sospiri ond'io nudriva il core
> In sul mio primo giovenile errore
> Quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono.

Przesłanie to, wraz z innymi sygnałami proweniencyjnymi, wpisuje sonety „odeskie" w paradygmat *Canzoniere*. Akceptacja projektu Petrarki, sugerowana w przywołanym fragmencie sonetu rozpoczynającego *Rerum vulgarium fragmenta*, okazuje się jednak pozorna, a nasz poeta zgoła odmiennie kształtuje makro-semantykę zbioru, traktując go jako własną opowieść o miłości[56]. Dostrzegli to już i starali się wyjaśnić najbardziej kompetentni badacze.

---

54 L. Pszczołowska (*Sonet od renesansu…*, s. 26) wskazuje pary rymowe w siedmiu tercetach, co stanowi odchylenie od normy Petrarkowskiej, ma jednak precedens w *Canzoniere*.

55 R. Fieguth, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przekł. M. Zieliński, Warszawa 2002.

56 Z. Szmydtowa (*Mickiewicz jako tłumacz…*, s. 148) podkreśla: „wobec przeobrażenia zasadniczej koncepcji pierwowzoru, niewątpliwie świadomego, bo wywołanego chęcią ujawnienia własnych przeżyć, maleją różnice w szczegółach środkowej partii sonetu, przedstawiającej Laurę – Mary". Z. Stefanowska, *Petrarka i polscy*, s. 29 pisze: „Mickiewicz parafrazował Petrarkę zgodnie z funkcją, jaką sonety tłumaczone miały pełnić w jego cyklu. Także zgodnie z postawą bohatera, podmiotu lirycznego sonetów, tego «ja», którego odczucia miłosne, przeszłe i teraźniejsze, stanowią przedmiot cyklu".

W kanonicznej rozprawie *O sonetach odeskich Mickiewicza* Czesław Zgorzelski uznał motto z Petrarki za gest prewencyjnej obrony przed zarzutami niemoralności:

> [Epigraf ten] w zestawieniu z tematyką tego cyklu stanowi jak gdyby akt samoobrony poety przed ewentualnymi zarzutami zgorszonych czytelników. Można by przypuszczać, że poeta chciał przez to powiedzieć: „Dziś już jestem inny, opiewam dzieje uczuć i myśli, które zostały już poza mną, w niepowrotnej przeszłości". Ale jednocześnie można by to pojmować jako pośrednie wyznanie, że taki był kiedyś, i dla amatorów alkowianych historyjek z życia poety służyć może jako upoważnienie do poszukiwań b i o g r a f i c z n e g o tła dla sonetów"[57].

Autor znakomitego, w pełni aktualnego badawczo studium dystansuje się wobec dociekliwych poszukiwań biograficznych i kieruje uwagę interpretatorów na „rzecz samą" to jest „sens artystyczny *Sonetów*". Wnikliwa interpretacja poszczególnych wierszy prowadzi go do wniosku, że pierwsze dziesięć utworów – od utworu *Do Laury* do *Błogosławieństwa* – „łączy […] jedność tematyczna, miłość idealna, pozornie bez akcentów zmysłowych, potrącająca raz po raz o struny poezji Petrarkowskiej"[58]. Spójność tej części zbioru, w której na scenie lirycznej występuje poeta i adorowana kobieta, umacniają wspólne motywy ujrzenia kochanki (I) i spotkań z nią w scenerii miejsca przyjemnego (IV), a następnie motyw pamięci (VIII). Wyrazistymi odwołaniami do *Canzoniere*

---

[57] C. Zgorzelski, *O sonetach odeskich…,* s. 143. Z. Stefanowska, *O sonetach Mickiewicza*, s. 10, zauważa, że cykl odeski był „nie po drodze" Kleinerowi (J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1, t. 2: *Dzieje Konrada*, Lublin 1948, wyd. popr. Lublin 1997–1998), Weintraubowi (*Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1989, wyd. z posłowiem Z. Stefanowskiej, Warszawa 1998), Borowemu (*O poezji Mickiewicza*, 1958, wyd. 2 uzup. Z. Stefanowska, A. Paluchowski, Lublin 1999). Zauważmy jednak, że erotyzm *Sonetów odeskich*, kłopotliwy dla interpretatorów i kontrastujący z powściągliwością poezji romantycznej, nie był w poezji polskiej bezprecedensową nowością, jak sądzą niektórzy badacze. Nie wspominając już o odległym chronologiczne, a znacznie bardziej agresywnym naturalizmie poezji barokowej, wskażmy erotyzm przenikający poezję Karpińskiego (szczególnie wyrazisty trop Laury) i Kniaźnina, których poeta nasz znał (Karpińskiego chwalił za rodzimość) i włączał w tkankę inwencyjną swoich utworów.

[58] C. Zgorzelski, *O sonetach odeskich…*, s. 144, 146. Interpretacja drugiej części cyklu na s. 146–151. Tezę o dwudzielności cyklu, na który składają się „dwa dopełniające się organizmy poetyckie o swoistej, oryginalnej fakturze", sformułował Stanisław Furmanik, *Ze studiów nad „Sonetami" Mickiewicza*, [w:] tenże, *Słowo i obraz*, Poznań 1967, s. 108. Autor dowodził przez serię analiz, że „każdy z sonetów Mickiewicza, brany oddzielnie, stanowi całość zamkniętą, poetycki wyraz chwili […]. Gdy jednak czyta się je w tym porządku, jaki im nadał Mickiewicz, zarysowuje się nie tylko konsekwentny rytm linii architektonicznej układu, ale i pragmatyczna rozbudowa wewnętrzna całości".

są toposy oczu, przez które miłość wnika do serca (I), samotności kochanka, który stara się ukryć swoje uczucia (II)[59], zapłonienia i trudności w rozmowie (I, II), porównania angelologiczne III, IV) i solarne (VI), błogosławieństwo pióra (X). Zgodnie z paradygmatem Petrarkowskim, dominantę stanowią wyznania uczuć towarzyszących inicjacji i rozwojowi miłości, z charakterystycznymi toposami łez i słodkiego cierpienia. Spójność pierwszej części cyklu umacniają zaczerpnięte z zasobu petrarkistycznego środki stylistyczne. Kolejne sonety, traktowane przez poprzedników lubelskiego uczonego jako część druga zbioru „o dynamice romantycznej"[60], zdaniem Zgorzelskiego rozpadają się na trzy mniejsze grupy (XI–XIV, XV–XIX, XX–XXII), różniące się przekazem ideowym, tonacją liryczną, stylistyką i strategią retoryczną.

Podejmując myśl uczonego, lecz rozwijając ją w innym kierunku, zauważmy, że w *Canzoniere* miłość skażona doczesnością, opiewana w części pierwszej *Rime in vita di Madonna Laura*, należy do przeszłości zamkniętej śmiercią wielbionej kobiety. *Rime in morte di Madonna Laura* czczą zmarłą, należącą już do istot niebiańskich i są silniej napromieniowane duchowością. W sonetach „odeskich" kierunek przemian wewnętrznych jest odwrotny. Pierwsze dziesięć utworów zachowuje – jak zauważyła także Stefanowska – cechy spirytualnej konwencji Petrarkowskiej. Po sonecie dziesiątym *Błogosławieństwo* – demonstracyjnie, acz dość przewrotnie przywołującym *Canzoniere* – następuje *Rezygnacja*, a za nią kolejne utwory, w których, zdaniem badaczki, dominują doświadczenia miłości cielesnej:

> Bohater tego sonetu cierpi, bo „nie kocha, że kochał, zapomnieć nie zdoła", jego „przekwitłe serce" podobne jest do „spustoszałej świątyni". Dalszych dziesięć sonetów to wiersze, w których wyraziście występuje, a nawet dominuje motyw miłości cielesnej; są to, jak się zdaje, najbardziej zmysłowe spośród polskich erotyków romantycznych, na ogół pod tym względem bladych. Zamyka cykl sonet XXIII *Ekskuza.* […] Tą konkluzją w postaci wersu urwanego, naruszającego harmonijną budowę sonetu, kończy się cały cykl"[61].

Usytuowanie dialogu emulacyjnego z *Canzoniere* na planie meta-chiazmu objawia w całej rozciągłości zamiar polemiczny i nadaje cyklowi wymowę antypetrarkowską i antypetrarkistyczną[62].

---

59 Tu wyraźna inspiracja sonetu XXXV *Solo e pensoso i più deserti campi…*

60 Jako pierwszy zauważył to Henryk Schipper, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1926, s. 258.

61 Z. Stefanowska, *O sonetach Mickiewicza*, s. 22.

62 Tezę o antypetrarkizmie *Sonetów* sformułował i uzasadniał Wacław Borowy (*O poezji Mickiewicza*, wyd. 2 uzup., oprac. Z. Stefanowska i A. Paluchowski, Lublin 1999, s. 211–212), dopatrując się elementów epikurejskich i anakreontycznych, a nawet ironii.

Trzeba w tym miejscu podkreślić, że horyzonty tradycji: petrarkowski, elegijny i sentymentalny, wyznaczające obszary odniesień literackich, stapiały się i zacierały w kolejnych interpretacjach sonetów Mickiewicza. Próbę ich rozróżnienia i wyodrębnienia podjął w cytowanym studium Zgorzelski. Uczony zauważył, że wprawdzie nastrojowe, sentymentalne epitety „podpowiada Petrarka, to jednak ich nadmiar w czułostkowej poezji sentymentalnej jest dla Mickiewicza nie do przyjęcia". Słusznie też wskazał, że „mimo sentymentalnych rekwizytów, nie można uczucia przez nie wyrażonego określić mianem sentymentalizmu. Sentymentalizm nie znał bowiem walki wewnętrznej ze sobą". „Nie dostrzegał owych wahań wewnętrznych człowieka, który chce być godny siebie, nie wyczuwał goryczy, jaką w tej walce klęska zasady etycznej niesie zawsze z sobą". „Ostrożne i wstrzemięźliwe" korzystanie z repertorium sentymentalnego pozwoliło autorowi ożywić „wyblakłe, wytarte motywy miłości sentymentalnej" i przywrócić im życie. Na rzecz reanimacji działał też „lekki, swobodny ton żartu"[63].

O ile jednak odrzucenie wyblakłej, inercyjnie konserwowanej w erotyku osiemnastowiecznym tradycji[64] jest zrozumiałe w kontekście wysokich ambicji poety, podsycanych być może przez petrarkistyczne transgresje Kniaźnina, o tyle kontestacja samego archetypu wydaje się trudniejsza do wyjaśnienia. Stefanowska uznaje ją za „świadomą grę z wielkim patronem poezji miłosnej, przywoływanym i zaraz potem lekceważąco odrzucanym"[65]. Czy jednak „lekceważąco"? Trudno dopatrywać się nie tylko lekceważenia, ale nawet jakichkolwiek zastrzeżeń lub wahania w hołdzie, jaki Mickiewicz złożył mistrzowi z Arezzo:

> Nigdzie więcej idealna miłość do kobiety nie została wyrażona z taką siłą i taką różnorodnością, jak w sonetach Petrarki. […] Nie ma poezji na świecie, jeżeli to nie jest poezją[66].

Wobec tak głębokiego podziwu i fascynacji dziełem Petrarki decyzja kreowania przeciwnego mu obrazu świata jawi się jako akt zuchwały, a zarazem dramatyczny i brzemienny w konsekwencjach ideowych. Skutkiem dokonanego wyboru jest brak zwornika metafizycznego cyklu (co upodabnia dzieło do *Erotyków* Kniaźnina) i zaciemnienie konotacji etycznych. Jak zauważył Zgorzelski,

---

63 C. Zgorzelski. Cytaty – kolejno – ze s. 151, 154, 155, 158.

64 Por. T. Kostkiewiczowa, *Erotyk* (przyp. 6). W perspektywie interpretacji poezji Kniaźnina, zawartej w studium R. Fiegutha, przekaz osiemnastowieczny przedstawia się bardziej nowocześnie i inspirująco.

65 Z. Stefanowska, *Petrarka i polscy romantycy*, s. 30–31.

66 Wypowiedź Mickiewicza podczas dyskusji nad recenzją F.-B. Hoffmana przekazał Nikołaj Polewoj. Cyt. za: Z. Stefanowska, *O sonetach Mickiewicza*, s. 20.

podmiot liryczny sonetów odeskich zmaga się z głosem sumienia[67], lecz nie podejmuje prób metanoi w duchu chrześcijańskim. Przeciwnie – odwołaniami do Boga (trzykrotnie: w son. I, XIII, XIV) potwierdza etykę sprzeczną z nauką o grzechu. Ponadto sakralizuje młodzieńczą miłość, lecz zamyka ją w dalekim przestrzennie i czasowo „kościele pamiątek", by zwrócić się w stronę erotyki zmysłowej[68]. Decyzja ta, podjęta u progu dojrzałości, mierzona kategoriami Petrarki i neoplatoników, stanowiłaby sprzeniewierzenie się wysokiemu celowi życia i degradację do *amor ferinus*. Teoria miłości pielęgnowana przez poetów *dolce stil nuovo* i Petrarkę, proklamowana wiekowi piętnastemu przez Marsilia Ficina w dziele *Theologia Platonica* (1482), a rozpowszechniana w dobie Cinquecenta przez Pietra Bemba (*Gli Asolani*, 1505) i Mario Equicolę (*Libro de natura de amore*, 1525), dowodziła, że miłość jest anamnezą i przez to doświadczeniem religijnym, religia zaś – aktem miłosnym. Podmiot *Sonetów – porte-parole* poety – nie podziela tej wiary i nie tęskni za uszczęśliwiającą wizją *Vergine bella, che di sol vestita.* Nie wierzy, że w oczyszczającym ogniu miłości ziemski kruszec przetwarza się w poezję świętą, której Dante upatrywał na wyższym szczycie Parnasu. Kontestacja rzutuje w najdalszą przeszłość kultury, aż do pierwocin syndromu miłości i cierpienia, wpisanego w literaturę europejską przez Tristana i Izoldę[69]. Jest w istocie deklaracją wyczerpania się tradycji i szukania nowych dróg u progu nowoczesności. Słusznie tedy zauważa Stefanowska:

> Podejrzewam, że tradycja dychotomicznego podziału miłości na miłość idealną i miłość zmysłową była już dla Mickiewicza szlachetną konwencją literacką. Z tą konwencją można było eksperymentować, jak to zdarzyło się Mickiewiczowi w *Błogosławieństwie*, w którym zakłócił nastrój Petrarki Amorkiem, łuczkiem i strzałkami[70].

---

67 Ważne interpretacyjnie są wskazania similiów między sonetami X *Rezygnacja* i XI *Do…* oraz *Liliami* i *Zdaniami i uwagami*, zawarte w studium C. Zgorzelskiego, *O sonetach odeskich…*, s. 155–156.

68 Wybór ten, gorszący krytyków (por. przyp. 28, 57), był wyzwaniem nawet dla Mochnackiego, który jednak wyszedł przed szereg naiwnych oskarżeń i, konstatując „jednostajność *erotycznej* tych poematów treści", zachwycał się zapałem, melancholią, rozrzewniającą czułością, czarującą harmonią rymów, wezbraniem uczuć, wylewem myśli poważnych i śmiałych" i twierdził, że „Adam Mickiewicz jako pierwszy z poetów polskich uduchownił […] miłość. […] zmysłową piękność podniósł do ideału, pierwszy stworzył prawdziwą poezję serca i duszy" – [Maurycy Mochnacki], *O Sonetach Adama Mickiewicza. Artykuł nadesłany*, „Gazeta Polska" 1827, nr 80, s. 316. Za: M. Stanisz, *Spory o sonet…*, s. 31. Tekst zamieszczony w cytowanej rozprawie s. 71–81.

69 D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968.

70 Z. Stefanowska, *O sonetach Mickiewicza*, s. 23–24.

W *Sonetach* dokonuje się zatem rzeczywista rewolucja, proklamowana przez romantyków: zmaganie się z mitem i narosłymi wokół niego konstruktami kulturowymi.

Oczywiście, apostazja kulturowa nie dotyczyła samego tylko dziedzictwa literackiego, które skupiało się wokół mitu neoplatońskiego, ale też – i przede wszystkim – chrześcijańskiej *caritas*. Walcząc z *giovanile errore*, Petrarka pozostawał niezmiennie w kręgu chrześcijańskiej nadziei. Mickiewicz wyszedł poza ten krąg, nie tracąc wszakże wiary w jego realność (stąd skojarzenia infernalne w toposach ognia miłosnego) i zuchwale nawiązywał relację ze światem wyzutym z wartości chrześcijańskich. Stąd zapis pustki duchowej, utraty godności i celu życia, antycypujący dramat Konrada.

W ślad za fundamentalnym wyborem antypetrarkowskim postępują kolejne: rezygnacja z ramy temporalnej, która włącza doświadczenie ludzkie w czas święty zbawienia i – powtórzmy – pozwala Petrarce odczytać sens duchowy bolesnych wydarzeń, a na koniec obalenie samej istoty *Canzoniere*: adorowania jedynej kobiety, która jest symbolem, a właściwie epifanią boskiego Piękna i Miłości, ma więc moc wzbudzania życia w uśpionej naturze oraz budzenia duszy pozostającej w nieświadomości wiecznych przeznaczeń. Dodajmy, że poważył się na to już Kniaźnin.

Madonna Laura jest przewodniczką po labiryncie fragmentów *rerum vulgarium*. To ona sprawia, że marzenie o dotarciu do Helikonu i zajęciu miejsca w gronie apollińskich muz splata się w dziele Petrarki z imperatywem przeniknięcia do ukrytych pokładów duszy i osiągnięcia nowego życia. Naśladowcy *Canzoniere* przyzywają jej imienia, by okazać swój rodowód poetycki. Również Mickiewicz maluje subtelnie wizerunek Laury w przekładzie canzony *Chiare, fresche e dolci acque: Z Petrarki. O jasne, słodkie, o przeczyste wody*, a pierwszy sonet z cyklu „odeskiego" kieruje *Do Laury*, przyłączając się do plejady petrarkistów. Imię to noszą także adresatki sonetów IV i VI, tożsamość ich jest jednak wątpliwa. Usytuowane w całkowicie odmiennej sferze kultury, mogą one być bliżej spowinowacone z kochanką Filona, a z pewnością nie dziedziczą wszystkich cech ukochanej Petrarki.

Petrarka rozbudowuje sieć odniesień symbolicznych imienia: do wiatru (*l'aria*), kojarzącego się z wolnym duchem i Duchem Świętym, złota (*aurum*), niosącego z sobą treści sakralne oraz laurem (*lauro*), ewokującym treści metapoetyckie. Mickiewicz redukuje konotacje sakralne i apollińskie, gdyż nie przypisuje kobietom sportretowanym w sonetach wielkości swej poezji, a gdy raz tylko, w sonecie X, błogosławi pióro, które wsławi kochankę, odwołuje to z gniewem i wzgardą w *Pożegnaniu Do D.D.*:

Dziś odkrywam łakomstwo nowe w sercu twojém,
Pochwalnych wiérszy chciałaś; marny pochwał dymie!
Dla nich więc igrasz z bliźnich szczęściem i pokojem?

Nie kupić Muzy! W każdym ślizgałem się rymie,
Gdym szedł na Parnas z lauru wieńczyć cię zawojem,
I ten wiérsz wraz mi stwardniał, żem wspomniał twe imię.

Kobiety sonetów, obdarzane nieraz anielskimi epitetami (w sonetach III, IV), zachowują się zgoła nieanielsko. Uczestniczą w zalotach: prowokują, płaczą, uciekają lub wabią. Precedensowa jest tu poezja marinistów, którzy imitowali poetykę Petrarki w erotykach dedykowanych kochankom różnej urody, kondycji i wieku, nie wyłączając dziewcząt kalekich, szpetnych i brudnych. Mickiewicz nie posuwa się tak daleko, odbiera jednak adresatce sonetu III (*Nieuczona twa postać, niewymyślne słowa…*) atrybuty *puella docta*, a w miejsce idola stawia „ziemianki" o cechach zindywidualizowanych[71]: od Laury, która wzbudza cześć należną aniołowi i – choć związana ziemskim małżeństwem – jest zaślubiona poecie duchowo przed Bogiem (sonet I), przez partnerkę schadzek coraz bardziej zabarwionych erotycznie (od sonetu IV), kobietę elegików rzymskich: biegłą w sztuce miłosnej (sonet VI) i darzącą poetę miłością cielesną, lecz niewierną i sprzedajną, do zbrodniczych Danaid (sonet XXI). Utożsamienie z nimi bohaterek jest w istocie obelgą i przekleństwem. Ponadto (jak wspominaliśmy) w kreacjach bohaterek można dostrzec elementy właściwe polskiej tradycji poetyckiej, a to: brak idealizacji, rozmaitość, aktywność w relacji z podmiotem i udział w zdarzeniach. Dzięki temu monolog traci kontemplacyjną statyczność, zyskuje zaś, szczególnie w ostatnich utworach cyklu, wyrazistość środowiskową, radykalnie odmienną od scenerii, w której portretowana jest Petrarkowska Laura[72].

---

71 Zauważył to W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, s. 211–212: „W *Sonetach* petrarkizmowi formalnemu, przejawiającemu się w kształcie sonetu i pewnych elementach stylu, nie odpowiada […] petrarkizm w znaczeniu psychologicznym. Wystawiwszy w pierwszych utworach cyklu miłość dawną […], przedstawia się poeta jako uleczony z jej cierpień przez inną […], o której powiada […] z epikurejską wesołością, z humorem, swobodą […]. Petrarkizm ma więc tutaj w niemałej mierze charakter ironiczny: bo trudno sobie wyobrazić większą sprzeczność niż patronat tego poety miłości jedynej i wyidealizowanej do najwyższych szczytów nad utworami miłosnymi zwróconymi do dwu adresatek". Opinię tę cytuje i komentuje Z. Stefanowska, s. 36.

72 Por. R. Picchio, *Struktura stylistyczna „Gofreda" na tle tradycji polskich*, [w:] *W kręgu „Gofreda" i „Orlanda". Księga pamiątkowa sesji naukowej Piotra Kochanowskiego (w Krakowie, dnia 4–6 kwietnia 1967 r.)*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 25–34. Badacz podkreśla, że „poetycka *parole* Piotra Kochanowskiego jest uwarunkowana przez *langue*

Monolit *Canzoniere* zostaje wobec tego rozdrobniony na części, w których miejsce figurynki *angelicata* zajmują postaci reprezentatywne dla konwencji uformowanych przez wieki w poezji europejskiej: platońskiej, petrarkistycznej, epikurejskiej (przywodzącej na myśl erotyk horacjański), elegijnej (kojarzącej się z wzorami rzymskimi i łacińską poezją Kochanowskiego)[73]. *Varietas* przywołanych obrazów nadaje cyklowi pewne znamiona synkretyzmu. Mimo to, zachowuje on spoistość dzięki dominancie podmiotowej. Podobnie jak w *Canzoniere*, tematem jest interpretacja doświadczeń, jakie przynosi poecie miłość. Jedność cykliczna przejawia się – pisał Stanisław Furmanik – w konsekwentnym prowadzeniu „linii architektonicznej układu, ale i pragmatycznej rozbudowie wewnętrznej całości", co dowodzi, że „Mickiewicz w układzie i zestroju treści sonetów kierował się według skrystalizowanej koncepcji"[74].

4. „Dwa na słońcach swych przeciwnych – bogi". Emulacja w *Sonetach*

Emulacyjne dokonania Mickiewicza są tym bardziej rewelatorskie, im bardziej odlegle od Petrarkowskiego spirytualizmu. Dotyczą miłości doświadczanej cieleśnie – obszaru zaniedbanego w poezji dotkniętej „chorobą chroniczną" petrarkizmu, z której uleciał geniusz twórcy z Arezzo[75]. Młody poeta rozmawia

wypracowaną przez rodzimą tradycję literacką" (s. 26). Jej cechami są konkretność i żywość przedstawień, większa niż w pierwowzorze Tassa liczba czasowników, dynamizujących akcję. Ireneusz Opacki (*Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, [w:] tenże, *Studia z teorii i historii poezji*, Seria 2, s. 94) zwraca uwagę na socjologiczny kontekst sonetów końcowych, szczególnie *Ekskuzy*. Por. U. Kowalczuk, *Odeskie konteksty biografii i twórczości Adama Mickiewicza w pracach historycznoliterackich 2. połowy XIX wieku*, [w:] *Odessa i Morze Czarne jako przestrzeń literacka*, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok–Odessa 2018, s. 244.

73 W elegiach łacińskich Kochanowskiego utrwalona jest typowa dla elegii rzymskiej historia miłości od fascynacji miłosnej do zdrady na rzecz bogatszego rywala.

74 S. Furmanik, *Ze studiów nad sonetami Mickiewicza*, [w:] tenże, *Słowo i obraz*, Poznań 1967, s. 108, 125. Podobne stanowisko wyraża I. Opacki (*Z zagadnień cyklu sonetowego...*, s. 92, 97–99). Obaj badacze dostrzegają w *Sonetach* zarysy poematu o „dużym stężeniu epickości" i wyodrębniają „fazy", węzły" i „kierunek akcji". Szczegółowa analiza motywów występujących w poszczególnych utworach, zmierzająca do wykazania spójności cyklu w: M. Bajko, *Ile Odessy jest w sonetach „odeskich" Adama Mickiewicza?*, [w:] *Polacy w Odessie. Studia interdyscyplinarne*, red. J. Ławski, N. Maliutina, R. Szymula, Białystok–Odessa 2021, s. 129–142.

75 Sąd Benedetta Crocego (*Poesia popolare, poesia d'arte*, Bari 1933) przytacza i komentuje A. Litwornia, *Petrarka w kulturze przedromantycznej Polski*, s. 334–335.

z mistrzem, nie z jego epigonami. Zachowuje wprawdzie *basso continuo* cech stylistycznych, które były znakiem rozpoznawczym *Canzoniere*, lecz szuka nowych tematów i sytuacji. Unika jednostajności, którą krytykował Mochnacki, nie przenikając kontemplacyjnej aury *Canzoniere*[76]. Stroni od mdłej słodyczy i wprowadza tony emocjonalne niemieszczące się w rejestrze łagodności, z jaką – niesłusznie zresztą – były utożsamiane *Rerum vulgarium fragmenta*. Działania te nie uprawniają jednak do twierdzenia (powtarzanego od czasów Józefa Tretiaka), że „łagodny, sztucznie fantazją podtrzymywany płomyk" miłości staje się u Mickiewicza „potężnym, niszczącym żywiołem"[77]. Kochanek Laury wiedział, co to niszczący żywioł, a wielbiciel Maryli doświadczał melancholii łagodnej, lecz dojmująco bolesnej *na Alpach w Splügen*.

Antypetrarkizm przejawiający się w wygaszeniu perspektywy religijnej i skupieniu na treściach sensualnych, a także zastąpieniu wizji Laury różnorodnymi postaciami kobiet przywodzi – jako analogię – pogrążone w niepamięci, i zapewne nieznane Mickiewiczowi cykle sonetów Jana Andrzeja Morsztyna. Analogia ta obejmuje także cel artystyczny: rywalizacji z doskonałością *Canzoniere*. Emulacja skupia się zatem na obszarze formalnym.

Jak podkreślaliśmy, w dziejach petrarkizmu zaznacza się – szczególnie u poetów spierających się z Petrarkowską ideą miłości – imperatyw stworzenia doskonałych artystycznie mikroform lirycznych i prześcignięcia retorycznego mistrzostwa wzoru. Paradoks tkwiący u samych podstaw pomysłu, by żywioł miłości przenikającej kosmos zamknąć w małej, delikatnej, lecz diamentowo twardej strukturze sonetu, wyzwalał myśl o realizacji „czystej formy". Zew emulacji na wyżynach *ars poetica* odezwał się w wirtuozowskich *Sonetach krymskich*, ale też w sonetach „odeskich". Autor ich igrał leksemami, toposami i tropami Petrarkowskimi, eksponując uprzywilejowaną w *Canzoniere* metaforykę solarną i luminarną oraz związany z nią topos oczu. Jak mistrz włoski, komponował elementy tradycji elegijnej (patografii miłości) z odpryskami neoplatonizmu. W sonecie XV znajdujemy demonstracyjnie wyrazisty cytat: „jej duch napoły w rajskie wzleciał okolice, / Napoły został, boskie ożywiając lice"; w sonetach XX, XXI, XXII obserwujemy spotkania dyskursów petrarkistycznego z elegijnym. W sonecie *Danaidy* można z łatwością rozpoznać ślad łacińskiej elegii Jana Kochanowskiego:

---

[76] [M. Mochnacki], *O sonetach Adama Mickiewicza*, s. 316. Wypowiedź komentują Z. Stefanowska, *Petrarka i polscy romantycy*, s. 37, M. Stanisz, *Spory o sonet*, s. 31. Mochnacki przeciwstawiał „dramatyzm i namiętność" jego sonetów miłosnych nużącej jednostajności *Canzoniere*.

[77] J. Tretiak, *Mickiewicz w Odessie*, s. 109–110. Za: J. Okoń, *O petrarkizmie w sonetach…*, s. 521.

Płci piękna! gdzie wiek złoty, gdy za polne kwiaty,
Za hafowane kłosem majowe sukienki,
Kupowano panieńskie serduszka i wdzięki,
Gdy do lubej gołębia posyłano w swaty?

Dzisiaj wieki są tańsze a droższe zapłaty.
Ta, której złoto daję, prosi o piosenki;
Ta, której serce daję, żądała mej ręki;
Ta, którą opiewałem, pyta, czym bogaty.

[XXI. *Danaidy*]

Szczęśliwy wiek pierwotny, gdy młodzież nie znała
Zbytku i pośród lasów i pól dni spędzała
[.....]
Kto kochance jelonka lub barwnego ptaka
Darował, znakomitą zdała się dań taka.
Z wdzięcznością przyjmowała śliwki i czerechy
I nie gardziła nawet skromnymi orzechy.
Takimi drobnostkami miłość pobudzona
Nie wahała sie ogniem zatlić w głębi łona.
Dziś złotem i klejnotem darmo się zaczyna,
Bo bardziej kocha datek niż dawcę dziewczyna[78]

[*Elegia XIV Ksiąg pierwszych*, w. 37-50]

Nawet w tekstach „Z Petrarki", zachowujących charakter przekładu, wprowadzał nasz poeta – gwoli subtelnej destabilizacji paradygmatu – elementy obce (jak w omawianym sonecie VII *kościół pamiątek*, czy anakreontyczny Kupidynek w przekładzie sonetu *Benedetto sia 'l giorno).* Przede wszystkim jednak pracował nad strukturyzacją i organizacją brzmieniową tekstów[79], wykorzystując licencję trzynastozgłoskowca, zadomowionego w naszej poezji i bardziej niż *endecasillabo* przyjaznego prozodii języka i składni polskiej[80]. Zmiana roz-

[78] Przytaczamy przekład *Elegii XIV Ksiąg pierwszych* Jana Kochanowskiego w wersji Leopolda Staffa, [w:] *Jan Kochanowski, Z łacińska śpiewa Słowian Muza. Elegie, foricenia, liryki w przekładzie Leopolda Staffa*, Warszawa 1986, s. 61.

[79] Subtelny esej Agnieszki Kuciak poświęcony sonetowi *Do Niemna. Uwagi na marginesie dwóch redakcji sonetu*, [w:] *Adam Mickiewicz i kultura światowa. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Grodno–Nowogródek, 12–17 maja 1997 w pięciu księgach*, Księga 1, pod red. S. Makowskiego i E. Szymanisa, Warszawa 1999, s. 102–108. Autorka omawia wersje sonetu powstałe w Szczorsach i w Rosji.

[80] A. Kulawik, *Teoria wiersza*, wyd. 2 – poprawione i uzupełnione, Kraków 1995, s. 127; tenże, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, wyd. 2, Kraków 1994, s. 199. Autor domniema też wpływ sonetu francuskiego na tę decyzję.

miaru wersów w sonecie miała swoje racje; dość przypomnieć, z jakimi trudnościami borykał się Piotr Kochanowski i jaką cenę zapłacił za wybór jedenastozgłoskowca w przekładzie *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa. Rezygnując z tego utrudnienia, Mickiewicz mógł swobodniej kreować mikrokosmosy sonetowych miniatur, jednoczące obraz poetycki z wyznaniem i doskonalić mowę liryczną, wyrażającą doznania podmiotu.

Podejmując wyzwanie doskonałości słowa poetyckiego, Mickiewicz nie zaakceptował całkowicie ideału estetycznego Petrarki. Hołdował – owszem – klasycystycznym principiom harmonii, ładu i proporcji, lecz testował ich granice i dopuszczał się transgresji, z których najbardziej prowokująco wybrzmiały ostatnie słowa cyklu. Jak świadczą wypowiedzi w wykładach paryskich, krytycznie odnosił się do kombinatoryki, prowadzącej sonet XVI i XVII wieku w kierunku epigramatu i ganił *concetti*, jakie w petrarkistycznych utworach stosował Ronsard, a w większym stopniu Tasso[81]. Przede wszystkim w trakcie pracy nad cyklem odeskim rozeznał i zbadał różnice między petrarkizmem i poezją romantyczną, których nie dostrzegało gremium wileńskich i warszawskich dyskutantów. A właśnie utożsamienie poezji romantycznej i petrarkistycznej spowodowało – jak trafnie dowodzi Piotr Salwa[82] – spłaszczenie obrazu arcydzieła twórcy z Arezzo w poezji polskiej.

Agresywny ton polemiki w artykule *O krytykach i recenzentach warszawskich* świadczy, że poeta z premedytacją rzucił rękawicę nie tylko Petrarce i jego naśladowcom, ale też współczesnym autorytetom, i to zarówno klasykom, jak romantykom, którzy czuli sie zdezorientowani audacjami mistrza i – jeśli ich bronili, to niezbyt skutecznie. F. S. Dmochowski (syn autora *Sztuki rymotwórczej*) krytykował nieautentyczność liryczną:

> Czyliż bo poeta silnie wzruszony – pytał – zawierałby swoje pomysły w tak uciążliwej formie sonetów? […] W sonecie forma niezmiennie bierze górę nad przedmiotem, a warunkami dobroci tego rodzaju sonetów będzie lekkość, dowcip, gładkość, poprawność, harmonijny dobór wyrazów, rymów i układ strof[83].

Podobne obiekcje zgłaszali – jak wspominaliśmy wyżej – Mochnacki i Klaczko. Trzeba jednak przyznać, że intuicje recenzentów ze strony romantycznej

---

81 Z. Stefanowska (*Petrarka i polscy romantycy*, s. 33) analizuje stwierdzenie w *Lekcji 35 Kursu I:* „Ronsard nie pojmował mistycyzmu ani platonizmu Petrarki i nie dorównywał mistrzowi jako poeta, ale bardziej jeszcze szpecił tradycję Petrarkowską Tasso".

82 P. Salwa, *Petrarka spolszczony i nieznany*, [w:] *Przekład jako aneksja kulturowa dzieła*, red. A. Nowicka-Jeżowa i M. Fijałkowski, Warszawa 2021, s. 43–56.

83 Wypowiedź F.S. Dmochowskiego, syna autora *Sztuki rymotwórczej*, „Biblioteka Polska" 1826, t. 3. Cyt. za: L. Pszczołowska, *Sonet od renesansu*…, s. 28.

zmierzały trafnie do odczytania treści „filozoficznych", to jest ideowych, zawartych w buntowniczym cyklu sonetów.

Z dzisiejszego punktu widzenia można powiedzieć, że zarówno Petrarkowskie, jak Mickiewiczowskie sonety utrwalały zmaganie podmiotu ze swoim kulturowym *ego* w kontekście wielkich świadków dawnej kultury: Dobra i Piękna. W obu aktach Piękno wzbudza zachwyt i wzywa do miłości. Jednak w sonetach Mickiewicza *credo* wielbiciela Laury załamuje się w pryzmatach postaci kobiecych, a Dobro ulega relatywizacji. Kodeks etyczny Petrarki komplikuje się: poczucie grzechu, wpisane w wiarę i obyczajowość chrześcijańską, wywołuje wyrzuty sumienia, wstyd, poczucie skalania duszy. Mimo to, dochodzi do głosu moralność sprzeczna z odwiecznymi zasadami. Obie te siły – jedna związana ze światem minionym; druga buntownicza, ale jeszcze niezintrowertyzowana – walczą ze sobą w podmiocie „rozdwojonym w sobie". Zarysowuje się tu zatem psychomachia, wyrażona niebawem z całą siłą w *Dziadach*.

Geniusz Mickiewicza wzniósł się ponad poziom zbanalizowanej, wątłej recepcji dzieła przesłoniętego niezliczonymi imitacjami. Gdy jednak Petrarka przezwyciężył ograniczenia konwencji *nowego słodkiego stylu* odkryciami głębi ducha, nasz poeta targnął się na przytłoczony konwencjonalnością ideał miłości czystej i zwrócił ku doświadczeniu cielesności, by niebawem porzucić je także i w drodze nad przepaścią w Czufut Kale rozerwać – jak Petrarka w *Secretum meum* – ostatnią zasłonę: śmierć. Nienaruszona została tylko Poezja, dla której warto podjąć drogę przez labirynt myśli i uczuć w nadziei, że doprowadzi ona na szczyt Parnasu.

Bibliografia

Mickiewicz A., *Dzieła*, oprac. S. Pigoń, t. 14, *Listy*, cz. 1, Warszawa 1955.

Mickiewicz A., *Dzieła poetyckie*, t. 1, *Wiersze*, Wyd. Rocznicowe 1798–1998, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993.

Il Canzoniere di Francesco Petrarca, a cura di Gianfranco Contini, Edizioni Einaudi, 1964.

Bajko M., *Ile Odessy jest w sonetach „odeskich" Adama Mickiewicza?*, [w:] *Polacy w Odessie. Studia interdyscyplinarne*, red. J. Ławski, N. Maliutina, R. Szymula, Białystok–Odessa 2021, s. 129–142.

Baldick C., *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford New York 1990 (ed. 2: 2001).

Beltrami P. G., *La metrica italiana*, Bologna 1991, s. 8–9, (ed. 5: 2011).

Billip W., *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830*, Wrocław 1962.

Błoński J., *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1967.
Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, 1958, wyd. 2 uzup. Z. Stefanowska, A. Paluchowski, Lublin 1999.
Brahmer M., *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*, Kraków 1927.
Calcaterra C., *Petrarca e il Petrarchismo*, [w:] *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratra italiana. III: Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano 1949.
Chmielowski P., *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, t. 1, Warszawa–Kraków 1886.
Dámaso A., *La poesia di Petrarca e il petrarchismo (Mondo estetico della pluralità)*, [w:] tegoż, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, przekł. i wstęp G. C. Baiardi, Bologna 1965, s. 305–358.
Darasz W. J., *Sonet, cykl sonetowy i wieniec sonetów w poezji polskiej i europejskiej*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis", Folia 234, „Studia Linguistica", 12: 2017.
Dłuska M., *O wersyfikacji Mickiewicza. (Próba syntezy)*, [w:] tejże, *Studia i rozprawy*, t. 2, Kraków 1970.
Dopart B., *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.
Fieguth R., *O jedności kompozycyjnej Sonetów „odeskich" i krymskich*, [w:] *Adam Mickiewicz i kultura światowa. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Grodno – Nowogródek 12–17 maja 1997 w 5 księgach*, *Księga 1*, red. S. Makowski i E. Szymanis, Warszawa 1999.
Fieguth R., *Echa petrarkizmu i Petrarki w „Erotykach" (1779) oraz w „Żalach Orfeusza" (1783) Franciszka Dionizego Kniaźnina*, [w:] *Petrarca a jedność kultury europejskiej. Materiały międzynarodowego zjazdu, Warszawa, 27–29 V 2004. Petrarca e l'unità della cultura europea*, red. M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005, s. 495–507.
Fieguth R., *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przekł. M. Zieliński, Warszawa 2002.
Forster L., *The icy fire: five studies in European Petrarchism*, Cambridge 1969.
Furmanik S., *Ze studiów nad „Sonetami" Mickiewicza*, prwdr. „Rocznik Koła Polonistów Słuchaczów Uniwersytetu Warszawskiego", Warszawa 1927; wyd. 2 w: tenże, *Słowo i obraz*, przedmowa E. Balcerzan, Poznań 1967, s. 108–133.
Graf A., *Petrarchismo ed Antipetrarchismo*, [w:] tegoż, *Attraverso il Cinquecento*, Torino 1888.
Klaczko J., *Półwysep krymski w poezji*, [w:] tegoż, *Szkice i rozprawy literackie*, Warszawa 1904.
Kleiner J., *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Konrada*, wyd. popr., Lublin 1995.
Kostkiewiczowa T., hasło *Erotyk*, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977, s. 134.
Kotarska J., *Antypetrarkizm w poezji staropolskiej*, [w:] *Literatura staropolska i jej związki europejskie*, red. J. Pelc, Wrocław 1973.
Kotarska J., *Petrarkizm w poezji polskiego renesansu i baroku*, [w:] *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*, red. T. Michałowska i J. Ślaski, Wrocław 1980, s. 29–55.

Kowalczuk U., *Odeskie konteksty biografii i twórczości Adama Mickiewicza w pracach historycznoliterackich 2. połowy XIX wieku*, [w:] *Odessa i Morze Czarne jako przestrzeń literacka*, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok–Odessa 2018, s. 223–246.

Kuciak A., *Do Niemna. Uwagi na marginesie dwóch redakcji sonetu*, [w:] *Adam Mickiewicz i kultura światowa. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Grodno – Nowogródek, 12–17 maja 1997 w pięciu księgach, Księga 1*, pod red. S. Makowskiego i E. Szymanisa, Warszawa 1999, s. 102–108.

Kuciak A., *Jeżeli ktoś woli płonąć. (Wokół tłumaczeń Mickiewicza z Petrarki)*, [w:] *Romantyzm. Poezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*, red. M. Prussak i Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2002, s. 170–187.

Kulawik A., *Teoria wiersza*, wyd. 2 popr. i uzup., Kraków 1995, s. 127.

Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, wyd. 2, Kraków 1994, s. 56–64.

Kurzeja B., *Śpiewacy Laury? Ideał Petrarki a liryczne portrety kobiet w wybranych sonetach polskich XIX wieku – zarys problematyki*, „Konteksty Kultury. Pismo Kolegium Nauczycielskiego w Bielsku-Białej", 2015/12, z. 1, s. 1–14.

Litwornia A., *Petrarka w kulturze przedromantycznej Polski*, [w:] *Barok polski wobec Europy. Kierunki dialogu*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 2003.

Ławski J., *Marie romantyków. Metafizyczne wizje romantyków. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003.

Makowski S., *Świat sonetów krymskich Adama Mickiewicza*, Warszawa 1969.

Maver G., *Literatura polska i jej związki z Włochami*, wybór, przekład i oprac. A. Zieliński, Warszawa 1988, s. 467–469.

Meozzi A., *Il petrarchismo europeo nel sec. XVI*, Pisa 1934.

Miszalska J., *Sonet w Polsce od XVI do początków XIX wieku a przekłady z języka włoskiego*, „Italica Vratislaviensia", nr 2: 2010, s. 18–36.

Mönch W., *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg 1955.

Nowicka-Jeżowa A., *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. Dialog poetów europejskiego baroku*, Warszawa 2000.

Nowicka-Jeżowa A., *O petrarkizmie w liryce miłosnej Jana Kochanowskiego uwag kilka. (Trzy studia o petrarkizmie polskim)*, [w:] *Petrarca a jedność kultury europejskiej. Petrarca e l'unità della cultura europea*, red. M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005, s. 387–404.

Nowicka-Jeżowa A., *Dyskusja z platońską koncepcją miłości w erotyce J.A. Morsztyna*, [w:] *Literatura polskiego baroku w kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995.

Okoń J., *O petrarkizmie w sonetach miłosnych Mickiewicza. (Konteksty wileńskie)*, [w:] *Petrarca a jedność kultury europejskiej. Petrarca e l'unitá della cultura europea*, red. M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005, s. 517–536.

Opacki I., *Człowiek w sonetach przełomu. (O sonetach Mickiewicza)*, Warszawa 1968.

Opacki I., *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji. Seria 2*, red. M. Głowiński, Wrocław 1970, s. 71–128.

Pawlak D., *La lingua italiana a Vilna ai tempi del giovane Mickiewicz*, [w:] *Per Mickiewicz. Atti del convegno internazionale nel bicentenario della nascità di Adam Mic-*

kiewicz. Accademia Polacca di Roma, 14–16 dicembre 1998, a cura di A. Ceccherelli, L. Marinelli, M. Piacentini, K. Żaboklicki, Varsavia–Roma 2001, s. 244–252.

Petrarca F., *Drobne wiersze włoskie. Rerum vulgarium fragmenta*, wstęp P. Salwy, komentarz M. Santagaty w adaptacji i opracowaniu zespołu pod redakcją P. Salwy, Gdańsk 2005.

Picchio R., *Struktura stylistyczna „Gofreda" na tle tradycji polskich*, [w:] *W kręgu „Gofreda" i „Orlanda". Księga pamiątkowa sesji naukowej Piotra Kochanowskiego (w Krakowie, dnia 4-6 kwietnia 1967 r.)*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 25–34.

Picchio Simonelli M., *Figure foniche dal Petrarca ai Petrarchisti*, Firenze 1978.

Preminger A., Brogan T. V. F., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey 1993.

Pszczołowska L., *Sonet polski od renesansu do Młodej Polski*, [w:] *Słowiańska metryka porównawcza*, t. 5: *Sonet*, red. L. Pszczołowska, D. Urbańska, Warszawa 1993, s. 7–33.

Pszczołowska L., *Sonet od renesansu do Młodej Polski*, [w:] *Słowiańska metryka porównawcza*, t. 5: *Sonet*, red. L. Pszczołowska, D. Urbańska, Warszawa 1993, s. 7–33.

Ruschioni A., *Morfologia e antologia del sonetto*, vol. 1–2, Milano 1974.

Sonet polski, wstęp i objaśnienia W. Folkierski, Kraków 1925, BN I 82.

Salwa P., *Petrarka spolszczony i nieznany*, [w:] *Przekład jako aneksja kulturowa dzieła*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Fijałkowski, Warszawa 2021, s. 43–56.

Schipper H., *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1926.

Stanisz M., *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019.

Stefanowska Z., *O sonetach Mickiewicza*, [w:] tejże, *Mapa romantyzmu polskiego. Pisma z lat 1964–2007*, Warszawa 2014, s. 9–26.

Stefanowska Z., *Petrarka i polscy romantycy*, [w:] tejże, *Mapa romantyzmu polskiego. Pisma z lat 1964–2007*, Warszawa 2014, s. 27–38.

Szmydtowa Z., *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*, Warszawa 1955, s. 149.

Szymanis E., *Adam Mickiewicz. Kreacja autolegendy*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.

Ślaski J., *Il cammino del giovane Mickiewicz verso la letteratura italiana*, [w:] *Per Mickiewicz. Atti del convegno internazionale nel bicentenario della nascità di Adam Mickiewicz. Accademia Polacca di Roma, 14–16 dicembre 1998,* a cura di Andrea Ceccherelli, Luigi Marinelli, Krzysztof Żaboklicki, Varsavia–Roma 2001, Accademia Polacca delle Scienze. Biblioteca e Centro di Studi a Roma, „Conferenze" [T.] 114, s. 229–243.

Tretiak J., *Mickiewicz w Odessie. Stosunki i pieśni miłosne*, [w:] tenże, *Szkice literackie*, t. 1, Kraków 1896, s. 105.

Weinberg J., *Petrarkizm Mickiewicza*, [w:] *Petrarca a jedność kultury europejskiej. Materiały międzynarodowego zjazdu, Warszawa, 27–29 V 2004. Petrarca e l'unità della cultura europea*, red. M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005, s. 509–516.

Weintraub W., *Naborowskiego przekłady z Petrarki i Du Bartasa*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU" 1933, nr 5.

Weintraub W., *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1989, wyd. z posłowiem Z. Stefanowskiej, Warszawa 1998.
Zgorzelski C., *O sonetach odeskich Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne" IV: 1953, z. 1, Lublin 1955, s. 143–166.

Alina Nowicka-Jeżowa
Warsaw University
Polish Academy of Arts and Sciences

"OF PETRARCH". THE ODESSA SONNETS BY ADAM MICKIEWICZ IN A DIALOGUE WITH *CANZONIERE*

Summary

The subject of the article is the approach of the greatest Polish Romantic poet, Adam Mickiewicz (1798–1855) to the love lyrics by Petrarchan. The signature mark of the affiliation to *Canzoniere* became, in the European dominion of Petrarchism, the sonnet that was explored by seekers of perfect form, considered by theorists, and that aroused violent aesthetic disputes. The author claims that the sonnets written by Mickiewicz formed the "Odessa" (erotic) and Crimean cycles that were published in Moscow at the end of 1826. The Petrarchian archetype is present in both these cycles, topic that has been discussed in multiple studies. From today's point of view, one might say that the sonnets by both Petrarch and Mickiewicz perpetuated the struggle of the subject with its cultural ego in the context of the great witnesses of the ancient culture: Good and Beauty. In both acts, Beauty evokes awe and calls for love. However, in the sonnets by Mickiewicz, the Platonic credo of the author of Laura refracts in the prisms of female characters, and the Good becomes relative. The simple world of Petrarch becomes complicated: The sense of sin that is inscribed in the Christian faith and tradition evokes a guilty conscience, shame, and the sense of soul defilement. In spite of that, an alternative morality emerges, contrary to the eternal principles. Both these forces, one connected with the world long gone and the other one rebellious, but not yet introverted, fight within the subject that is "duplicated within itself".

Keywords: Adam Mickiewicz, Petrarch, sonnet, love, Romanticism, subject.

Maryla Laurent
Uniwersytet w Lille, Francja

KONCEPCJA WOLNOŚCI U ROMANTYKÓW FRANCUSKICH I POLSKICH

Romantyzm to jeden z najdłużej trwających nurtów literatury europejskiej (1762–1849), a jednocześnie jeden z najbardziej określonych programowo i skrajnie zróżnicowanych, nawet jeśli wziąć pod uwagę deklaracje Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga (1775–1854), że dusza świata jest jedyną zasadą organizacyjną niwelującą wszelkie różnice[1]. Przypomnijmy, iż niemiecki filozof debiutował w Niemczech w tym samym czasie co Johann Gottlieb Fichte (1762–1814), dla którego tylko jednostka stanowiła rzeczywistość, czyli „bycie człowieczym człowiekiem"[2].

> Je suis le centre, le foyer, la source sainte
> D'où torrentiellement s'élance tout désir
> Et vers quoi tout désir, divers quand il se brise,
> Finit par revenir, apaisé, se rejoindre[3].

> Ich bin der Mittelpunkt, der heilige Quell,
> Aus welchem jede Sehnsucht stürmisch fließt,
> Wohin sich jede Sehnsucht, mannigfach
> Gebrochen, wieder still zusammen zieht[4].

Bracia von Schlegel [August Wilhelm (1767–1845), Friedrich (1772–1829)] przyczynili się do powstania i rozkwitu romantyzmu w Niemczech. Dzięki nim Germaine de Staël (1766–1817) odkryła urok niemieckiej literatury romantycznej, stając się jej prekursorką i orędowniczką we Francji. Duchowy

1 F. W. J. von Schelling, *System idealizmu transcendentalnego. O roli sztuki,* przeł. K. Krzemieniowa, wyd. 2, Warszawa 2015.
2 J. G. Fichte, *Powołanie człowieka*, wyd. III, przekł. i wstęp A. Zieleńczyk, Kęty 2002, s. 31.
3 Novalis, *Heinrich von Oftenlingen*, Paris 2011, p. 248.
4 Novalis, *Heinrich von Oftenlingen*, Zweiter Teil. Die Erfüllung. Astralis, [online:] https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/ofterdng/ofter211.html/ [dostęp: 17.03.2023].

przełom romantyczny i rewolucja francuska miały za cel doprowadzić do całkowitej przemiany jednostki i jej relacji ze światem, opierając się na przekonaniu, iż wolność jest istotą człowieczeństwa i wierząc w postęp historyczny. Romantyzm szybko ogarnął swym zasięgiem całą Europę, a pisarze romantyczni nawiązywali kontakty, przyjaźnili się, kłócili, inspirowali i polemizowali ze sobą ponad granicami, jak świadczy o tym nawiązanie do *Wielkiej Improwizacji* Adama Mickiewicza przez José de Espronceda (1808–1842) w powieści poetyckiej *Student z Salamanki* (1840):

> L'homme enfin qui dans son angoisse brise
> les murs de la prison de la vie,
> qui demande des comptes à Dieu,
> et tente de découvrir son immensité.
>
> El hombre en fin que su ansiedad quebranta
> Su limite a la cárcel de la vida,
> Y a Dios Ilama ante él a darle cuenta,
> Y descubrir su immensidad intenta.
>
> José de Espronceda, *L'Etudiant de Salamanque* (1840)[5]

Ten niezwykle bujny europejski rozdział romantyzmu zamyka twórczość wybitnego węgierskiego pisarza Sándora Petőfiego (1823–1849)[6].

1. Artystyczny rozgłos znad Sekwany

Polskie życie literackie w okresie romantyzmu rozwijało się w Paryżu, czytamy na kartach podręczników historii literatury, co wyjaśnia, dlaczego niejaki Zygmunt Krasiński przeniósł się do francuskiej stolicy, mimo iż nic nie zmuszało go do opuszczenia kraju. Adam Mickiewicz spędził tam blisko ćwierć wieku, Cyprian Norwid trzydzieści lat, a Juliusz Słowacki aż trzynaście lat ze swojego krótkiego życia. Klęska powstania listopadowego pociągnęła za sobą napływ fali polskich emigrantów do Paryża, której historia nada miano Wielkiej Emigracji. Dlaczego artyści wybierali Paryż? Jakie były stosunki polskich pisarzy romantycznych z przedstawicielami francuskiego romantyzmu?

---

5 José de Espronceda [online:] https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-estudiante-de-salamanca--0/html/fedd8060-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html/560-565/ [dostęp: 17.03.2023].

6 S. Petőfi, *Lutnia i miecz*, przeł. J. Snopek, Kraków 2019.

Klasyczna odpowiedź oparłaby się na przywołaniu historycznych związków polsko-francuskich. Jednak XIX-wieczny Paryż z pewnością nie był już w żadnym stopniu przykładem miasta kultywującego tradycyjny styl życia. Wręcz przeciwnie. W tej epoce „dawna stolica monarchii burżuazyjnej stała się wielkim kotłem czarownic, w którym bulgotały wszystkie przyszłe europejskie rewolucje"[7]. To miejsce ważnych debat i ideologicznych starć, w szczególności tych, które dotyczą idei wolności, bo Paryż ceni sobie wolność, która tak bliska jest sercu jego pisarzy, publicystów, dziennikarzy, a nawet postaci, tak bardzo konserwatywnych, jak Francois-René de Chateaubriand. Francuzi nie chcą w żadnym wypadku kwestionować fundamentalnych osiągnięć rewolucji francuskiej z 1789 r. Wprawdzie na tronie francuskim zasiada znów nowy król, Ludwik XVIII, ale jego władza jest ograniczona. Karta konstytucyjna (1814) gwarantuje wszystkim Francuzom równość wobec prawa, wolność osobistą, wolność wyznania i tak niezwykle dla nich cenną wolność słowa. Niemniej jednak całe to stulecie będzie nader burzliwe, naznaczane przewrotami, co spowoduje, że tak upragniona wolność, a raczej w liczbie mnogiej „wolności", zostanie prawnie zagwarantowana dopiero w 1881 roku.

Słowo „wolność" będzie na ustach wszystkich, zagnieździ się w zbiorowej świadomości, stanie się źródłem podziałów i konfliktów. Wolność będzie fermentem XIX wieku, kiedy to ostatecznie ukształtuje się ustrój Republiki Francuskiej. To właśnie wolność, mając siłę wzburzać umysły i rozgrzewać serca, stanie się symbolem Francji w Europie zdominowanej przez systemy totalitarne. To ona przyciągać będzie jak magnes jednostki cierpiące na brak swobód w ich własnych ojczyznach. Paryż przyjmie nie tylko polską emigrację, ale również całą Europę, która będzie tu przybywać w nadziei zdobycia niezbędnych środków do walki o własną wolność i o prawo do nowego życia. Czyż Nietzsche nie twierdził, iż „w Europie artysta nie ma innego domu niż Paryż"!

Należy jednak postawić pytanie, w jaki sposób elity różnych narodów, które znalazły się w tym czasie w Paryżu, nawiązywały kontakty z francuskimi intelektualistami? Wszystko niewątpliwie zależało od osobowości każdej ze stron, od jej planów i oczekiwań wobec Francji. Typowym przykładem jest dla nas społeczność niemiecka, która w Paryżu odnalazła wolność, na jaką nie mogła liczyć w swym kraju, nad czym tak ubolewał Goethe w *Latach nauki Wilhelma Meistra* (1795–1796):

> Nie wiem, jak to ma miejsce w innych krajach, ale w Niemczech tylko szlachcic może zdobyć wykształcenie ogólne i, jeśli mogę tak powiedzieć, kulturę

[7] M. Winock, *Les voix de la liberté* [Drogi wolności], Paryż 2001, s. 261.

osobistą. Mieszczanin może jedynie liczyć na zdobycie zasługi i, co najwyżej, kultywować swój umysł[8].

Dzięki rewolucji francuskiej i spowodowanym przez nią reformom, dostęp do kultury i edukacji przestał być we Francji wyłącznym przywilejem wyższych sfer.

Heinrich Heine (1797–1856) był oto młodym literatem bez przyszłości w Niemczech, gdzie upadek cesarstwa napoleońskiego spowodował unieważnienie edyktu gwarantującego emancypację polityczną Żydów.

Poeta ten, odrzucający judeocentryzm, ale w pełni akceptujący swą żydowską tożsamość, widział w rewolucji z 1830 r. nadzieję, przekonany, iż „Francuzi noszą wolność w swych sercach". Jego niewypowiedziany entuzjazm dla Francji skłonił go do przyjazdu do Paryża w maju 1831 roku, gdzie poeta pozostanie już do śmierci[9]. Zagorzały frankofil, Heine stanie się swego rodzaju pośrednikiem między kulturą niemiecką i francuską, będzie przyjmowany na najlepszych salonach, ciesząc się pełną akceptacją paryskiego kręgu pisarzy i artystów, nawet jeśli niektórzy z nich, jak Wiktor Hugo, obawiali się jego ciętego dowcipu lub, jak Sainte-Beuve, chcieliby w nim widzieć „trochę mniej przenikliwości[10].

Karol Marks (1818–1831) nie spotkał się z tym samym przyjęciem w paryskich kręgach co Heine. Mimo iż, zafascynowany rewolucją, wybrał Paryż, mając w planach publikację francusko-niemieckich *Kronik* (*Annales franco-allemandes*), to ostatecznie pozostał tu dość krótko (1843–1845). Planowane dzieło ograniczy się do jednego tomu, nie zawierającego żadnego zdania napisanego przez francuskich autorów (jak Lamartine, Lamennais, Blanc, Leroux czy Proudhon i inni), którzy nie przyjęli zaproszenia do współpracy.

Przepaść między młodymi niemieckimi heglistami przebywającymi w Paryżu a francuskimi zagorzałymi republikanami okazała się w praktyce zbyt ogromna. Francuzi okazywali sympatię, ale zachowywali dystans. Idee, troski i cele bliskie Marksowi były dla nich zbyt odległe. Filozof nie poddał się i wyjechał z Francji do Anglii.

---

8 J. W. von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre / Lata nauki Wilhelma Meistra*, przeł. W. Kunicki, E. Szymani, posłowiem i komentarzem opatrzył W. Kunicki, Warszawa 2020.

9 M. Grabowska, *Heine a Wielka Emigracja*, „Pamiętnik Literacki" 56/4 (1965), s. 361–389: „Przygnał go tutaj entuzjazm dla rewolucji, znużenie stosunkami panującym i w Niemczech, w których nie mógł znaleźć dla siebie miejsca, pragnienie oddychania atmosferą wolności. To, co w pierwotnych planach poety miało być okresowym pobytem w »stolicy Europy« dla dopełnienia studiów w zakresie nowożytnej kultury i życia polityczno-społecznego, przekształciło się z czasem w dożywotnią przymusową emigrację polityczną".

10 J. Kowalska, *Heine i francuski świat literacki*, „Kwartalnik Neofilologiczny" 1956, z. 3, s. 164: „Niewielu pisarzy czy poetów może się poszczycić takim rozgłosem i sympatią, jakie Heine od razu zdobył w kołach literackich Francji".

2. Co lubią Francuzi u cudzoziemców, a czego nie cierpią

Dziewiętnastowieczny Paryż oferował większą niż gdziekolwiek indziej przestrzeń do samorealizacji. Był miejscem, gdzie wskazane było okazywać przyjaźń ze społeczeństwem francuskim, aby w zamian móc liczyć na dobre przyjęcie w artystycznych kręgach (przykładem jest frankofilia Heinego); miejscem, gdzie znane postaci francuskiej sceny politycznej i literackiej odnosiły się z dużą nieufnością do konkurencji ze strony zbyt subtelnych umysłów napływających z zewnątrz (wspomniane wyżej uwagi Hugo czy Sainte-Beuve'a na temat Heinego) i wystrzegały się zaangażowania w debaty ideologiczne, które zbyt odbiegały od ich utartych ścieżek refleksji (przykład francusko-niemieckich *Kronik* Marksa bez udziału francuskich autorów).

Jak w tę paryską rzeczywistość wpisywała się więc *Wielka Emigracja*?

Listy Juliusza Słowackiego stanowią bogate źródło informacji na ten temat. Cały ten Paryż mu nie odpowiada, a burżuazyjna przewaga w literackim środowisku wydaje mu się główną przeszkodą w wejściu na salony. W liście z dnia 9 listopada 1832 roku zwierza się matce:

> Żebyście wiedzieli, jak ten świat nudny – zupełnie inny, niż nam się wydaje – zwłaszcza Paryż jest to prawdziwe więzienie dla człowieka bez wielu pieniędzy – bo w innym miasteczku, a nawet mieście cudzoziemiec wchodzi zaraz do dobrych towarzystw. Tutaj zamknięte są domy – trzeba mieć kabriolet własny, żeby się otworzyły – zwłaszcza teraz la Noblesse wyniosła się prawie z Paryża, la bourgeoisie, ta brylantowa poczwa, która zajęła jej miejsce, nie przypuszcza do siebie, tylko bogatych (94/95)[11].

Istotne jest zwrócenie uwagi na fakt, że Juliusz Słowacki przywołuje w swym liście dwa francuskie słowa – *noblesse* (arystokracja) i *bourgeoisie* (burżuazja), ale tylko jedno z nich pisane jest wielką literą (*noblesse*), dając w ten sposób wyraz szczerej pogardy dla tej „błyszczącej zgrai"! W Paryżu poeta obserwuje zupełnie inny świat niż ten, do którego przywykł w Polsce. Świat, w którym, według niego, pieniądz zastąpił talent, a powóz pozwolił zapomnieć o niskim urodzeniu. Bywanie na salonach Marie d'Agoult w Hôtel de France (gdzie przyjmowani byli również Heinrich Heine, George Sand, Eugène Sue, Fryderyk Chopin oraz Adam Mickiewicz) nie satysfakcjonuje go wystarczająco, gdyż jest zbyt „burżuazyjne", zwłaszcza że istnieją w Paryżu „lepsze kręgi wyższych sfer". Są „poniedziałki" u księżnej Czartoryskiej

[11] J. Słowacki, *Listy do matki. Cz. 1, (1830–1835)*, oprac. L. Piwiński, Warszawa 1931.

w Hôtelu Lambert i „czwartkowe przyjęcia" u Branickich. Ale tam polska inteligencja znajduje się wśród rodaków! To jej wybór, aby trzymać się między swymi, przebywać we własnym gronie, co potwierdza Słowacki w liście z dnia 10 grudnia 1831 roku:

> Z poetami tutejszymi nie śmiem i nie chcę się poznawać, bo teraz nieznajomy cierpiałbym nie mogąc sobie należnego między nimi zająć miejsca. Widziałem z daleka Wiktora Hugo na imieninach kuzynki. Wcale z jego postawy geniuszu nie widać – patapuf zupełny; (37)

Wiemy, że jedną z charakterystycznych cech każdego romantycznego poety jest poczucie wyjątkowości i pogarda okazywana z dumą tym, którzy go za takiego nie uznają. Dotyczy to nie tylko Słowackiego, ale i Mickiewicza, jak również Hugo czy Lamartine'a. Postawa ta była także źródłem konfliktu między Słowackim a Mickiewiczem. Autor *Anhellego* okazuje jawnie zarówno swój dystans do największego francuskiego romantyka, jak również do innych współczesnych mu artystów. Nie interesuje go ich twórczość i, co więcej, nie ma najmniejszej ochoty nawiązywać jakichkolwiek relacji.

Trudno byłoby mówić o frankofilii ze strony polskich poetów obecnych w Paryżu, jeśli przytoczymy słowa Słowackiego z listu pisanego 20 października 1831 roku: „(...) z Francuzami nie żyję – mam do nich jakąś nieprzezwyciężoną odrazę – taka nieszczerość – i tak wiele gadają". (30)

Niewiele więcej względów okazuje Francuzom Adam Mickiewicz, który napotykał trudności w opanowaniu języka francuskiego, nawet jeśli poeta próbował w trakcie swojego pobytu w Rosji kilku improwizacji po francusku. „Żrę tedy łacinę, a pluję francuzczyzną" – pisał do Bohdana Zaleskiego w 1839 roku[12]. Jeśli opuścił Lozannę, by objąć katedrę literatury słowiańskiej w Collège de France (1840–1844), to tylko dlatego, że Paryż wydawał mu się idealnym miejscem do walki o sprawę polską. Należy jednak przypomnieć, że już w 1830 roku poeta był głęboko rozczarowany postawą polityków francuskich wobec powstania!

W przedmowie do francuskiego wydania[13] *Ballad i romansów* (*Balades et Romances*) Mickiewicz obszernie wyjaśnił swoją koncepcję literatury francuskiej, którą łączył z piętnowanym klasycyzmem. Ponadto poeta wydaje się nie przywiązywać większej wagi do współczesnej mu literatury francuskiej powstającej wokół niego w czasie jego pobytu w Paryżu. Jeśli Mickiewicz ponawia

[12] A. Mickiewicz, *Dzieła*. *Wydanie narodowe*, t. XV: *Listy*. Cześć II, Warszawa 1954, p. 269.

[13] A. Mickiewicz, *Œuvres poétiques complètes*, Paris 1858 (4e édition posthume). GALLICA BNF/ [dostęp: 17.03.2023].

próby pisania bezpośrednio po francusku, to przede wszystkim dlatego, aby lepiej uwrażliwić opinię publiczną na „sprawę polską". To podejście jest godne podziwu, choć jego sukces niemożliwy. Cała kwestia geniuszu poetyckiego wpisana jest bowiem w przestrzeń oddzielającą język, który poeta zna instynktownie, od języka, którego subtelności próbuje opanować! Nie zapominajmy ponadto o rywalach, którym musi stawić czoła na tym terenie. Nie dziwi więc fakt, że tylko George Sand lituje się nad polskim wieszczem, próbując doszlifować po francusku niektóre z jego pism![14] Juliusz Słowacki będzie się również zmagał z wersyfikacją francuską, jak dowodzi to przenikliwe wyznanie do matki w liście z dn. 7 marca 1832 roku:

> Napisałem po francusku Odę, która mi ogromną sławę, ale tylko między rodakami zrobiła. (47)

Mimo to, Mickiewicz wydaje się pełen nadziei, kiedy pisze do A. E. Odyńca:

> Piszę teraz dzieło po francusku: jeżeli się uda i podoba publiczności (już napisane), może interesa nasze poprawić: zmów kiedy pacierz na tę intencję; drugie takie dziełko już mam napięte, jeśli pierwsze pójdzie…[15]

Konfederaci barscy oraz *Jakub Jasiński* nie odnoszą oczekiwanego sukcesu[16]. Używanie języka obcego w kontekście komunikacyjnym, czy w takich zawodach jak nauczyciel, dziennikarz czy bibliotekarz, daleko odbiega od opanowania dającego możliwość nadania mu artystycznej formy. Wysiłek poety w tym kierunku był godny pochwały, ale nie był imperatywem. Adam Mickiewicz cieszył się już uznaniem we francuskim środowisku literackim i miał na nie niewątpliwy wpływ. Ten rozgłos jest jednak dość niewytłumaczalnym zjawiskiem, gdy przyjrzymy się dziś bliżej francuskim przekładom jego dzieł, które prezentują zaskakująco niski poziom artystyczny. Niemniej jednak faktem pozostaje, że Lautréamont[17], dwadzieścia lat później, nawiązywał w swej twórczości do mickiewiczowskiego Konrada, o czym wspomina między innymi w liście do wydawcy Verboeckhovena:

---

14 Zob. polemiczny artykuł dotyczący pism francuskich Adama Mickiewicza: M. Prussak, *Francuskie teksty Adama Mickiewicza*, „Teksty Drugie" 2016, nr 1, [online:] http://journals.openedition.org/td/6687 [dostęp: 17.03.2023].

15 A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie narodowe*, t. XV: *Listy*, Część II, Warszawa 1954, p. 159.

16 A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, red. Z. J. Nowak, M. Prussak, Z. Stefanowska, C. Zgorzelski, T. 1–17, Warszawa 1993–2005.

17 Lautréamont właśc. Isidore Ducasse, zw. hrabia de Lautréamont (1846–1870), poeta francuski; uważany za prekursora surrealistów; autor m.in. *Pieśni Maldorora* (1869).

> Próbowałem dać wyraz nieszczęściu, jak to robili Mickiewicz, Byron, Milton A. de Musset, Baudelaire, itd. Oczywiście, trochę przesadziłem z nastrojem, aby wprowadzić coś nowego odpowiadającego przesłaniu tej wysublimowanej literatury (List z 23 października 1869 do M. Verboeckhoven).
>
> Wydałem tom wierszy w oficynie Lacroix […] To coś zbliżonego do Manfreda Byrona i do Konrada Mickiewicza, choć niestety mniej udane (List z 12 marca 1870 do P. Darasse'a)[18].

Dziedzictwo literackie jest niezaprzeczalne, ale przyjrzyjmy się bliżej relacji Wielkiej Emigracji z paryskimi intelektualistami.

3. Francuzi a sprawa polska

Sprawa polska niewątpliwie znalazła szeroki oddźwięk wśród Francuzów, choć wielu Polaków, w tym Mickiewicz, nie do końca było przekonanych, co do stopnia uwagi, jaką opinia publiczna przywiązywała do tego, co było im tak drogie. Obawy te były przede wszystkim spowodowane rozdźwiękiem, jaki istnieje od zawsze w kulturowej percepcji między różnymi narodami. Polacy i Francuzi żyli w odmiennych realiach. Powstanie listopadowe zakończyło się dla narodu polskiego klęską i tragedią narodową. Rewolucja lipcowa we Francji, tzw. *Les Trois Glorieuses* (fr. 'trzy dni chwały'), jak sama nazwa wskazuje, przyniosła zwycięstwo burżuazji, choć jednocześnie pojawiły się nowe problemy społeczne, nowe nieszczęścia, związane z rozpoczynającą się epoką przemysłową, która, jak pisze filozof Alain: „nawiedziła tysiące domostw, a która jedno ma imię: głód"[19].

W tym trudnym kontekście społecznym francuscy pisarze zaangażowali się więc masowo w akcje charytatywne. Wiktor Hugo, choć zajęty próbami przed premierą *Hernaniego*, nie omieszkał apelować publicznie do sumień „szczęśliwych wybrańców", do rzeszy uprzywilejowanych:

> Hélas! quand un vieillard, sur votre seuil de pierre,
> Tout roidi par l'hiver, en vain tombe à genoux;
> Quand les petits enfants, les mains de froid rougies,
> Ramassent sous vos pieds les miettes des orgies,
> La face du Seigneur se détourne de vous[20].

---

18 Lautréamont, *Œuvres complètes: Les chants de Maldoror, lettres, poésies*, Paris 1973.

19 A. Decaux, *Victor Hugo*, Paryż 1984, s. 364.

20 V. Hugo, *Les Feuilles d'automne [Liście jesienne]*, XXXII, 1831 (nie znalazłam tłumaczenia na polski).

Wraz z pojawieniem się nowej kategorii społecznej „nędzników" wiek XIX stanął również przed istotnymi kwestiami dotyczącymi wiary i Boga. Stawiano sobie pytanie, czy kres monarchii absolutnej oznacza również koniec Boga? W 1830 r. w całej Francji nasiliły się demonstracje antykatolickie. Czy wiara w Boga dawała się pogodzić z ideą wolności?

Na to pytanie ks. Félicité de Lamennais[21] odpowiedział szczerym „tak" (twierdząco) na łamach dziennika „L'Avenir" („Przyszłość"), który założył wraz z przyjaciółmi 16 października 1830 roku. Lamennais był liberalnym ultramontaninem, tzn. wierzył w dialog między katolicyzmem i liberalizmem, oczekując, że chrześcijaństwo wybierze wolność. Wiemy jednak, że ta gorliwa wiara Lamennais'go w Boga doprowadziła go ostatecznie do zerwania z Kościołem. Pamiętajmy jednocześnie o roli, jaką pisma Mickiewicza odegrały w radykalizacji jego stanowiska[22]. Pismo „L'Avenir" od początku swego istnienia stanęło w obronie wolności we wszystkich jej odmianach i we wszystkich dziedzinach, takich jak: wolność sumienia, która oznacza rozdział Kościoła od państwa; wolność nauki (uniwersytet stanowi monopol wolnomyślicieli); wolność prasy, wolność zrzeszania się; swobody gminne i administracyjne na każdym szczeblu (decentralizacja); prawo narodów do samostanowienia (popiera narodowe ruchy emancypacyjne).

„Wolność" nie była dla Lamennais'go abstrakcyjną ideą, ale terminem odnoszącym się do konkretnych realiów. Należy jednak zauważyć, że „wolność narodów do samostanowienia" to tylko jeden z sześciu punktów jego programu. Oczywiście postulat bardzo ważny, do którego jeszcze wrócimy. Zaznaczmy niemniej, że pozostałe „wolności" nie były postrzegane przez polskich emigrantów w Paryżu jako równie ważne. Z czasem rozbieżności te okażą się tak istotne, że staną się nie do pogodzenia. Dlatego też gdy w latach 1835–1838 Adam Mickiewicz cierpiał niewątpliwą biedę, odrzucił zaproszenie Lammenais'go do La Chênaie ze względu na wzgardę, jaką odczuwał w stosunku do „liberalnej" działalności tego ostatniego, gdyż nie był w stanie zaakceptować wiary w wybrańców bożych i w ich przywódców. Tylko interwencja księcia Adama Czartoryskiego u ministra spraw wewnętrznych, pana de Montalivet, zapewniła mu skromną pensję w wysokości tysiąca franków rocznie, do której

[21] Lamennais (1782–1854), francuski pisarz, ksiądz; początkowo radykalny ultramontanin, następnie rzecznik odnowy Kościoła w duchu egalitaryzmu i zwolennik rewolucji społecznej, ok. 1841 zerwał z Kościołem katolickim i poświęcił się polityce, a w 1848 został deputowanym do Konstytuanty.

[22] W. Godlewski, *Les pèlerins de l'avenir. Mickiewicz et Lamennais*, „Revue des Sciences Humaines" 1955, z. 80, s. 483–501; Z. Markiewicz, *Mickiewicz i Lamennais*, „Pamiętnik Literacki" 54/4 (1963), s. 499–517.

dorzucić należy rentę w wysokości trzech tysięcy franków wypłaconą mu przez Klaudynę Potocką itp.

W epoce tryumfu romantyzmu, gdy wolność jest uważana za istotę człowieczeństwa, każdy na swój sposób i bardzo odmiennie interpretuje to pojęcie. Różnice te dają się szczególnie dobrze odczuć w publicznych deklaracjach, czego przykładem odezwa Lamennais'go do Polski w 1831 roku[23]:

> Tu revivras, [Pologne]. J'admire la Pologne, l'Irlande, la Belgique, non parce qu'elles sont révolutionnaires, mais parce qu'elles combattent les vrais fauteurs de révolutions, ceux dont le triomphe, qui serait la mort de tout ordre réel sur la terre, pousserait les nations dans l'athéisme.
>
> Znowu będziesz żyć, [Polsko]. Podziwiam Polskę, Irlandię, Belgię nie za ich rewolucje, ale dlatego, że walczą one z prawdziwymi prowodyrami rewolucji, czyli z tymi, których zwycięstwo oznaczałoby koniec jakiegokolwiek realnego porządku na świecie i skłoniłoby narody do ateizmu[24].

„Polska jest krajem, który jest drogi sercu każdego katolika", pisał Montalembert 12 grudnia 1830 roku. Oczywiście sprawa polska wykraczała poza ramy katolicyzmu czy rewolucji, gdyż chodziło o prawo istnienia narodu polskiego i decydowania o własnej tożsamości. Dla redaktorów pisma „L'Avenir" wolność narodowa była wartością, o którą należało walczyć, ale w ich odczuciu nie był to postulat najważniejszy[25], zwłaszcza że, jak podkreślał Lamennais, Polacy nie byli jedynym narodem żyjącym pod jarzmem okupacji. Nawoływania niektórych gazet, takich jak „Le National" [Narodowiec], do francuskiej interwencji wojskowej w Warszawie, czy demonstracje mieszkańców Paryża na rzecz Polaków, mogły odnieść swój skutek, gdyby nie fakt, że rząd Laffitte'a, rozdarty między zadaniami interwencjonistycznych liberałów a postulatami opozycji z obozu konserwatystów, został zmuszony do dymisji. Szef nowego gabinetu, Casimir Perier, przyjął jednoznaczne stanowisko w tej sprawie, oświadczając publicznie, że „Krew Francuzów należy do Francuzów". 4 lutego 1831 roku Włochy zbuntowały się przeciwko Austrii. W tej sytuacji, trudno byłoby sobie wyobrazić, aby Francja walczyła z Rosją w obronie Polaków i z Austrią w obronie Włochów.

8 września 1831 r. oficjalna gazeta „Le Moniteur" [Monitor] informowała na swych łamach, że „Porządek i spokój zostały całkowicie przywrócone w stolicy [polskiej]". Inne pismo, „La Caricature" [Karykatura], opublikowało

---

23 R. Przelaskowski, *« L'Avenir » et la question polonaise*, „Revue d'histoire moderne", tome 6 N°34, 1931, s. 257–267.

24 Przekład własny.

25 R. Przelaskowski, dz. cyt.

w tym samym czasie litografię Granville'a i Foresta przedstawiającą rosyjskiego żołnierza otoczonego trupami z podpisem: „W Warszawie panuje porządek"[26]. O jakim porządku mowa? Dla Polaków oznaczał on krwawe stłumienie powstania narodowego, ale w odczuciu Europy przyniosło to zwycięstwo władzy absolutnej nad narodem o zapędach republikańskich i wolnościowych. Odbicie tej postawy znajduje bezpośrednie echo w encyklice *Cum primum*, skierowanej przez papieża Grzegorza XVI do biskupów i arcybiskupów polskich, w której głowa Kościoła wzywała wszystkich katolików z ziem zajętych przez Rosję do posłuszeństwa wobec legalnej władzy[27]. W ten sposób, czterdzieści lat zaledwie po Rewolucji Francuskiej, to monarchia absolutna wciąż była dla Watykanu wzorem „dobrego" ustroju. Papieska encyklika stanowiła też w części odpowiedź Rzymu dla redaktorów „L'Avenir" (Lamennais, Lacordaire, Montalembert), którzy osobiście udali się do stolicy apostolskiej, aby nakłonić papieża do liberalnego ultramontanizmu[28].

Daleki od wysłuchiwania ich argumentów, Grzegorz XVI potępił wszystkie tezy liberalne głoszone na łamach „L'Avenir", publikując 15 sierpnia 1832 r. encyklikę zaczynającą się od słów *Mirari vos arbitramur*. Tekst ten poświęcony był niebezpieczeństwu, jakie stanowi dla katolicyzmu liberalizm i religijny indyferentyzm. Dodatkowo piętnował on w sposób bezprecedensowy wszystkie nowoczesne wolności ze swobodą wyznania i wolnością druku na czele (wolność sumienia traktowana jest jak delirium, a wolność prasy krytykowana jako „wolność najzgubniejsza, wolność przemierzła, nigdy dość znienawidzona"[29]), nie zapominając o prawie narodów do samostanowienia, które papież uważał za absurdalne. Krytyczna wobec Rzymu postawa i żądania Lamennais'ego ściągnęły na Polaków gniew Watykanu, ale jednocześnie to jego zasługą było ukazanie opinii publicznej dwuznaczności postawy papieża wobec „sprawy polskiej", jak również jego kontrowersyjnej interpretacji idei „wolności"[30].

---

[26] H. Kocój, *Mocarstwa europejskie wobec powstania listopadowego. Dyplomacja mocarstw europejskich wobec sprawy polskiej w 1830*, „Acta Universitatis Lodziensis" 16, 1983, s. 81–96.

[27] F. Starowieyski, *Z dziejów Stolicy Św. za pontyfikatu Grzegorza XVI, 1831–1846*, Kraków 1911, s. 99–102: „Potężny wasz cesarz łaskawie względem Was postępować będzie; wstawienia nasze, których nie omieszkamy i żądania wasze co do dobra religii katolickiej, którą wasze Królestwo wyznaje i której swojej opieki nigdy nie zaprzeczać obiecał, zawsze łaskawie wysłucha".

[28] Dziewiętnastowieczni ultramontanie stawali w obronie niezbywalnych prerogatyw Stolicy Apostolskiej, papieskiego prymatu jurysdykcyjnego oraz papieskiej nieomylności, występowali przeciwko narastającym tendencjom do podporządkowania poszczególnych Kościołów.

[29] H. Hello, *Nowoczesne wolności w oświetleniu encyklik*, Warszawa 1910, s. 21–22; 50–52.

[30] „Z zatrutego źródła indyferentyzmu wypływa ta fałszywa i niemądra maksyma, a raczej szaleństwo, że każdemu można dać i gwarantować wolność sumienia; błąd to najzaraźliwszy, któremu toruje drogę bezwzględna i bezgraniczna wolność, rozpowszechniana na zgubę Kościoła i Państwa, a który mimo to wielu w nadmiarze bezczelności przedstawia jako dla religii korzystny".

Grzegorz XVI nie omieszkał również otwarcie skrytykować opublikowanych przez Adama Mickiewicza w grudniu 1832 r. *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, które nazwał „dziełkiem pełnym złości i lekkomyślności". Chodziło o utwór, w którym Mickiewicz rozwija swoją mesjanistyczną ideę Polski cierpiącej dla odkupienia narodów i kreśli misję polskiego pielgrzyma, mającego ogłosić materialistycznym narodom Zachodu nadejście nowego, duchowo przeobrażonego świata. Montalembert przełożył *Księgi* na język francuski, opatrując dzieło rozbudowaną przedmową[31], a Lamennais zajął się posłowiem. Dlatego też papież interweniował u biskupa Rennes, przełożonego zakonnego księdza Lamennais'go, aby ten nawrócił „zagubioną owcę, skłaniając ją do większego posłuszeństwa". Pod pozorem skruchy Lamennais odpowiedział na zarzuty, publikując (w latach 1833 i 1834) *Słowa wierzącego*[32], niewielkie 237-stronicowe dzieło bezpośrednio nawiązujące do *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Te wizjonerskie wersety, pełne metaforycznych obrazów i poetyckich alegorii, napisane stylem kaznodziejskim, w proteście przeciwko istniejącej rzeczywistości i zapowiadające koniec świata, nadejście nowego porządku i narodziny nowego chrześcijaństwa, rozeszły się w ponad 100 000 egzemplarzy[33]. Lamennais wyrażał się w nich o Polakach w słowach pełnych podziwu i nadziei:

> Je vois un peuple combattre comme l'Archange Michel combat contre Satan. Ses coups sont terribles, mais il est nu, et son ennemi est couvert d'une épaisse armure.
>
> Widzę naród walczący jak Michał Archanioł z szatanem. Jego ciosy są miażdżące, mimo iż mierzy się, nagi, z wrogiem w masywnej zbroi[34].
>
> *
>
> O Dieu ! il tombe, il est frappé à mort. Non, il n'est que blessé. Marie, la Vierge-Mère l'enveloppe de son manteau, lui sourit et l'emporte pour un peu de temps hors du combat.
>
> O Boże, on upada porażony śmiertelnym ciosem. Nie, to tylko rana. Maria, Matka Boska, okrywa go swym płaszczem, uśmiecha się do niego i zabiera go na jakiś czas z pola bitwy[35].

---

31 *Livre des pèlerins polonais*, traduit du polonais d'Adam Mickiewicz, par le comte Charles de Montalembert, suivi d'un *Hymne à la Pologne*, par Félicité Robert de La Mennais, Paris, 22, 1833.

32 F. R. de Lamennais, *Słowa wierzącego*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, Warszawa 1970, s. 190–191.

33 H. Imbs, *Lammenais i Polacy*, „Roczniki Humanistyczne", Tom XXXIV, zeszyt 2, 1986, s. 227–241.

34 Tłumaczenie własne.

35 *Paroles d'un croyant*, texte publié sur le manuscrit autographe par Yves Le Hir, 1949. Tłumaczenie własne.

Słowa wierzącego dzięki swym licznym tłumaczeniom przyćmiły swą sławą *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* nie tylko we Francji, ale także za granicą. Zarówno Lamennais, jak i Montalembert, lecz również bliscy im intelektualiści francuscy, zaangażowali się czynnie w coś, co dziś nazwalibyśmy „promocją" tekstu Mickiewicza. Dzieło to jednak, promujące idealistyczną wizję patriarchalnego społeczeństwa polskiego, żyjącego w uszanowaniu tradycji i natury, było trudne do zaakceptowania przez francuskiego czytelnika[36], zwłaszcza że Mickiewicz przeciwstawiał jej bardzo krytyczną wizję „Zachodu, znajdującego się pod rządami diabelskich sił burżuazji i pieniądza"[37]. Poeta ostrzegał tym samym Francuzów i Anglików, że ich umiłowanie do bogactwa pozbawia ich prawdziwej wolności, gdyż stają się w ten sposób „czcicielami bałwanów"[38]. Wprowadzenie podziału na dwa rodzaje społeczeństw, dobre i złe, było szokujące dla zachodniego odbiorcy, który tym samym znalazł się po stronie „potępionych".

Krytyka roli pieniądza i jego destrukcyjnej siły powracała również regularnie w rozważaniach francuskich intelektualistów, w pełni świadomych problemów społecznych, które stwarzał kapitalizm, takich jak nowe rzesze biedoty (Wiktor Hugo poświęci jej wiele miejsca choćby tylko w *Nędznikach*). Lamennais uniknął jednak błędu Mickiewicza, który potępił jeden naród, aby móc gloryfikować inny. Francuski myśliciel podszedł do problematyki z większym dystansem, koncentrując się w szczególności na problemach, którym musieli stawiać czoła przede wszystkim wierzący. Maxime Herman, francuski historyk literatury, bardzo rozmiłowany w literaturze polskiej, dyskretnie notuje w komentarzach poświęconych *Księgom narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego:*

> [Mickiewicz] jest czasem trochę nieprzyjemny w swoim sposobie systematycznego idealizowania Polski i oczerniania krajów zachodnich (154[39]).

To niezadowolenie podzielało wielu współczesnych Mickiewiczowi Francuzów, którzy tym boleśniej odczuwali dotkliwie tę krytykę, im mocniej osobiście byli zaangażowani w walkę o wolną i demokratyczną Europę.

---

36 M. Kuziak, *Adam Mickiewicz i porachunki z nowoczesnością w stronę paradygmatu polskiej polityczności*, „Pamiętnik Literacki" 2022, z. 3, s. 139–161.

37 Z. Mitosek, *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, „Teksty Drugie" 1992, 1–2, s. 5–20.

38 „Albowiem Anglia i Francja są jako Izrael i Juda. Jeśli tedy posłyszycie liberalistów swarzących się o dwie Izby [...], i o sposób wybierania, i o zapłatę dla króla, i o wolność druku, nie dziwujcie się mądrości ich, jest to mądrość starego zakonu. Są to Faryzeusze i Saduceusze, którzy kłócą się o tref i o koszer, a nie rozumieją, co to jest kochać i umrzeć za prawdę".

39 W roku 1850 w Izbie Parów.

4. Wiktor Hugo, najgorętszy obrońca Polski

Przywołajmy w tym miejscu sylwetkę Charles'a Forbes'a Renégo, hrabiego de Montalembert (1810–1870) – tak często cytowanego, gdy mowa o Mickiewiczu, Wielkiej Emigracji czy sprawie polskiej w XIX-wiecznej Francji, a przecież nie był on ani republikaninem, ani demokratą. Otóż ten potomek wielkiego rodu debiutował na łamach pisma „L'Avenir", stając po stronie liberalnych katolików, w myśl hasła „wszystko przez papieża i dla ludu". Wielokrotnie wypowiadał się publicznie na tematy religijne i zabierał głos w obronie wolności prasy, jak i orędował na rzecz Grecji i Polski. Często stawiał też czoła w zaciętych polemikach swemu zagorzałemu prawicowemu przeciwnikowi, Wiktorowi Hugo, który zajmował tak zaszczytne miejsce we francuskich kręgach kultury. Obaj panowie należeli też do elitarnego zgromadzenia, jakim była Izba Parów[40]. Ale autor *Legendy wieków* bronił w niej zaciekle swych republikańskich przekonań. Czyż to nie zastanawiające, że w polskiej historii zapisały się szczególnie interwencje Montalemberta w sprawie polskiej, a praktycznie zapomniano o wystąpieniach Hugo, który nieustannie bronił sprawy polskiej i nie omieszkał nawet zarzucić Montalembertowi pewnego zobojętnienia w tej kwestii:

> Przypomnę Wam, pod jakimi sztandarami walczymy, które Wy niestety porzuciliście: to flaga Polski i sztandar wolności.

Przypomnijmy w tym miejscu przemówienie Wiktora Hugo wygłoszone w Izbie Parów 19 marca 1848 roku, a więc w przeddzień Pierwszej Odezwy Komitetu Narodowego w Poznaniu[41], z którą jest ono zgodne, kładąc nacisk na złożoną historię Polski, jej specyficzne miejsce na mapie Europy i jednocześnie protestując przeciwko działaniom rządu austriackiego w Galicji:

> Francja rozpraszała mroki, Polska odpierała barbarzyńców; [...] Naród francuski był misjonarzem cywilizacji w Europie; naród polski jej rycerzem [...].

---

40 Monarchia konstytucyjna opierała się we Francji na dwuizbowym parlamencie, składającym się z Izby Deputowanych i Izby Parów. Zob. J. Baszkiewicz, *Historia Francji*, Wrocław 1999, s. 410.

41 S. Kieniewicz, *Rok 1948 w Polsce*, Wrocław 1948, s. 26. Pierwsza odezwa Komitetu Narodowego w Poznaniu, 20 marca 1848 roku: „Wybiła godzina i dla nas! Jedność Niemiec proklamowano. Do tej jedności postanowił król państwo swoje wcielić. Z tych zaś prowincji państwa pruskiego, które do Rzeszy niemieckiej nie należą, mogą do niej przystąpić te, które będą chciały. My, jako Polacy, mając własne dzieje, całkiem inny i odrębny żywioł życia narodowego, nie chcemy i nie możemy wcielać się do Rzeszy niemieckiej, nie chcemy i nie możemy dobrowolnie do grobu zapomnienia składać własnego naszego życia i życia Ojczyzny, krwią naszych przodków tak drogo okupionej" (s. 26).

> Polska nigdy nie powinna wzywać Francji nadaremno; tym bardziej, że, w moim odczuciu, ostatnie działania rządu austriackiego znieważają tę cywilizację.

Oczywiście Komitet Narodowy w Krakowie prawdopodobnie liczył z pewnością na coś więcej niż wsparcie moralne lub nawet dyplomatyczne ze strony Francji, jak to poświadcza odezwa z dnia 1 kwietnia:

> Francjo! ukochana Polski siostrzyczko! gwiazdo przewodniczko europejskiej wolności. Ty nie opuścisz Polski. Ty nie zawiedziesz ufających twemu słowu braci, po siedemnastoletnim tułactwie opuszczających twą gościnną ziemię, ale dane słowo zmienisz w czyn; bo wiesz, że Polska cała, niepodległa i wolna jest jedyną rękojmią twojej europejskiej wolności[42].

Francja jednak ograniczy się do tego, o co Wiktor Hugo prosi Izbę Parów, lecz nie będzie to interwencja zbrojna:

> To jego przewaga moralna, ten autorytet, który tak słusznie posiada wśród narodów […]. Panowie, narodowość polska była chwalebna; należałoby to uszanować. Niech Francja ostrzeże władców, położy kres i zapobiegnie barbarzyństwu. Kiedy Francja mówi, świat słucha; kiedy Francja doradza, w umysłach dokonuje się tajemnicza przemiana, a idee prawa i wolności, człowieczeństwa i rozumu kiełkują wśród wszystkich narodów[43].

Pojawia się jednak pytanie, dlaczego interwencje wielkiego francuskiego romantyka na rzecz Polski są tak mało doceniane przez Polaków? Można postawić hipotezę, że głos członka wysokiego rodu cieszył się w ich oczach większym uznaniem niż wsparcie moralne ze strony tak nieprzewidywalnej i barwnej postaci jak Hugo, zatrzymany o szóstej rano 5 lipca 1845 r. w zaułku św. Rocha przez komisarza królewskiego pod zarzutem cudzołóstwa. Leonia Biard trafiła do więzienia Saint-Lazare, ale pisarzowi jako członkowi parlamentu udało się uniknąć aresztu. Sprawa została zatuszowana, mimo iż wywołała ona spory skandal w paryskich kręgach. Jak pisze Alain Decaux, „Hugo, mistrz dramatu w teatrze, stał się jego ofiarą w prawdziwym życiu”[44]. Jego zaangażowanie opierało się na pasji na wszystkich frontach, od bitwy o *Hernaniego* po polityczne porażki, które skazały go na wygnanie. Hugo wierzył w wielkość Francji,

---

42 S. Kieniewicz, *Rok 1848 w Polsce*, tu: *Odezwa Komitetu Narodowego Krakowskiego do Ludów Europejskich*, Wrocław 1 V 1848, s. 250.

43 Wiktor Hugo, tłumaczenie własne.

44 A. Decaux, dz. cyt., s. 648.

w nieograniczoną moc jej działań, wreszcie we własną wielkość. Niewątpliwie w tych przekonaniach tkwi źródło niezgodności charakteru z Adamem Mickiewiczem, także człowiekiem przekonań i... ekscesów!

5. „Ut omnes unum sint"[45]

Pobyt wielkiego polskiego wieszcza w prestiżowym Collège de France jako wykładowcy w Katedrze Języków i Literatur Słowiańskich (między grudniem 1840 a majem 1844)[46] stanowi wymowną ilustrację pojedynku mistrzów, jaki toczył się w tym czasie w kręgach paryskiej elity intelektualnej[47]. Orędowanie na rzecz sprawy polskiej, polityczne aspiracje Polaków rozgrywały się na tle niezwykle burzliwej rzeczywistości francuskiej, której niebezpieczeństw Mickiewicz zdawał się nie dostrzegać, zamykając się coraz bardziej we własnych obsesjach. W 1843 r. podczas wykładów w Collège de France Jules Michelet i Edgard Quinet zaatakowali jezuitów, odpowiedzialnych – ich zdaniem – za intelektualną i moralną sterylność Francji. Towarzystwo Jezusowe, podporządkowane Stolicy Apostolskiej, było w ich oczach orędownikiem autorytarnego i dogmatycznego katolicyzmu[48]. Prasa katolicka natychmiast zareagowała. Jej najważniejszy organ, „L'Univers", obrzucił obelgami „bezbożnych", a Louis Veuillot na jej łamach opublikował petycję przeciwko „Szatanom z Collège de France". Oczywiście w imię wolności, gdyż mimo iż Karta konstytucyjna głosiła wolność wyznania, to ci dwaj wykładowcy, opłacani przez państwo, pozwolili sobie otwarcie zamanifestować swoje wrogie nastawienie do religii katolickiej! W Izbie Parów markiz de Barthélémy skierował swój atak w stronę Adama Mickiewicza:

> Celui pour lequel on a créé une chaire de langue slave, langue bien peu importante à connaître au point de vue littéraire, puisqu'elle n'a pas de littérature; l'un d'eux, dis-je, fatigué d'avoir à faire de telles leçons, a préféré inculquer à notre jeunesse les principes de je ne sais quelle religion dite le messianisme, religion éclose dans un cerveau germanique, d'après laquelle chaque homme serait un messie.

---

45 Dewiza wygrawerowana na pamiątkowym medalu wielkiej trójcy z Collège de France.

46 Mickiewicz wyraził się kiedyś, że lekcje w Collège traktuje jak pojedynki, idzie na nie z mocnym postanowieniem zabicia przeciwnika. M. Kuziak, *Mickiewicz w Collège de France: wykład, humanistyka, polityka*, „Teksty Drugie" 2019, nr 3, s. 36–54.

47 M. Wodzyńska, *Adam Mickiewicz i romantyczna filozofia historii w Collège de France*, Warszawa 1976.

48 W. Weintraub, *Profecja i profesura*: *Mickiewicz, Michelet i Quinet*, Warszawa 1975.

> Ten, dla którego utworzono katedrę języka słowiańskiego, języka tak mało ważnego z literackiego punktu widzenia, gdyż nie ma on swej literatury; jeden z nich, powiadam, zmęczony koniecznością dawania wykładów w tej mowie, wolał wpajać naszej młodzieży zasady nie wiadomo jakiej religii zrodzonej w germańskim umyśle, co ją mesjanizmem nazywają, gdyż według niej każdy człowiek jest mesjaszem[49].

Ignorancja markiza wydaje się oczywista, ale argument ograniczania wolności odbił się szerokim się echem, jak świadczy o tym zapis P.-J. Proudhona z jego *Notatników*:

> Ainsi, voilà la trinité à bas: Mickiewicz, Quinet, Michelet, trois mystiques, véritables empaumeurs de niais: le premier illuminé, le deuxième écervelé, le troisième fou[50].
>
> Oto trójca poniżona: Mickiewicz, Quinet, Michelet, trzej mistycy, prawdziwi zaklinacze naiwnych: pierwszy nawiedzony, drugi bezmózgowiec, a trzeci wariat[51].

Quinet i Michelet wspierają się wzajemnie w obronie ich idei wolności nauczania, ale dystansują się w stosunku do Mickiewicza, którego wykład zostanie ostatecznie zawieszony przez ministerstwo w 1845 roku. Walka, którą prowadzą, jest zbyt ważna, zbyt instytucjonalna, by mogli pozwolić się wciągnąć w coś, co wydaje im się zagrożeniem dla całego obozu demokratów. „Mistycyzm i bonapartyzm polskiego wieszcza niepokoją jego dwóch przyjaciół już od pewnego czasu", stwierdza Michel Winock[52]. Prelekcja Mickiewicza wygłoszona 19 marca 1844 roku zakończyła się sceną szaleństwa: jedna ze słuchaczek wpadła w nerwowy kryzys, inna desperacko chciała ucałować stopy mistrza. Michelet wyczuwał ogólne zagrożenie[53].

Jules Michelet, mimo wielu zbieżności z Mickiewiczem, ma szczególną świadomość, że jego poglądy bardzo się różnią od wizji autora *Dziadów*, czemu daje wyraz w tej deklaracji:

> Metoda oddolna, nasza metoda, która pragnie, aby *życie* szło od ludu do wybitnych jednostek, aż do wielkiej powszechnej siły, indywidualnej lub zbiorowej, która zrealizuje boską myśl – i ta, która przychodzi z góry na dół, która

[49] Tłum. własne.
[50] E. Fauquet, *Michelet ou la gloire du professeur d'histoire*, Paryż 1999, s. 305.
[51] Tenże.
[52] M. Winock, dz. cyt., s. 278.
[53] Tamże.

> zstępuje od Boga do wybitnych jednostek i do ludu... Dla wcielenia jej potrzeba jednostki, przywódcy, twierdzi Mickiewicz. A ja myślę jednak, że potrzeba nam przede wszystkim ludu, wielu ludzi i oni wszyscy muszą być ludźmi. Nie jest konieczne, aby czekali i wypatrywali, skąd nadejdzie przywódca. Wybraniec? To każdy z nas jest wybrańcem według swoich sił, każdy na swoim miejscu. Każdy człowiek jest siłą[54].

Dla Micheleta prawdziwa Francja to ta związana z ludem. Tymczasem ta ważna kwestia ludu pojawia się w polskiej debacie politycznej jedynie w kontekście niezbędnego dla wygranej zjednoczenia narodowego w walce o niepodległość. Ten brak konsensusu społecznego w narodzie polskim i wynikające z tego tragedie były Francuzom powszechnie znane. Demokratyczny ideał równości wszystkich ludzi był w ujęciu Mickiewicza pojęciem dość abstrakcyjnym, gdyż wolność uzależniał on od nadejścia opatrznościowego wybrańca, dla którego tłum stanowił jedynie miejsce działań szatana:

> TŁUM
> Szatan jest tchórz, boi się zostać w samotności
> I dlatego najczęściej między tłumem gości.
> *Zdania i uwagi*, 1833–1836[55]

Tymczasem Michelet, Hugo, Lamartine będą uważnie wsłuchiwać się w głos tłumu i będą go szanować za każdym razem, gdy ludność wyjdzie na ulice Paryża, aby zaprotestować. Poeci postrzegają siebie jako jednostki wyjątkowe, ale też dlatego, aby móc lepiej wyrazić głos tego ludu, któremu w przeszłości udało się zdobyć Bastylię. Ta relacja do ludu jest jednak diametralnie różna u wybitnych polskich romantyków. Juliusz Słowacki opowiada matce w liście relacjonującym pokaz fajerwerków z okazji 14 lipca, wspominając, iż:

> [...] nie chciało mi się mieszać w tłum ludu, którego ta wolność uczyniła nieznośnie grubiańskim. Przez niegrzeczność starają się próbować, czy równość trwa zawsze… (78)[56]

Lud jest dla Polaków niezwykle „obcy", a rewolucja niepokojąca. Wiemy, jak bardzo wstrząśnięty był Zygmunt Krasiński na wieść o buncie tkaczy jedwabiu w Lyonie w 1831 roku. Postrzegał go jako pierwszą konfrontację klasową

---

54 Tłumaczenie własne.

55 A. Mickiewicz, *Tłum*, ze zbioru: *Zdania i uwagi 1833–1836*, [w:] A. Mickiewicz, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993.

56 List Słowackiego do matki z dn. 30 lipca 1832.

XIX wieku, ale nie potrafił przezwyciężyć lęku, jaki budziła w nim idea rewolucji.

Interesujące byłoby porównanie jego nastawienia z postawą Alexisa de Tocqueville'a[57]. Tocquevillowie to stary arystokratyczny ród, żyjący w uszanowaniu tradycji. Poprzez ojca młody Alexis wychowywał się w nienawiści do rewolucji i w arystokratycznym konformizmie. Podobieństwa (środowisko, wykształcenie) między nim a Zygmuntem Krasińskim są duże. Jednak w przeciwieństwie do Krasińskiego w trakcie swej podróży do Ameryki Alexis de Tocqueville pogrążył się w szeroko zakrojonej refleksji nad tym, jak wolność, będąca dla niego wartością arystokratyczną, może się rozwinąć na gruncie pełnej równości stanowej. To jednak Zygmunt Krasiński w 1832 r. dzięki *Nie-Boskiej komedii* ofiarował czytelnikom jedyne w tym czasie europejskie dzieło, które poruszało temat walki klas w kategoriach *quasi*-marksistowskich (choć Marks miał wtedy zaledwie 15 lat!). Pisarz zaprzeczał jednak optymistycznej wierze w rewolucję mas. Według niego, lud był ślepy i myślał wyłącznie o zemście i nienawiści, a rewolucja to zjawisko zorganizowane przez socjalistów. Porządek chrześcijański i arystokratyczny był w tej wizji sprzeczny z ateistycznym materializmem. Konflikt między arystokracją a ludem stawał się więc nieunikniony i prowadził nieuchronnie do rozlewu krwi. Jednocześnie Zygmunt Krasiński przestrzegał przed demokratycznymi hasłami, które podburzały masy do krwawych powstań.

Tymczasem Tocqueville był orędownikiem wprowadzenia demokratycznych zmian bez rozlewu krwi, tak jak to miało miejsce w Anglii. W przeciwieństwie do Krasińskiego czy holenderskiego pisarza romantycznego Bilderdijka, który ostrzegał współczesnych przed skutkami Rewolucji Francuskiej, nie uważał on powstania społecznego za siłę destrukcyjną ani za proces mający na celu unicestwienie arystokracji, czy też katastrofę niosącą kres dorobkowi ludzkości i niedającą żadnej nadziei na możliwość odbudowania lepszego świata. Tymczasem w *Nie-Boskiej komedii* rewolucja to istne piekło na Ziemi. W ten sposób niezgodność poglądów dotycząca kwestii społecznych, rewolucji wydaje się podstawową przeszkodą w nawiązaniu dialogu z francuskimi romantykami. Aż do czasu, gdy Lamartine w liście z 24 października 1830 r. do swego przyjaciela Virieu wyzna:

> Wielkie zasady rewolucji 1789 roku są prawdziwe, piękne, szlachetne, ale sposób ich wprowadzenia w życie był nad wyraz okrutny, niegodziwy, haniebny, obrzydliwy.

[57] Alexis de Tocqueville (1805–1859) był wnikliwym obserwatorem i analitykiem procesów historycznych.

Na wzór Tocqueville'a i pozostałych francuskich intelektualistów XIX wieku będzie więc poszukiwać idealnego rozwiązania, aby zachowując wartości i zdobycze rewolucji, nie powielać dramatów przeszłości. Stąd też chęć bezpośredniego zaangażowania politycznego i idea założenia „partii społecznej", która miała na celu zapobiec temu, „by bogactwo nie stało się opresyjne, a bieda zazdrosna i rewolucyjna".

Tak więc pierwsze, „reakcyjne" pokolenia romantyków, wywodzące się z arystokracji katolickiej (Chateaubriand, Vigny), ewoluowały nieuchronnie (Lamartine, Vigny) w kierunku romantyzmu liberalnego, umiarkowanego lub radykalnego, stając się zwolennikami reformizmu oświeceniowego lub socjalizmu utopijnego i saint-simonowskiego. Trudno byłoby znaleźć punkt zbieżności między ich koncepcją wolności a wezwaniem do walki o wolność formułowanym między innymi przez Słowackiego w *Grobie Agamemnona*, jak również jego wizją Polski jako państwa bez podziałów społecznych, gdzie jedyna krytyka dotyczy wad szlachty.

Interpretacje idei wolności przez romantyków polskich i francuskich w dziewiętnastowiecznym Paryżu są diametralnie odmienne, co wynika niewątpliwe z faktu, że Francja znajduje się w tym momencie w centrum istotnych przemian społecznych i kulturowych. Wielu Francuzów stara się walczyć o to, aby demokratyczne instytucje ich państwa opierały się na pozytywnych wartościach, związanych z równowagą społeczną. Z kolei Polacy, pozbawieni własnego kraju, skazani na wygnanie, prowadzą dramatyczną, ale w zasadzie teoretyczną i retoryczną walkę. Uważają zainteresowanie ze strony francuskich gospodarzy dla sprawy polskiej za niewystarczające, choć jest ono znaczące. Polacy myślą tylko i wyłącznie o niepodległości Polski. Twórczość polskich romantyków jest przyczynkiem do osiągnięcia tak upragnionej wolności. Dzieła francuskich romantyków czerpią i dają świadectwo istniejącej wśród nich zasady wolności, o czym pisze Wiktor Hugo w swojej *Przedmowie do wierszy Karola Dovalle'a* z 1829 roku:

> Ten kierunek literacki, mówiliśmy już o tym wiele razy, jest tylko naturalną konsekwencją, bezpośrednim następstwem naszego wielkiego przewrotu społecznego z 1789 roku. Idea wolności, która zadomowiła się na dobre w naszym państwie, gdzie doprowadziła do głębokich przemian, wciąż kontynuuje swój marsz, przechodząc ze świata materialnego do świata intelektualnego, gdzie przybywa, by odnowić sztukę, tak jak odnowiła nasze społeczeństwo. To odrodzenie, tak jak pozostałe, jest powszechne i nieuniknione[58].

[58] A. Decaux, dz. cyt., s. 366.

Trudności w utrzymywaniu trwałych kontaktów i autentycznej debaty idei między polskimi wieszczami a francuskimi romantykami wynikały z rozbieżności ich narodowych tragedii. Polacy żyli pod ciężarem narodowego dramatu niepodległościowego, zaś Francuzi przytłoczeni byli przede wszystkim trzyelementowym dylematem: Co zrobić z rewolucją? Unieważnić jej zdobycze? Czy próbować ustabilizować jej dziedzictwo i skoncentrować się na tym, co dalej? Jedna z najważniejszych debat we Francji wiązała się z koniecznością skutecznego przezwyciężenie sprzeczności, jakie rysowały się między ideą wolności a ideą równości, ponieważ w praktyce absolutna równość znosiła wolność. Wiktor Hugo opowiadał się za Republiką, lecz chciał, aby przemiany następowały stopniowo. Balzac był zwolennikiem autorytetu i reakcji, choć jego twórczość przesiąknięta była na wskroś wolnością. Obaj pisarze pozostają w oczywistej sprzeczności między własnymi przekonaniami a publicznymi odpowiedziami, których udzielają na te ważne pytania.

Niemniej jednak intelektualiści francuscy opowiadają się zawsze i niezmiennie po stronie ludu – w przeciwieństwie do romantyków polskich, którzy na emigracji są od niego odcięci, choć oczywiście w teorii bliscy mu. Mimo wszystko, nawet gdy myślą oni w kategoriach narodu, nie biorą pod uwagę jego wewnętrznych starć, różnic czy napięć.

Adam Mickiewicz zasłużył sobie na szacunek, gdy kreślił obraz Polski jako Chrystusa narodów, ale nie udało mu się nawiązać więzi porozumienia z francuskimi romantykami, dla których to rewolucja jest nowoczesną drogą objawienia.

Bibliografia

Baszkiewicz J., *Historia Francji,* Wrocław 1999, s. 410.

Decaux A., *Victor Hugo*, Librairie Académique Perrin, Paris 1985.

Delaperrière M., *Mickiewicz par lui-même*, Paris 2000.

Fauquet E., *Michelet ou la gloire du professeur d'histoire*, Paryż 1999, s. 305.

Godlewski W., *Les pèlerins de l'avenir. Mickiewicz et Lamennais*, „Revue des Sciences Humaines", Lille 1955, z. 80, s. 483–501.

Grabowska M., *Heine a Wielka Emigracja*, „Pamiętnik Literacki" 56/4 (1965), s. 361–389.

Hello H., *Nowoczesne wolności w oświetleniu encyklik*, Warszawa 1910.

Herman M., *Histoire de la littérature polonaise*, A.G. Nizet, Paris 1963.

Hugo V., *La Pologne, 19 mars 1846 Allocution à la Chambre des Pairs*, [w:] *Œuvres complètes*, s. 82–87.

Hugo W., *Liryki i poematy*, przekł. Z. Bieńkowski, Warszawa 1962.

Hugo W., *Poematy wybrane*, wyboru dokonał, przeł. i oprac. Z. Bieńkowski, Warszawa 1985.

Kocój H., *Mocarstwa europejskie wobec powstania listopadowego. Dyplomacja mocarstw europejskich wobec sprawy polskiej w 1830*, „Acta Universitatis Lodziensis" 16, 1983, s. 81–96.
Kowalska J., *Heine i francuski świat literacki*, „Kwartalnik Neofilologiczny" 1956, z. 3, s. 164.
Kuziak M., *Adam Mickiewicz i porachunki z nowoczesnością. W stronę paradygmatu polskiej polityczności*, „Pamiętnik Literacki" 2022, z. 3, s. 139–161.
Kuziak M., *Mickiewicz w Collège de France: wykład, humanistyka, polityka*, „Teksty Drugie" 2019, nr 3, s. 36–54.
Lautréamont C. de, *Œuvres complètes: Les chants de Maldoror, lettres, poésies*, Paryż 1973.
Markiewicz Z., *Mickiewicz i Lamennais*, „Pamiętnik Literacki" 54/4 (1963), s. 499–517.
Mickiewicz A., *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, red. Z. J. Nowak, M. Prussak, Z. Stefanowska, C. Zgorzelski, T. 1–17, Warszawa 1993–2005.
Mickiewicz A., *Livre des pèlerins polonais,* traduit du polonais par le comte Ch. de Montalembert, suivi d'un *Hymne à la Pologne*, par F. de La Mennais Paris, Eugène Renduel rue des Grands Augustines. 22, 1833.
Mitosek Z., *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, „Teksty Drugie" 1992, 1–2, s. 5–20.
Przelaskowski R., *« L'Avenir » et la question polonaise*, „Revue d'histoire moderne", tome 6, N°34, 1931, s. 257–267.
Schneider M., *L'épopée patriote*, „Le Figaro Littéraire" 15.1.93.
Słowacki J., *Listy do matki, Cz. 1, (1830–1835)*, wyd. L. Piwiński, Warszawa 1931.
Starowieyski F., *Z dziejów Stolicy Św. za pontyfikatu Grzegorza XVI, 1831–1846*, Kraków 1911, s. 99–102.
Winock M., *Les voix de la liberté*, Seuil, Paryż 2001.
Witkowska A., Przybylski R., *Romantyzm*, Warszawa 1999.
Weintraub W., *Profecja i profesura: Mickiewicz, Michelet i Quinet*, Warszawa 1975.
Wodzyńska M., *Adam Mickiewicz i romantyczna filozofia historii w Collège de France*, Warszawa 1976.

Maryla Laurent
University of Lille, France

THE CONCEPT OF FREEDOM IN FRENCH AND POLISH ROMANTICISTS

Summary

Romanticism is the longest-lasting period in European literature (1762–1849) and at the same time, one of the most programmatically defined and yet incredibly diverse. Freedom is regarded as the "essence of humanity" by all, but each nation interprets this concept in its own way and often differently. Interpretations of the idea of freedom by

Polish and French Romantics in 19th century are opposed. Poles live under the burden of the national independence drama, deprived of their own country, condemned to exile, they think only of Poland's independence, the freedom of their Nation. For French authors, Romanticism is "a natural consequence of the great social Revolution of 1789". For the French Romantics, the struggle for freedom is to bring about significant social and cultural changes in society.

Keywords: Romanticism, Freedom, interpretation of the concept of freedom, the freedom of Polish Nation, French Revolution, Significant Changes in French Society.

Yevhen Nakhlik
Instytut Iwana Franki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, Lwów, Ukraina
ORCID: 0000-0001-7701-9795

SŁOWIAŃSCY POECI ROMANTYCZNI WOBEC MITOLOGEMU LOSU

Istotną częścią tekstów romantyków europejskich, w szczególności słowiańskich, jest topos losu, zwłaszcza ich własnego – jego przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, poczucie tajemniczego związku ze sferą transcendentną. W romantyzmie słowiańskim rozwinęły się **dwa nurty – fatalistyczny i irracjonalistyczno-indeterministyczny**. Romantyzm rosyjski opierał się na pojęciu *судьбы*, a polski – *losu*. Jak wykazała Anna Wierzbicka w artykule *Język i naród: polski „los" i rosyjska „sud'ba"*, pojęcia te wynikają z narodowej historii, religii, kultury, mentalności. *Судьба* kojarzy się z wyrokiem sądu, a *los* – z obrazem loterii, w której ludzie losują różne losy. Z dwóch rzymskich pojęć *fortuna* i *fatum*, to *los* jest bliższy pierwszemu, a *судьба* – drugiemu. *Los* podkreśla przypadkowość, nieprzewidywalność zdarzeń, a *судьба* – ich zdeterminowanie przez czynniki niezależne od woli człowieka. Frazeologia *losu* odzwierciedla bardziej aktywny etos (indywidualistyczny szlachecki), a frazeologia *судьбы* (przeznaczenia) skłania do bardziej pasywnej pozycji i posłuszeństwa[1].

Bardziej fatalistyczna rosyjska koncepcja losu przyczyniła się do fatalizmu **Aleksandra Puszkina** i **Michaiła Lermontowa**. Wiele wniósł też rosyjski koncept *року*, najbardziej adekwatny do łacińskiego pojęcia *fatum*. Jednocześnie wiara Puszkina w ustaloną z góry *судьбу*, i to fatalną, wynikała nie tylko z jego indywidualnego charakteru i świadomości, genetycznych predyspozycji do pierwotnego myślenia prelogicznego, związanych z jego pochodzeniem afrykańskim, lecz była także spowodowana – oprócz wpływu mitologii i literatury antycznej studiowanej w liceum – atmosferą rodzinną.

Jak zauważył młody Puszkin, człowiek może mieć wolną wolę, a zatem niezależność od losu („судьбы"), tylko w swoich marzeniach. I tutaj, według Puszkina, poeta, który operuje fantazjami, znajduje się w szczególnie

[1] A. Wierzbicka, *Język i naród: polski „los" i rosyjska „sud'ba"*, „Teksty Drugie" 1991, nr 3, s. 5–20.

korzystnej sytuacji. W prawdziwym życiu los rządzi poetą; w marzeniach, przeciwnie, poeta rządzi losem: „В мечтах все радости земные! / Судьбы всемощнее поэт" (*Послание к Юдину*, 1815). Ale w rzeczywistości, jak pokazała cała późniejsza twórczość Puszkina, ta idea artystycznej władzy poety nad losem („судьбой") okazała się złudna i myląca, ponieważ poezja Puszkina nie wyraża swobodnego lotu nieskrępowanej wyobraźni autora, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka, ale w istocie oznaki zależności autora od sił metafizycznych, nieubłaganego i nieuniknionego przeznaczenia. Im bardziej Puszkin uciekał w poezję jako twórczą wolność, tym bardziej wchodził w podświadomy kontakt artystyczny ze swoim przeznaczeniem i tym głębiej go wyrażał. Za elementami zabawy, parodii, ironii i innymi przejawami jego „łatwego stylu" krył się podświadomy – i coraz bardziej świadomy – niepokój wynikający z opresyjnego przeczucia swojej zależności od wrogich sił przeznaczenia. Złowieszcze znaki przeznaczenia i ból tragicznego przeczucia zdradliwie wkradły się do jego poetyckich fantazji.

Przez całe dorosłe życie Puszkina prześladowało egzystencjalne przeczucie. Jego nieodparta wiara w zabobony, omeny, wróżby i wróżenie skłaniała go do **fatalizmu**. Jego poezja wyraża niespokojne uczucia zależności losu podmiotu lirycznego i innych postaci od nieubłaganego wrogiego fatum („Рока"). Jednocześnie Puszkin odczuwał w swoim życiu działanie życzliwej Opatrzności Bożej, która ratowała go przed destrukcyjnymi namiętnościami (wersja robocza zakończenia wiersza *…Вновь я посетил…*, 1835). Czasem utożsamiał bycie swoje i swoich bohaterów z losem i fortuną, ale przeważnie nieprzyjaznymi: „злоба / Слепой Фортуны" (*Евгений Онегин*, rozdział pierwszy, strofa XLV), „я бы (...) желал / Печальный жребий свой прославить" (tamże, rozdział drugi, strofa XXXIX) (zob. także: *К другу стихотворцу*, 1814, *Наполеон на Эльбе (1815)*, 1815, *Князю А. М. Горчакову*, 1817, *Песнь о вещем Олеге*, 1822, *Недвижный страж дремал на царственном пороге…*, 1824, *Клеопатра*, 1824, *19* октября, 1925, *Полтава*, 1828–1829, *Странник*, 1835).

Najpierw **woluntaryzm** popychał Puszkina do **fatalizmu**, a potem **fatalizm** wręcz przeciwnie nakłaniał go do **woluntaryzmu**. Poeta rozumiał przypadek w historii nie jako ślepy los, lecz jako celowy, ale niepodlegający ludzkiemu rozumowi środek w rękach Opatrzności, która ma władzę nad procesem historycznym. A im bardziej różne złowieszcze znaki zachęcały Puszkina do zostania „człowiekiem fatum", tym bardziej pragnął on zostać „człowiekiem Opatrzności". Miał nie tyle pokorę przed nieznaną Siłą Najwyższą (akt wewnętrzny, głęboko duchowy, pobożny, pełne czci przyjęcie ze zrozumieniem i wdzięcznością przeznaczonej drogi życiowej), ile uniżenie przed nią (akt zewnętrzny, wynikający z uświadomienia daremności sprzeciwu), a nawet stoicyzm (świadomość konieczności wytrzymania ciosów *судьбы*,

zob. wiersz *Чаадаеву*, 1821). Korelatem pokory jest wiara w Opatrzność Bożą, korelatem posłuszeństwa jest pogański fatalizm i nadzieja na szczęśliwy przypadek. Wszystko to przechodziło przez duszę i świadomość Puszkina.

Nasycenie twórczości synonimiczną semantyką losu (*судьбы*), przeznaczenia (*фатума*) u **Lermontowa** jest jeszcze większe niż u Puszkina, a **fatalistyczne** przegięcie silniejsze. Lermontow początkowo wykazywał skłonność do **fatalizmu** (*Эпитафия Наполеона*, 1830), podatność na złe przeczucia (*Нет, я не Байрон, я другой…*, 1832), potem przeciwstawiał racjonalistycznemu determinizmowi historycznemu Oświecenia romantyczny **woluntaryzm** (dramat *Маскарад*, 1835–1836), a później znów wykazywał żywe zainteresowanie **fatalizmem**, który jawił się u niego jako charakterystyczna cecha nie tylko muzułmańskiego, azjatyckiego światopoglądu (*Ашик-Кериб*, 1837, *Фаталист*, 1837–1838, *Три пальмы*, 1839, *[Валерик]*, 1840), ale i rosyjskiej mentalności ludowej (*Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова*, 1837, ta sama krótka opowieść *Фаталист*). W końcu **woluntarystyczny zryw** wyjątkowej osobowości w ujęciu autora zostaje zdruzgotany przez **okrutne zrządzenie losu** (*Воздушный корабль*, 1840, *Последнее новоселье*, 1841).

Poczucie zależności od **ślepego losu** wyraża pierwszy wiersz **Adama Mickiewicza** skomponowany w Petersburgu, *W imionniku K. R.* (1825), skierowany do polskiego studenta Uniwersytetu Petersburskiego Konstantego Rdułtowskiego: „Różnym losem rzuceni na świata powodzie, / Spotykamy się z sobą jak dwie różne łodzie". Podobny motyw wybrzmiewa w wierszu *Wschód i Północ*, wpisanym kilka dni później do albumu Adeli Sienkowskiej: „Porzuceni na świata lodowatym końcu, / Nie zazdrośćmy krainom sąsiedniejszym słońcu". Według Zbigniewa Sudolskiego, „Obydwa wiersze imionnikowe podkreślały przypadkowość losu rodaków »rzuconych« w odmęt świata"[2]. Podmiot liryczny przesłania *Do mojej przyjaciółki* (1827) postrzega doznane „biedne losy" nie jako opresyjne fatum, ale raczej jako coś danego, co rozwinęło się w wyniku niefortunnego zbiegu okoliczności. W medytacji religijno-filozoficznej zatytułowanej *Rozum i Wiara* (napisanej w 1832 roku) Mickiewicz odrzucił skrajności materialistów w wyjaśnianiu związków przyczynowo-skutkowych w świecie – **determinizm** (wszechmoc ślepej konieczności) i **woluntaryzm** (uznanie decydującego znaczenia przypadkowej woli człowieka):

> Konieczność – rzekli – wedle ślepej woli
> Panuje światu, jako księżyc morzu.
> A drugi rzekli: Przypadek swawoli
> W ludziach, jak wiatry w nadziemskim przestworzu.

[2] Z. Sudolski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, wydanie drugie, Warszawa 1997, s. 165.

Zamiast tego twierdził, że wola Boża panuje w świecie, ale w sposób, który nie absolutyzuje determinizmu i ogranicza woluntaryzm, dopuszczając wolność woli jedynie w sensie przyznania człowiekowi prawa wyboru między dobrem a złem, zdolności i możliwości odczuwania i intuicyjnego poznawania woli Bożej i działania zgodnie z nią. To w tym sensie mówił o skończoności ludzkiego poznania i działania, by prognozować – czy raczej przewidywać – zmiany społeczne w odległej przyszłości: „Czas przeszły równie od nas jak przyszły daleki; / Ten tylko pojmie przeszłe, kto zgadł przyszłe wieki" (aforystyczny dwuwiersz *Historia i profecja*). W tym samym cyklu religijno-moralizatorskim *Zdania i uwagi* (pisanym w latach 1833–1835) poeta nauczał, że Bóg otworzył przed człowiekiem nieograniczone możliwości poznania Go i zbliżenia się do Niego, a to, jak je wykorzysta, zależy od człowieka, jego chęci i woli: „Bóg nic darmo nie daje, lecz wszystko otwiera, / I każdy z Boga tyle, ile chce, zabiera" (*Nic darmo*).

Stąd też wynika Mickiewiczowski **imperatyw aktywności człowieka** – nacisk na konieczność jego aktywnej postawy wobec poznania Boga i ułożenia swojego życia: „Niebo samo nie spadnie, trzeba je osiągnąć; / I Pan Bóg sam nie zstąpi, potrzeba Go ściągnąć" (*Królestwo Boże gwałt cierpi*). Poeta wyszedł więc od tego, że w Bożym planie rozwoju Wszechświata człowiekowi przypisana jest rola aktywnego podmiotu działania historycznego i uniwersalnego. Dlatego Marian Maciejewski typologizuje światopoglądowe poszukiwania Mickiewicza jako **romantyczny woluntaryzm**, połączony z **antropocentryzmem**, doprowadzonym do punktu **mistycznej autodeifikacji**[3]: *Oda do młodości* „ujawni jaskrawo to, co było implicite zawarte już" w *Hymnie na dzień zwiastowania N. P. Maryi* (1820), a mianowicie, „że nowy zbawiony świat narodzi się za sprawą woluntarystycznej postawy człowieka (...)"[4]. Podejście to znajduje odzwierciedlenie w aforyzmie *Królestwo Boże gwałt cierpi*[5], jak również „»woluntarystyczna« świadomość" poety w ogóle, skłonna do „ściągania Boga, a raczej przebóstwienia człowieka"[6]. W liście do Konstancji Łubieńskiej z 27 sierpnia 1849 r. poeta oświadczył: „Swoje robić, resztę Opatrzności zostawić, to nasza zasada".

---

3 M. Maciejewski, *Jeszcze o liryce rzymsko-drezdenskiej Mickiewicza. (Próba interpretacji kerygmatycznej)*, „Roczniki Humanistyczne" 1980, t. 28, zesz. 1, s. 233.

4 Tamże, s. 240.

5 Tamże, s. 241.

6 M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności". (Czas i przestrzeń w liryce lozańskiej)*, [w:] *Mickiewicz. Sympozium w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*, Lublin 1979, s. 348. Zob. także: M. Maciejewski, *„Azeby ciało powróciło w słowo". Próba kerygmatycznej interpretacji liryki religijnej Mickiewicza*, [w:] tegoż, *„Azeby ciało powróciło w słowo". Próba kerygmatycznej interpretacji literatury*, Lublin 1991, s. 54, 64.

W myśli filozoficznej Mickiewicza sens ma więc **woluntaryzm, zgodny z transcendentalną teleologią antropocentryczną** (a czasem niewolny od **antropoteizmu**).

Wiara w omeny, przepowiednie i pewną predeterminację ludzkiego losu nie była jednak całkowicie obca polskiemu romantyzmowi, a zwłaszcza Mickiewiczowi z jego **woluntaryzmem opatrznościowym**. „(...) i ja dni skończę w samotnej żałobie" – antycypuje podmiot liryczny krymskiego sonetu *Grób Potockiej*. Według Aliny Witkowskiej, „tajemniczy fatalizm losu" jest jedną z „ważnych cech osobowości i stylu bycia" Konrada Wallenroda (*Konrad Wallenrod*), który „upodabniają go do licznej rzeszy literackiego potomstwa Byrona"[7]. Zdolnością przewidywania losu (nie określono: indywidualnego czy zbiorowego) obdarzono „ponurego poetę Konrada, / Który nam o przyszłości, jak Cygan, powiada" (*Dziady. Część trzecia*, 1832, sc. I, w. 167–168). Podmiot liryczny wiersza sztambuchowego *Do mego cziczerona* wykazuje zainteresowanie odgadywaniem swoich przyszłych losów (kwiecień 1830, adresowany do ówczesnej muzy poety – dziewiętnasto- lub dwudziestoletniej arystokratki Henrietty Ewy Ankwiczówny): „Gdy błękitnymi raz rzucisz oczyma, / Odgadniesz przeszłość z jednego wyrazu – / Ach, ty wiesz może i przyszłość pielgrzyma?".

Choć Mickiewicz skłaniał się do woluntaryzmu i posługiwał się, zgodnie z polskim etosem szlacheckim, pojęciem *losu*, to jednak jego świadomość losu wiąże się z fatum, wprawdzie w znacznie mniejszym stopniu niż refleksje Puszkina na temat fatum i wróżbiarstwa.

Fenomen **Juliusza Słowackiego** wyznaczają: **wyobrażona fatalna umowa z siłą nadprzyrodzoną, fatalizm postępu i woluntaryzm osobisty**.

Kluczem do zrozumienia dialogu Słowackiego z losem jest słynna przysięga, którą złożył Bogu w dzieciństwie, genialnie przewidując i układając algorytm własnego życia, tragiczne rozdwojenie na życiową tułaczkę, brak osobistego szczęścia i pośmiertną chwałę. Sam poeta w młodym wieku (dwadzieścia dwa lata) uważał, że ta przysięga przesądziła o jego losie. 22 lipca 1832 roku wspominał w swoim dzienniku o cierpieniach miłosnych:

> Nie, ja skazany jestem żyć już bez uczuć – skazany, abym przez całe życie czekał sławy, która może przyjdzie pierwszego dnia mojej śmierci… bo pamiętam, że będąc małym dzieckiem i zapalenie nabożny, modliłem się nieraz: O Boże! daj mi sławę choć po śmierci, a za to niech będę najnieszczęśliwszym, pogardzonym i nie poznanym w moim życiu. Tak się modliłem – przekonany jestem, że zły duch pochwycił moje przymierze – to, co ma być w życiu, już

[7] A. Witkowska, *Część druga. Romantyzm*, [w:] A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 263.

> się spełnia… to, co ma być po śmierci… być musi… Czuję… że ja umrzeć wiecznie nie mogę… jestem posągiem Memnona, postawionym na grobie mojej ojczyzny – i długo, długo dźwięk mój będzie budził niknących na tej ziemi Polaków (…) ([*Fragmenty pamiętnika*]).

Jako dziecko Słowacki zwrócił się do Boga, zaś w dorosłym życiu wierzył, że warunki proponowanej umowy są podstępnie przestrzegane przez złego ducha – tak ambiwalentnie poeta postrzegał swoje skazanie na to, by być nieszczęśliwym w życiu osobistym, nieuznawanym przez rodaków za życia, ale, co prawdopodobne, gloryfikowanym po śmierci. Cała droga twórcza Słowackiego to w istocie dramatyczny dialog z algorytmem tego przeznaczenia, które poeta albo przyjmuje, albo opłakuje. Słowacki czuł, że los jest dla niego niekorzystny, np. skazując go na rozłąkę z przyjacielem („(…) my na tej świata rozległej przestrzeni, / Choć myślą, sercem bliscy – losem rozłączeni"). W tym przypadku los zamienia się w nieubłagane przeznaczenie: „Niestety, jak dwie gwiazdy podobne na niebie, / Wiecznie nas przeznaczenie oddali od siebie" (*Do Ludwika Szpitznagla*, 1827), a nawet stale go ściga, skazuje na tułaczkę (rozdwojenie świadomości na artystyczną dychotomię *podmiot – nieszczęśliwy los*): „Dzisiaj daleko pojechałem w gości / I dalej mię los nieszczęśliwy goni" (*W pamiętniku Zofii Bobrówny*, 1844).

W tych fragmentach obraz losu (*los-przeznaczenie*, *los*) nie mieści się w ramach pojęcia *losu*, nakreślonego przez Annę Wierzbicką, lecz bliższy jest rosyjskiemu pojęciu *судьбы*, czyli przeznaczenia (celowej siły wrogiej). Warto zauważyć, że figuratywne wyrażenie „I dalej mię los nieszczęśliwy goni" uderzająco współbrzmi z liryczną świadomością Puszkina: „Гонимый рока самовластьем / От пышной далеко Москвы (…)" ([*В альбом*], 1832), choć Słowacki podkreśla, że jest on zmuszony do tułaczki, bo jego los jest nieszczęśliwy, a Puszkin akcentuje samowolną metafizyczną siłę, która go ściga.

Tymczasem w posłaniu *Do Franciszka Szemiotha* (1846) ujawnia się nieatrakcyjny obraz losu jako nieustępliwego prześladowcy człowieka: „Dziś, gdy cię ręka prześladowcza losu / Nad morze wiedzie, a tajemnic uczy (…)". Słowacki skarżył się w liście do matki z 17 marca 1831 r. na taki spersonifikowany obraz losu, który wbrew własnym życzeniom poety kieruje jego wysiłkami na polu działalności społecznej i zawsze stawia (będzie stawiał) mu przeszkody, mówiąc, że zamiast wstąpić do armii powstańczej, na co miał wielką ochotę, haniebnie wyjechał z Warszawy za granicę: „Los jakiś rządzi moją karierą, i widzę, iż zawsze będzie mi na przeszkodzie stawał".

Jednocześnie poczucie zależności własnego życia od losu i Boga – „serce moje jest losu i Boga" (*Do A[leksandry] M[oszczeńskiej]*, 1838; zob. też fragment *Jeżeli ci Pan nie zbuduje domu...*, 1845) – napełniło Słowackiego

mistyczną wiarą w to, że jest osobowością wybraną, w teleologiczną celowość swego życia, ufnością, że los i Bóg starannie poprowadzą go do spełnienia wysokiego powołania. W wierszu *Testament mój* (na przełomie lat 1839/1840) Słowacki w duchu romantycznego mitotwórstwa objawił się jako poeta-prorok, który nie zostanie doceniony za życia i długo po śmierci, ale którego mistyczna moc poezji będzie później skutecznie doskonalić ludzi aż do ich ostatecznego „przeanielenia" w czasach eschatologicznych:

Imię moje tak przeszło jako błyskawica
I będzie jak dźwięk pusty trwać przez pokolenia.
(…)
Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna,
Co mi żywemu na nic… tylko czoło zdobi;
Lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna,
Aż was, zjadacze chleba – w aniołów przerobi.

W ten sposób poeta stopniowo godził się i jednoczył ze swoim losem, mimo przykrości nim spowodowanych: „Smutna jestem, ale temu los winien, nie ludzie… jestem jednak mniej teraz smutną niż dawniej, i rozsądek bierze górę nad marzeniami – a byle tylko nowe na mnie nie uderzyło nieszczęście, będę wdzięczną Bogu za mój los, zsumowawszy wszystko złe i dobre…" (List do matki z 1 lutego 1840 roku, napisany w imieniu kobiety i podpisany jego korespondencyjnym pseudonimem Zosia).

Znamienne jest również to, że Słowacki na ogół nie patrzył na swój cierpiący los jako narzucony mu wbrew jego woli, taki, którego nie chciał, który go przerażał i którego chciałby uniknąć. Swoją ciernistą drogę poety-męczennika uważał za świadomy wybór. Nie było to ani podporządkowanie się losowi, ani jego oswojenie, a jedynie uwolnienie się od poczucia uciążliwej zależności od niego, pozbycie się niepotrzebnych zmartwień związanych z koniecznością nowych prób, jakie może mu przynieść. Właściwie była to akceptacja ofiarnego losu narodowego poety-proroka jako losu pożądanego i postrzeganego jako własny wyraz woli (a więc oznaczała przezwyciężenie konfliktu dwoistości na poziomie opozycji – *podmiot liryczny i jego los*):

Los mię już żaden nie może zatrworzyć,
Jasną do końca mam wybitą drogę,
Ta droga moja – żyć – cierpieć – i tworzyć,
To wszystko czynię – a więcej nie mogę.
(*Los mię już żaden nie może zatrworzyć…*, 1844)

Jednocześnie pierwotna filozofia genezyjska Słowackiego opierała się na **fatalizmie postępu ludzkiego** (stały rozwój poprzez nieuniknione męki, ofiary, rozlew krwi, rewolucje do absolutnej doskonałości, „przeanielenia"). Według systemu genezyjskiego Słowackiego, historia, podobnie jak ewolucja kosmiczna, ma (teleologiczny) z góry założony cel. Jednostki mają swobodę wyboru: czy przyczynić się do jego osiągnięcia, czy nie (choć w swoim istnieniu są zależne od losu: „Nieśmiertelne są duchy – lecz wiecznie przechodzą / Podług losu" ([*Dzieje Sofos i Heliona*], 1848–1849), ale w każdym razie ten cel stabilnie toruje sobie drogę przez wydarzenia historyczne, przez konfrontacje i kataklizmy społeczne. Dla poety ten **fatalizm postępu** był dowodem na obecność woli Bożej w ludzkiej egzystencji, a także samego istnienia Boga jako gwaranta rozwoju człowieka do wysokich ideałów (rozumienie ziemskiej egzystencji jako przypadkowej, samowolnej podważałoby wiarę w jej celowość, a więc i w Opatrzność Bożą). Według Słowackiego, człowiek w życiu ziemskim nie powinien być biernie posłuszny woli Bożej, ale aktywnie ją wypełniać i realizować: „Zgodzić się z wolą Boga? Łatwo w tym zawinić! / Chrystus ją nam na globie rozkazuje – czynić" (*Przypowieści i epigramaty*, XXVII).

Przygnębiające poczucie **skazania Słowackiego** na niekończącą się tułaczkę po drogach życia zostaje złagodzone przez poczucie wysokiego **osobistego powołania**. Uczucie to opiera się na optymistycznej wierze w **fatalizm ludzkiego postępu** i łączy się z **woluntarystycznym** pragnieniem wypełnienia powierzonej mu przez Opatrzność szlachetnej misji poety i proroka.

Według **Zygmunta Krasińskiego**, historyczne istnienie ludzkości jest zdeterminowane przez trzy czynniki: **fatalizm procesu historycznego, wolną wolę ludzi (woluntaryzm) i wszechmocną Opatrzność Bożą**. Krasiński w swoich poglądach filozoficznych, zwłaszcza historiozoficznych, balansował między Fatum (predestynacją), pod którym rozumiał przemijające działania wrogich sił ludzkich i niekorzystnych okoliczności, czyli po prostu Zło, z którym człowiek skazany jest na walkę w życiu ziemskim, a – z drugiej strony – Opatrznością Bożą, czyli wszechogarniającym Dobrem, które – jak uważał – ma ostatnie słowo w przemianach świata, ziemskiego i niebieskiego, i jest prerogatywę zbawienia.

Oprócz opozycji Fatum (predestynacji) i Opatrzności świadomość Krasińskiego charakteryzuje także opozycja „ślepego losu" i Opatrzności, wiara w którą, zdaniem pisarza, może uratować człowieka przed egzystencjalną rozpaczą wobec czynników przypadkowości: „Wszelkie dobro ciągnie za sobą złe, nic wyrachować matematycznie nie sposób, we wszystkim spuszczać się trzeba na ślepy los, jeśli się wiary nie ma, a na Opatrzność i miłość, jeśli się w nią wierzy. Wiara zatem najprzedziwniejszą jest mocą człowieka, bo nadaje mu

ufność i wydziera go z fal rozhukanych przypadkowości (…)" (list do Jerzego Lubomirskiego z 7 kwietnia 1853 r.)[8].

W przeciwieństwie do Mickiewicza, Krasiński odrzucał **woluntaryzm antropoteistyczny**:

„Nikt szturmem nie zdobędzie niebios. Tytany zgruchotane upadły. Ofiarą tylko i poświęceniem, charakteru białością a statkiem marmurowym, cierpieniem i kochaniem można niebo w sobie samym stworzyć; a gdy jest ono w kim, wtedyś rozbłękitnia się i na zewnątrz i staje się królestwem widomym!" – napisał w jednym z fragmentów historiozoficznych na początku sierpnia 1848 roku[9].

Wraz z **fatalizmem społecznym** cechuje Krasińskiego także **fatalizm osobisty związany z jego własnym losem**, bolesnym postrzeganiem siebie, sprzecznością między małżeństwem a miłością (dręczyło go hipertroficzne przeczucie egzystencjalne). Tragizm światopoglądu Krasińskiego spowodowany był w szczególności jego poglądem filozoficznym, zgodnie z którym Opatrzność prowadzi ludzkość do świetlanego celu ostatecznego, ale niekoniecznie zapewnia każdemu człowiekowi ziemskie szczęście i ostateczne zwycięstwo nad siłami zła.

Jednocześnie, jak zauważyła Maria Janion, Krasiński, z obawy przed fatalną koniecznością krwawego postępu, mimo wszystko zwracał się ku **woluntaryzmowi**, mając nadzieję, że „dobra wola" ludzi pozwoli, z Bożym błogosławieństwem, uniknąć katastrofalnego rozwoju historii (*Psalm dobrej woli*)[10]. Ten **woluntaryzm** późnego Krasińskiego odzwierciedlony we wspomnianym psalmie (1846) był **osobisty** i ostatecznie **teocentryczny**. Ponieważ Pan Bóg zostawił nam „wolną wolę", „bez nas samych" nie może „nas zbawić" [w. 45–46], ludzie mogą i powinni tylko własnym wysiłkiem ostatecznie odmienić swój los w ostatniej, jak sądził poeta, rundzie historycznych przemian („(…) teraz tu stać musim sami! / (…) ta chwila już do nas należy; / W ostatniej losów tej naszych przemianie / Żaden Twój cherub nam w pomoc nie zbieży!" [w. 127–130]). Dlatego autor błagał Trójjedynego Boga, aby nie ingerował bezpośrednio w bieg wydarzeń historycznych, w ludzkie działania, a jedynie napełniał ludzkie serca czystością, świętością, dobrą wolą: „O czystą tylko błagamy Cię wolę / Wewnątrz nas samych", „stwórz w nas serce czyste", „daj nam dobrą wolę!",

---

[8] Z. Krasiński, *Listy do Jerzego Lubomirskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1965, s. 588.

[9] *Fragmenty pism Krasińskiego w dziełach Trentowskiego*, [w:] Z. Krasiński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. 2, s. 288.

[10] M. Janion, *Dialektyka historii w polemice między Słowackim a Krasińskim*, [w:] M. Janion, *Prace wybrane*, Kraków 2000, t. 2, s. 359.

„Daj nam, o Panie, świętymi czynami / Śród sądu tego samych wskrzesić siebie!" [w. 188–189, 220, 223, 226–227].

Podobnie jak Puszkin, Krasiński jest w dużej mierze „człowiekiem Fatum" (predestynacji). Ale Puszkin odczuwał metafizyczną predeterminację Fatum, a Krasiński – głównie jego ziemską, ludzką naturę, natomiast sferę transcendentalną obdarzył cechami korzystnymi dla człowieka (Opatrzność Boża, która nadaje sens ludzkiemu życiu). Mickiewicz i Słowacki byli w większości ludźmi Opatrzności.

Rozważania **Tarasa Szewczenki** na temat losu i jego poetycka dychotomia *podmiotu lirycznego (lub bohatera) i losu* opierają się na ukraińskich wierzeniach ludowych, w których przeplatają się elementy chrześcijańskie i pogańskie. Tysiące lat doświadczeń przekonały ludzi o konieczności aktywnej postawy wobec życia i istnieniu pewnej predeterminacji losu, której człowiek nie jest w stanie poznać na pewno i zrozumieć mechanizmu jej działania, a nawet więcej – opanować. Ukraińskie ludowe pojęcie *доля* (dola) zajmuje miejsce pomiędzy fatalistycznym rosyjskim pojęciem *судьба* a „loteryjnym" polskim pojęciem *los*, przesuwając się w stronę pierwszego, głębiej zakorzenionego w wyobrażeniach mitologicznych. Jeśli leksem *судьба* semantycznie wyraża Boży wyrok na człowieka (najwyższy, niekwestionowany przejaw cudzej woli, modalność kategoryczności i predestynacji: Bóg przyznaje przeznaczenie), to *доля* (dola) jest Bożym przydziałem dla człowieka (łagodniejszy przejaw cudzej woli: Bóg udziela, daje), a *los* jest ślepym wypadkiem (trafunkiem), który spada na człowieka (nie ma intencjonalności cudzej woli).

Semantykę losu w poezji ukraińskojęzycznej Szewczenki określa przede wszystkim słowo „доля" (dola), leksem „судьба" (przeznaczenie) się tu nie zdarza, a w poezji rosyjskojęzycznej występuje tylko trzy razy (używany jest również w powieściach rosyjskojęzycznych i listach). W poezji Szewczenki nie ma słów „жереб", „рок", „фатум", „фатальний", „фортуна" itp. (w rosyjskojęzycznych dramacie *Никита Гайдай*, powieściach, pamiętniku i listach znajdują się one). Ukraińska ludowa para antonimiczna *талан/безталання* (szczęśliwy/nieszczęśliwy los) jest bliska polskiemu pojęciu *los*; warto zauważyć, że słowo *таланити* oznacza mieć szczęście. Tymczasem poeta wielokrotnie używa w swoich wierszach słowa „талан", dzięki kontekstowi semantycznemu i odpowiednim frazom, w znaczeniu przeciwstawnym *безталання* (nieszczęśliwy los): „Ой талане-талане, / Удовиний поганий" (poemat *Сова*, 1844, w. 89–90), „А то б ти Бога прокляла / За мій талан" (wiersz autobiograficzny *І виріс я на чужині*…, 1848), „Такий / Талан твій латаний, небого!" (poemat *Марія*, 1859, w. 723–724). W listach pisanych z zesłania Szewczenko wielokrotnie mówi o swoim losie w kategoriach *талану/безталання*.

Od przedstawiania społeczeństwa i poruszania problemów społecznych poeta Szewczenko przedarł się do poczucia metafizycznego uwarunkowania swojej egzystencji, którego nie był w stanie zrozumieć, a tym bardziej zmienić.

W porównaniu z Puszkinem, Lermontowem, Krasińskim i Mickiewiczem ma Szewczenko najmniej impulsów z antycznej mitologii przeznaczenia (*fatum*). Szewczenko mówi o ogólnym podporządkowaniu losu ludzkiego nieznanemu Transcendentowi, a nie o konkretnej fatalnej predestynacji. W ogóle do poetyckiego świata Szewczenki, w przeciwieństwie do Puszkina i Lermontowa, adekwatne jest pojęcie doli (*доля*), a nie przeznaczenia. Szewczenko postrzegał swój własny los jako przypadający mu, a nie z góry ustalony. Refleksje Szewczenki ambiwalentnie utożsamiają założenie o ogólnym fatum nieszczęsnego losu pisarza z losem, który jemu osobiście „przypadł": „Така, мабуть, уже усім кобзарям погана доля, як і мені недотепному випала" (list do Jakowa Kucharenki z 1 kwietnia 1854 r.).

W poetyckim świecie Szewczenki uduchowiona dola pojawia się jako spersonifikowana koncepcja zbiorowa (jedna ponad wszystkimi ludźmi) oraz jako antropomorfizowana istota, osobista opiekunka każdego człowieka. Każda osoba ludzka otrzymuje (najwyraźniej z woli Boga) swoją własną antropomorfizowaną dolę, różniącą się od innych, ale dola może nie dbać o swojego podopiecznego, może być bezczynna, może błąkać się, kto wie, gdzie (a wtedy trzeba jej szukać) (*Думка – Тяжко важко в світі жити*). Znacznie gorzej jest, gdy dola jest „przebiegła", „podstępna" i „zła". Antropomorfizowana dola jest autonomiczna w stosunku do Boga, ale nie wszechmocna i ostatecznie podlega Stwórcy.

Fatalistyczna „судьба" Puszkina jest niewzruszona i zimna jak posąg, ona sama jest jak niewolnica, a jeśli obdarzy się ją wolną wolą, zamienia się w szaloną i samowolną złośnicę, jak małpa, pozbawiona świadomości (list do P. A. Wiazemskiego z roku 1826). A „dola" Szewczenki (nawet w rosyjskojęzycznej wersji „судьба") jest umiarkowanie woluntarystyczna – może kpić i ośmieszać poetę, ale sama ma świadomą wolną wolę: „Горькая, ядовитая насмешка судьбы!" (list do Mykoły Osypowa z 20 maja 1856 r.). Inna sprawa, że wyroki „судьбы" są zwykle paradoksalne, niezrozumiałe dla ludzi: „Странные и непонятные распоряжения судьбы людской!" (powieść *Близнецы*, 1855).

Puszkin w swoim dyskursie o „судьбе" nie odnosi się do niej ani do „Рока"; „судьба" rosyjskiego poety jest niedostępna i głucha na ludzkie potrzeby i dążenia, obiektywna, epicka. Być może brak dialogu z tym obrazem wynika z faktu, że słowo „судьба" w folklorze słowiańskim, jak zauważył

Ołeksander Potebnia, „nigdy nie oznacza mitycznej osoby”[11]. Taki obraz obojętnej determinującej „судьбы” jest też w rosyjskojęzycznym poemacie Szewczenki *Слепая* (1842). A „доля” Szewczenki jest udostępniona do przyjaznej wirtualnej rozmowy (wiersz *Доля*, 1858), do niej można się zwrócić (stąd liczne apostrofy), z nią można się zaprzyjaźnić, a nawet ona może być postrzegana jako dziecko, matka, przyjaciółka: „(…) з торбини / Виглядає доля – / Як дитинка” (poemat *Сліпий*, 1845, w. 49–51); „Доленько моя, / Матінко моя” (wiersz *У неділю не гуляла*…, 1844); „Ходімо ж, доленько моя! / Мій друже вбогий, нелукавий!” (wiersz *Доля*). Można ją zapytać, chociaż retorycznie: „О доле моя! (...) Коли я вирвусь з цієї пустині?” (przyjazne przesłanie w wierszowanej formie *А. О. Козачковському*, 1847), można się spodziewać na zesłaniu jej odwiedzin („Буду (…) сподіватись / У гості в неволю / Із-за Дніпра широкого / Тебе, моя доле!”, wiersz *А нумо знову віршувать*…, 1848), można jej robić wyrzuty („Доле моя, доле, / Чом ти не такая, / Як інша, чужая?” – *У неділю не гуляла*…), zbeształ ją (np. „ледащиця”, to znaczy leniwa, jak w wierszu *Думка – Тяжко-важко в світі жити*…, 1838), a nawet przeklinać ją z rozpaczy: „Дівчинонька одинока / Долю зневажає. / – Бодай тобі, доле, / У морі втопитись (…)” (wiersz *Не тополю високую*…, 1848), „Нумо знову (…) долю проклинать (…) за те, щоб не спала / Та нас доглядала” (*А нумо знову віршувать*…); „(…) долю проклинаю (…)” (wiersz *Чи то недоля та неволя*…, 1850); „Ридать, і долю проклинать / І сивіть, кленучи” (poemat *Неофіти*, 1857, w. 195–196). Co więcej, „доля” Szewczenki zostaje uczłowieczona do tego stopnia, że jest nawet obdarzona ludzkimi słabościami i moralnymi upadkami, więc poeta pozwala sobie mówić o swojej antropomorfizowanej dolę w zaniżonym, familiarnym tonie: „А то бач, що наробила: / Кинула малого / На розпутті, та й байдуже” (*А нумо знову віршувать*…).

Ogólnie rzecz biorąc, Szewczenko odczuwał niejednoznacznie swój stosunek do własnej doli: była to albo „nie matka” – kiedy został aresztowany („Не наша мати, / А довелося поважати”, wiersz *Чи ми ще зійдемося знову?*.., 1847), albo „лукавая” – bo „Кинула малого / На розпутті”, i on znalazł się „В пустині, в неволі” (*А нумо знову віршувать*…), albo „друг, брат і сестра” – w chwilach duchowego uniesienia z powodu uwolnienia z zesłania (*Доля*).

Puszkin czuł, że w życiu ścigało go pewne fatum, zaś Szewczenko myślał, że rozmija się z dolą. Jego bohaterowie często szukają doli, chociaż na próżno, ponieważ to ona decyduje, do kogo przyjść (wiersze *Думка – Тече вода*

[11] А. А. Потебня, *О доле и сродных с нею существах*, [в:] *А. А. Потебня*, Слово и миф, Москва 1989, с. 509.

в синє море…, 1838, *Якби мені черевики*…, 1848, *Як маю я журитися*…, 1849, poematy *Мар'яна-черниця*, 1841, w. 386–390, *Тризна*, 1843, w. 173, *Меж скалами, неначе злодій*…, 1848, w. 91–93). Ten paradygmat (poszukiwanie doli) był rozpowszechniany przez ukraińskie pieśni ludowe. Poczucie braku pewnej doli (ukraiński: *знедоленість*, rosyjski: *обездоленность*), bycia pozbawionym doli od dzieciństwa, skłania poetę do rozpaczliwego poszukiwania jej, a nawet wołania do Boga, aby dał mu jakąkolwiek, ale pewną dolę: „Доле, де ти, доле, де ти? / Нема ніякої! / Коли доброї жаль, Боже, / То дай злої! злої!" (wiersz *Минають дні, минають ночі*…, 1845). Dlatego jeśli nie ma innej doli, lepiej nie przeklinać swojej „лукавої долі", lecz „сподіватись / У гості в неволю" (*А нумо знову віршувать*…).

Puszkin, przeciwnie, był spanikowany obecnością „судьбы" oraz „рока" w swoim życiu i fatalną zależnością od nich, a przecież nie szukał ich.

Niemniej jednak, podobnie jak Puszkin i Lermontow, Szewczenko uważał, że jego los („dola") kształtuje się niezależnie od jego woli, że przez życie prowadzi go jakaś nieubłagana Siła Wyższa, która postępuje z nim zgodnie z tylko jej zrozumiałą logiką i tylko jej znanym celem. Był po części „człowiekiem Fatum", po części „człowiekiem Opatrzności" (według pojęć z teodycei Pierre'a Simona Ballanche).

Nie będąc, jednak, fatalistą i myśląc znacznie mniej niż Puszkin i Mickiewicz o teleologii ludzkiej egzystencji, Szewczenko zdawał sobie sprawę, że „всё од Бога" („wszystko pochodzi od Boga", zapis w pamiętniku z 13 lipca 1857 r.) i rozumiał to nie tyle jako spełnienie przez Boga ludzkich pragnień, ile jako uporządkowanie świata przez Boga. W jego przedstawieniu Bóg jest przede wszystkim woluntarystą, który robi z ludźmi to, co chce, a nie według z góry przyjętego planu (lub nie robi nic, jeśli nie chce).

Według Szewczenki, człowiek nie może z góry wiedzieć, co go czeka w życiu, jak potoczą się jego losy, do czego w przyszłości doprowadzą jego działania, nawet te podyktowane dobrymi intencjami. Jest to prerogatywa Pana Boga: „Бо ми не знаєм, що твориться / У Його там. А Він хоч зна, / Та нам не скаже" (poemat *Петрусь*, 1850, w. 79–81). W wersji autografu w *Małej książce*: „Та ми не знаємо, що буде. / Що виросте з того зерна, / Що ми посіємо. Ми люде, / А Всемогущий хоч і зна, / Та нам не скаже". Jeśli Puszkin czuł fatum („рок"), to Szewczenko czuł Boga; tam, gdzie u Puszkina występuje „nieubłagane fatum" („неумолимый рок"), u Szewczenki – nieubłagany i niezrozumiały Bóg Starego Testamentu, którego prerogatywą jest nadanie lub nienadanie człowiekowi pożądanej doli. Poezja Szewczenki pokazuje losową hierarchię: matka, która daje (lub nie daje) dziecku dolę; antropomorficzna dola, która dba (lub nie dba) o swojego podopiecznego i o której nie

raz należy zabiegać; Bóg, który wznosi się ponad nimi i rządzi (miałby rządzić) wszystkim.

Ambiwalentny obraz losu (**doli**) w świecie poetyckim Szewczenki, posiadający wiele ambiwalentnych pojęć ludowych, znajduje się pomiędzy **fatalistycznym obrazem** „судьбы" („рока") u Puszkina i Lermontowa a „loteryjnym", **woluntarystycznym obrazem** „losu" u Mickiewicza.

Charakterystyczną reakcją Szewczenki na los (na dolę) był **absurdalny bunt**: uznając, że „wszystko zależy od Boga", poeta wielokrotnie buntował się przeciwko woli Bożej. Zarazem użyta przez Szewczenkę formuła o stosunku do tego, co czeka człowieka w przyszłości – „jak będzie, tak będzie" – jest zuchwałym wyzwaniem rzuconym losowi i jednocześnie rezygnacją z jego możliwych, nawet niepożądanych konsekwencji, a więc ujawnia psychologię **myślenia fortunnego**, charakterystyczną dla etosu kozackiego. A jednak w postawach buntowniczych i wyzywających pojawiają się „decentracje" (jak na przykład filozofia pokory wyrażanej przed „losem nieszczęśliwym", Bogiem w lirycznym wstępie do pierwszej redakcji poematu *Відьма*, 1847).

Przykład Puszkina i Lermontowa pokazuje, że ci poeci, którzy są skazani na przeżycie jakichś fatalnych wydarzeń, zwłaszcza fatalnego przerwania życia w młodym wieku, najostrzej reagują na doznanie uzależnienia od nadprzyrodzonych sił determinujących los. Potężną rękę nieubłaganego Przeznaczenia odczuwają również ci, których życie zostaje przerwane wskutek jakichś niespodziewanych zrządzeń losu (zesłanie Szewczenki), którzy są poddani presji okoliczności, prowadzącej do fatalnych skutków (nieudane małżeństwo Mickiewicza, przymusowe małżeństwo Krasińskiego). Ekspresyjnym dyskursem losu posługują się także ci poeci, którzy doświadczają tragicznego rozdwojenia między pragnieniem szczęścia a nieuchronną fatalnością i samowolą losu, między Opatrznością Bożą a karą Boską (Puszkin, Szewczenko, Słowacki, Krasiński).

Bibliografia

Janion M., *Dialektyka historii w polemice między Słowackim a Krasińskim*, [w:] M. Janion, *Prace wybrane*, red. M. Czermińska, Kraków 2000, t. 2.

Krasiński Z., *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. 2.

Krasiński Z., *Listy do Jerzego Lubomirskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1965.

Maciejewski M., *„Azeby ciało powróciło w słowo". Próba kerygmatycznej interpretacji liryki religijnej Mickiewicza*, [w:] tegoż, *„Azeby ciało powróciło w słowo". Próba kerygmatycznej interpretacji literatury*, Lublin 1991, s. 49–96.

Maciejewski M., *Jeszcze o liryce rzymsko-drezdenskiej Mickiewicza. (Próba interpretacji kerygmatycznej)*, „Roczniki Humanistyczne" 1980, t. 28, zesz. 1, s. 229–255.
Maciejewski M., *Mickiewiczowskie „czucia wieczności". (Czas i przestrzeń w liryce lozańskiej)*, [w:] *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*, Lublin 1979, s. 333–378.
Sudolski Z., *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, wydanie drugie, Warszawa 1997.
Wierzbicka A., *Język i naród: polski „los" i rosyjska „sud'ba"*, „Teksty Drugie" 1991, nr 3, s. 5–20.
Witkowska A., *Część druga. Romantyzm*, [w:] A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 205–659.
Потебня А., *О доле и сродных с нею существах*, [в:] А. А. Потебня, *Слово и миф*, Москва 1989.

Yevhen Nakhlik
The Ivan Franko Institute of the Nation Academy of Sciences of Ukraine (Lviv)
Polish Academy of Arts and Sciences

MYTHOLOGEME OF FATE IN THE POETRY OF SLAVIC ROMANTICS

Summary

The article analyzes the discourse of fate in the poetry of Russian (A. Pushkin, M. Lermontov), Polish (A. Mickiewicz, J. Słowacki, Z. Krasiński), and Ukrainian (T. Shevchenko) Romantics. Pushkin's poetry conveys anxious existential feelings of dependence on the fate of the lyrical hero and other characters, as well as their vulnerability to an inexorable, hostile fate (fatum). At first voluntarism pushed Pushkin to fatalism, and then fatalism on the contrary urged him to voluntarism. Lermontov initially contrasted the Enlightenment's rationalist historical determinism with romantic voluntarism, and later showed a keen interest in fatalism.

Voluntarism, consistent with transcendental anthropocentric teleology (and sometimes not free from anthropotheism), makes sense in Mickiewicz's philosophical thought. The phenomenon of Słowacki is marked by an imagined fatal contract with a supernatural force, the fatalism of human progress (development through sacrifices, bloody revolutions to absolute perfection), and personal voluntarism (a sense of being called by Providence to fulfill the mission of a poet and prophet). According to Krasinski, the existence of humanity is determined by the fatalism of the historical process, the free will of men (voluntarism), and the omnipotent Divine Providence (theocentric voluntarism). His consciousness is characterized by the opposition of Fatum (Predestination), "blind fate" and Providence, and personal fatalism related to his own fate.

The image of fate ("доля", "dolya") in Shevchenko's poetry lies between the fatalistic image of "судьба" ("рок") in Pushkin and Lermontov and the "lottery",

voluntaristic image of "fate" (los) in Mickiewicz. If in Pushkin there is an "inexorable fate" ("неумолимый рок"), then in Shevchenko, the inexorable and incomprehensible God of the Old Testament. Shevchenko's poetry shows a fate hierarchy: the mother, who gives (or does not give) the fate to her child; the anthropomorphic "доля" ("dolya"), who cares (or does not care) for her charge and for whom, more than once, one must strive; God, who rises above them and rules (would rule) everything. Shevchenko's characteristic reaction to fate was absurd rebellion: recognizing that "everything is from God," the poet repeatedly rebelled against God's will.

Keywords: Slavic Romanticism, A. Mickiewicz, J. Słowacki, Z. Krasiński, A. Pushkin, M. Lermontov, T. Shevchenko, comparative literary studies, semantics of fate, fatalism, voluntarism.

Petar Bunjak
Uniwersytet Belgradzki, Serbia
ORCID: 0000-0002-0954-8211

MICKIEWICZOWSKA *ODA DO MŁODOŚCI* W PRZEKŁADACH SERBSKICH

Obecny kanon interpretacyjny *Ody do młodości* zakłada jej hybrydowość – wzajemne przenikanie się dwóch jej cech ideowo-stylistycznych: klasycystycznych i romantycznych. Jednakowoż, cokolwiek by się w niej wyróżniało jako „typowo romantyczne", prawie zawsze tkwi to w tradycji literatury – nie tylko zresztą polskiej – epok poprzedzających romantyzm, szczególnie zaś w tradycji klasycyzmu. A więc co w niej jest naprawdę romantyczne i przełomowe?

Wygląda na to, że *Oda do młodości* burzy właściwie tylko (nie bez pomocy zresztą choćby Helwecjusza) *podstawy racjonalizmu* oświeceniowego[1]. Takie zestawy pojęć, jak „dziedzina ułudy", „zapał" tworzący „cudy", „rozumni szałem", a nade wszystko nakaz „łam, czego rozum nie złamie" – są tego wymownymi dowodami. Zamiast rozumu rzekomo wszechmogącego, cechującego *starość*, w roli głównego agregatu mających niebawem nastąpić przemian występuje *młodość*, wyidealizowana i zabsolutyzowana, przyrównana do Boga w swojej sile twórczej. Jej instrumentem poznawczym oraz bodźcem do działania jest ów „zapał"/„szał", będący – użyjmy sformułowania Staffa – „rozumniejszy od rozumu".

Zasadniczy dualizm – *starość* vs. *młodość*, *rozum* vs. *szał* poszerza się o kardynalną konfrontację „świata rzeczy" (w którym zamykają się *starość* i *rozum*) i *wiary* w „świat ducha" (który ma powstać dzięki bezmiernej potędze „szału" *młodości*)[2].

Chodzi zatem o przewrót niemalże kopernikański – o detronizację racjonalizmu na rzecz spirytualizmu. I być może właśnie tą rewolucyjną zmianą pojęć przyciągała *Oda* pokolenie młodych świadków przełomu romantycznego. A reszta – to już kwestia odbioru tekstu, bardzo zresztą zmiennego w czasie

[1] O tym por. J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1995, s. 237.

[2] Dla naszej refleksji o przekładach *Ody* nie jest istotna szczegółowo opisana w literaturze przedmiotu kwestia pochodzenia powyższych węzłów pojęciowych (Schiller, Helvetius itd.) lub ich związków intertekstualnych.

i przestrzeni. Wacław Borowy pisał o doniosłej roli, jaką utwór ten odegrał w czasie powstania listopadowego i stwierdzał:

> A i w czasach późniejszych pozostała *Oda* jednym z najczęściej drukowanych, wspominanych, przytaczanych i recytowanych poematów mickiewiczowskich. Uważano ją za jeden z najznamienniejszych utworów poety, widząc w nim zarazem szczególnie wymowny wyraz tych jego dążeń, w których się przeciwstawiał poprzedniemu pokoleniu[3].

Stąd też nie powinno dziwić to, że wśród pierwszych (młodych) czytelników serbskich *Odę do młodości* odbierano jako utwór *par excellence* romantyczny. Fakt ten zadecydował o późniejszym kanonie serbskiego odbioru *Ody* jako prawie „symptomu" romantyzmu, przy czym – na skalę europejską.

1

Adam Mickiewicz już za życia zyskał wyjątkowy rozgłos wśród Serbów, a na przeciągu XIX stulecia stał się i przez prawie cały wiek XX pozostał wręcz nietykalną ikoną. Trudno jednak mówić o najbardziej znanym lub najchętniej przekładanym poecie polskim, gdyż w środowisku serbskim, mimo wszystko, takim on nie był[4]. Najbardziej reprezentacyjne przekłady jego utworów ukazały się bowiem poniewczasie – za późno, aby zaistnieć w świadomości serbskich poetów romantycznych: *Konrad Wallenrod* w r. 1871, *Grażyna* w 1876 (osobno: 1886), a dotąd jedyny opublikowany serbski przekład z *Ballad i romansów – Kurhanek Maryli* – aż w r. 1882, zamieszczony na domiar złego w efemerycznym pisemku dla kobiet. A więc sława Mickiewicza wśród Serbów miała charakter raczej *pozaliteracki*. Jej korzeni trzeba szukać w czymś innym.

Nietrudno się domyślić, iż owa serbska „nietykalność" Mickiewicza wywodzi się prawie tylko z faktu, że w swoim *Cours de la littérature slave* w Collège de France (1840–1844) wyznaczył tak zaszczytne miejsce serbskiej poezji ludowej. Omawiał ją paryski profesor aż w siedmiu wykładach, które (ale tylko te „serbskie"!) zaczęły się ukazywać w przekładach na język serbski już w połowie lat 40. XIX w.[5]

---

[3] W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, t. I, Lublin 1958, s. 40.

[4] Bibliografia przekładów dzieł poetyckich Mickiewicza była i do dziś pozostała nader skromna. – Por. P. Bunjak, *Prevodi iz poljske književnosti objavljeni na srpskom jeziku od 1826. do 1941*, [w:] *Pregled poljsko-srpskih književnih veza (do II svetskog rata)*, Beograd 1999, s. 129–179.

[5] O obrazie Serbów w wykładach Mickiewicza pisaliśmy w innym miejscu. Zob. P. Bunjak, *Mickjevič o Srbima ili Kako je nastajao jedan stereotip*, [w:] Dejan Ajdačić (red.), *Srbi i srpsko: Zbornik radova*, Beograd 2016, s. 72–89.

W wypadku *Ody do młodości* sprawa wygląda jednak nieco inaczej. Od r. 1837, kiedy to została przełożona po raz pierwszy, do drugiej połowy XX w. jest ona znana w co najmniej czterech samodzielnych przekładach serbskich. Można więc powiedzieć, że *Oda* to najczęściej przekładany i drukowany utwór Mickiewicza w języku serbskim. W niektórych z przekładów można się dopatrzeć nadania wtórnych funkcji ideologicznych, czyli swoistej „lokalizacji".

Choć *Oda* nie jest pierwszym utworem polskiej literatury pięknej publikowanym po serbsku, warto podkreślić, iż jest ona *pierwszym serbskim przekładem literackim sporządzonym bezpośrednio z języka polskiego.*

2

Drogi kształtowania się romantyzmu serbskiego były nader specyficzne. Proces ten przebiegał przede wszystkim w środowiskach serbskich na obszarze Cesarstwa Austriackiego, gdyż odzyskujące stopniowo państwowość Księstwo Serbskie w obrębie Imperium Osmańskiego dopiero budowało swoją oświatę i instytuty kultury.

Młodzież serbska, zarówno z ziem austriackich, jak i ta z Księstwa, odbierała wykształcenie licealne i uniwersyteckie w decydującej mierze w takich ośrodkach jak Wiedeń, Graz, Peszt, Pożoń, Nitra, Praga. W latach 30.-40. serbscy uczniowie i studenci napotykali na ideę wzajemności słowiańskiej, powstającą na fali czeskiego i słowackiego odrodzenia narodowego, i gorąco ją popierali. Działalność panslawistyczna Jána Kollára i nieco później Ľudovíta Štúra wpłynęła na ukształtowanie się postawy „słowiańskiej" pokolenia elity intelektualnej, które torowało drogę dla romantyzmu w literaturze serbskiej[6]. O popularności Mickiewiczowskiej *Ody* w tym środowisku „słowiańskim" świadczy garstka drobnych, ale jakże przekonujących faktów – jak to na przykład zdziwienie Wacława Maciejowskiego w czasie jego pobytu w Pożoniu z powodu zamiłowania słowackich uczniów do poezji Mickiewicza, albo recytowanie na posiedzeniach Štúrowskiego Stowarzyszenia młodzieży słowiańskiej *Ody do młodości*, którą powszechnie znano na pamięć[7]. Nic dziwnego więc, że *Oda* także wśród pokolenia młodych patriotów i panslawistów serbskich stała się swoistym hymnem, nie mając przy tym nic wspólnego z ideami wzajemności słowiańskiej.

> Ten marsz o silnym falowaniu rytmicznym – pisał Kleiner – ten hymn ogólnoludzki, który tak, jak pieśni wolnomularskie, jak hymny Schillera, jak deklaracje „praw człowieka" mógł uznać za pieśń swą członek jakiegokolwiek narodu – […] posiadał swoją szczególną jeszcze wymowę dla Polaka. „Witaj,

[6] Por. Đ. Živanović, *Srbi i poljska književnost* (1800–1871), Beograd 1941, s. 69–90.

[7] Zob. tamże, s. 81.

jutrzenko swobody" – to miało jasne od razu, nie budzące wątpliwości, znaczenie narodowe[8].

Do rzetelnych słów Kleinera można dodać taki oto komentarz: każdy czytelnik *Ody* niebędący Polakiem mógł dowolnie witać własną „jutrzenkę swobody", czekając na własne „słońce zbawienia".

Jednym z takich „Słowian" był zasłużony działacz serbskiej oświaty i kultury Teodor Pavlović (1804–1854). Kształcił się w Temeszwarze, Szegedzie, Karłowicach, a prawo ukończył w Pożoniu w r. 1825. Po studiach zamieszkał w Peszcie, gdzie przez krótki czas pracował w kancelariach adwokackich i stopniowo rozwijał daleko idącą działalność polityczną i narodową. W Peszcie pozostawał w bliskich stosunkach zarówno z kręgiem wokół hrabiego Széchenyi, węgierskiego działacza narodowego, jak też Jána Kollára i zwolenników jego idei wzajemności słowiańskiej. Wówczas w Peszcie działała Macierz Serbska, która wydawała świetnie zapowiadające się pismo „Serbska Letopis" (później „Serbski Letopis", dzisiaj „Letopis Matice Srpske" – najstarsze serbskie czasopismo literackie). Będąc aktywnym członkiem i następnie dygnitarzem Macierzy, Teodor Pavlović zaczął redagować „Letopis" od r. 1832, pozostając na jego czele aż do 1841 r.

Otóż Teodor Pavlović w r. 1837 w cz. I (tom 40) redagowanego przez siebie „Letopisu" opublikował własny, acz niepodpisany przekład *Ody do młodości* pt. *Ода на младежь*… Nietrudno odgadnąć, że utwór Mickiewicza, wewnętrznie nacechowany napięciem retorycznym ekscytowanego mówcy, wzywający do zaciętej walki o ideały i głoszący hasło „gwałt niech się gwałtem odciska", miał odegrać rolę programową.

Należy odnotować, że język pierwszego serbskiego przekładu *Ody* nie był jeszcze językiem literackim zreformowanym przez Vuka Karadžicia (1787–1864): to była nadal pisownia tzw. „slavenoserbska" oraz język serbskiego oświecenia i jego czołowego działacza Dositeja Obradovicia (1739 lub 1742–1811).

Đorđe Živanović (1908–1995), serbski polonista, filolog-slawista i komparatysta, jako pierwszy podjął się krytycznej analizy przekładu Pavlovicia[9]. Živanović nie zajmował się jednak kwestią polskiego tekstu, z którego tłumacz korzystał w swojej pracy. Bowiem przekład ukazał się na rok przed pierwszym autoryzowanym wydaniem *Ody* w paryskim wydaniu *Poezji* z 1838 r. Źródłem dla Pavlovicia mogło być któreś z wcześniejszych wydań „pirackich" – czyli tekst z *Polihymnii* (t. IV, 1827), poznańskiego (1828), paryskiego (1829) wydania *Poezji* Mickiewicza lub wreszcie któraś z ulotek powstańczych. Tekst *Ody*

[8] J. Kleiner, dz. cyt., s. 228.
[9] Zob. Đ. Živanović, dz. cyt., s. 123–127.

z tych wydań – w druku czy też w odpisie – Pavloviciowi mógł przekazać ktoś z panslawistów zebranych wokół Kollára czy nawet Kollár osobiście.

Nasze próby zestawienia serbskiego przekładu z wariantami tekstu, podanymi przez Konrada Górskiego,[10] nie dały jednak skutku – translacja Pavlovicia zachowuje bowiem zbyt luźny stosunek do oryginału, by pozwolić na precyzyjne wnioskowanie.

Analiza przekładu, przeprowadzona przez Đ. Živanovicia, nie poskutkowała zbyt aprobującą oceną, wręcz przeciwnie: badacz stwierdził, że przekład był po prostu – zły. Nie chcąc podważać oceny swojego profesora, powiemy jednak, że Pavlović mimo wszystko dał dowód solidnej orientacji w tekście, co świadczy o jego nieprzeciętnej nawet znajomości języka polskiego. I nie ulega wątpliwości również to, że ogólny ton owego efektownego – dziś by się powiedziało – przemówienia motywacyjnego w serbskim tekście został zupełnie zachowany.

W tym miejscu zatrzymamy się krótko na wskazanych wyżej kluczowych pojęciach Mickiewiczowskiej *Ody* i jej odpowiednikach w przekładzie Pavlovicia.

Otóż wiersze 4–5: „W rajską dziedzinę ułudy: / Kędy zapał tworzy cudy"[11] identyfikujemy jako: „Гор' у райскій предѣлъ, чудотворна / Одушевленя сила гди [є] моћна…"[12] (*W górę, w rajską dziedzinę, cudotwórcza / Gdzie jest mocna siła zachwytu*). *Ułuda* całkiem tu zniknęła, a dość niezdarnie użyta przerzutnia w tych dwóch wersach utrudnia identyfikację *zapału* tworzącego *cudy*. Jednakowoż w oddali został jakiś *zachwyt* i jego *cudotwórcza siła.*

Wers 34 „Jednością silni, rozumni szałem" u Pavlovicia brzmi: „Слогомъ силни, преваромъ разумни" (*Jednością silni, złudzeniem* [sic!] *rozumni*). Słynny oksymoron i w serbskim tekście pozostał oksymoronem, ale o jakże odmiennym znaczeniu!

Natomiast wiersze 48–49 „Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga; / Łam, czego rozum nie złamie" w serbskim tekście mają dosłowny odpowiednik połączony nawet rymem: „Тамо проби кудъ погледъ непроби, / Оно здроби, што разумъ нездроби".

Zachował Pavlović również przeciwstawienie *świata rzeczy* i *świata ducha*, choć go nieco „skorygował". Wers 63 „Świat rzeczy stanął na zrębie" brzmi: „Чини, те с' тѣлесный светъ пробуди" ([«stań się»] *Sprawia, że się świat cielesny budzi*) – „świat rzeczy" stał się u Pavlovicia *światem cielesnym*.

---

10 Zob. K. Górski, *Historia tekstu „Ody do młodości" i próba jego ustalenia*, „Pamiętnik Literacki" 1961, LII/3, s. 1–22.

11 *Odę do młodości* cytujemy za: A. Mickiewicz, *Wiersze*, [w:] *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, t. 1, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1998, s. 42–44.

12 Zob. dane bibliograficzne podane na końcu niniejszego szkicu.

Wers 69 „Wyjdzie z zamętu świat ducha" – „И светъ духа мора већъ настати" (*i świat ducha musi już powstać*). Czyli dychotomię Mickiewiczowską zmieniono na chrześcijańską: *ciało* vs. *duch*, lecz owa dychotomia, acz przeistoczona, jednak została zachowana.

W końcu swojej analizy Đ. Živanović zauważył, że ostatni głośny dwuwiersz został „może umyślnie" zretuszowany[13]. Słowa „Witaj, jutrzenko swobody, / Zbawienia za tobą słońce!" serbski czytelnik dostaje w takiej konkretyzacji: „Поздравлѣна буд' намъ зоро сяйна!! / Слѣдоваће Т' лепшегъ свѣтлость дана!" (*Bądź nam zdrowa jutrzenko świecąca! / Po tobie przyjdzie światło piękniejszego dnia!*).

Wnioskujemy, że pierwszy przekład *Ody* – jakkolwiek zachował retoryczność i dość autentyczny ładunek emocjonalny – nieco ocienia manifestację zerwania z racjonalizmem, ale jej bynajmniej nie anuluje.

3

Z popularnością *Ody do młodości* wśród czytelników serbskich związane jest curiosum: dawny przypadek plagiowania przekładu lub, używając eufemizmu, mistyfikacji.

Zazwyczaj mówi się o „nowym" przekładzie *Ody* z r. 1845, którego autorem miał być Miloš Popović (1820–1879). Miloš Popović był starszym bratem słynnego serbskiego filologa i współpracownika Vuka Karadžicia – Đuro Daničicia (właśc. nazwisko Popović, 1825–1882). Urodził się w Nowym Sadzie, a do Księstwa się przeniósł w 1843 r. Był walecznym publicystą i dziennikarzem, nieugiętym konserwatystą, redaktorem m.in. państwowej gazety „Novine Srbske" oraz jej dodatku literackiego „Podunavka" (1843–1848).

W „Podunavce" (nr 27, 1845) ukazał się tekst *Ody* zatytułowany *Младежи*. Pod tekstem tłumacz podpisał się kryptonimem „—л— —п—" używanym przez samego Miloša Popovicia, a w przypisie redaktora czytamy: „Niniejszy wiersz raz już drukowano w Letopisie z r. 1837, ale tu go zamieszczamy w przekładzie innego tłumacza". Đ. Živanović odnotował jednak, że „jest to dosłowny odpis przekładu Pavlovicia" oraz że „przekopiowano te same liczne błędy"; „Popović zapewne nie miał pod ręką tekstu Mickiewicza, bo musiałby choćby coś zmienić"[14].

My zaś zestawiliśmy dwa teksty i precyzujemy: nie chodzi wcale o „dosłowny odpis", bo Popović wniósł mnóstwo drobnych interwencji lektorskich, choć wcale nie dla poprawy przekładu, ale by jako tako zamieść ślady…

[13] Đ. Živanović, dz. cyt., s. 126–127.
[14] Tamże, s. 127.

„Letopis" 1837:

Безъ духа и серца, овде су мртва тѣлеса!
Твоя ми, о Младежи! дай крыла,
Надъ замльомъ коя б' ме узвысила
Гор' у райскій предѣлъ, чудотворна
Одушевленя сила гди [є] моћна,
Гди новости дично расти цвеће,
Гди надежде златъ образъ облеће.

„Podunavka" 1845:

Безъ духа и срца овде су мртва тѣлеса! —
Твоя ми, о младежи! дай крила,
IIIто надъ земльомъ бы ме узвысила
Там' у райскій предѣлъ, чудотворна
Гдѣ є сила *охрабреня* моћна;
Гдѣ новости дично расти цвѣће,
Златанъ наде гдѣ образъ облеће.

W powyższych cytatach, w których słowa rymowane, jak możemy się przekonać, przekopiowano dosłownie, wydzieliliśmy kursywą zmianę na pierwszy rzut oka również drobną. To jest właśnie miejsce, gdzie u Pavlovicia zatarto *ułudę* oryginału, a gdzie zamiast *zapału*, który tworzy *cudy* znajdujemy *cudotwórczą siłę zachwytu*; ale powtarzamy – *zachwytu* (serb. oduševljenje). U Popovicia *zachwyt* został „poprawiony" na serb. *ohrabrenje* (=dodanie otuchy, zachęta)… Wymazano więc nawet nikłe ślady Mickiewiczowskiego *zapału* z tłumaczenia Pavlovicia!

Pozostałe uwagi o przekładzie w „Letopisie", łącznie z oksymoronem, dychotomią *świat rzeczy*: *świat ducha* i złagodzeniem tonu ostatniego dwuwiersza, można by dosłownie powtórzyć w odniesieniu do tekstu z „Podunavki".

Pomimo zajęć redaktorskich i dziennikarsko-publicystycznych, Miloš Popović to również *poeta minor*. „Swój" przekład z Mickiewicza w rok później zamieścił we własnym tomiku *Mač i pero* (1846), co pomogło rozwiać każdą wątpliwość co do rozszyfrowania kryptonimu „tłumacza" w „Podunavce"[15].

[15] W tomiku *Mač i pero* tekst jest prawie dosłownym przedrukiem z „Podunavki" z wyjątkiem drobnej interwencji lektorskiej w w. 56–57. „Podunavka": „Изъ твогъ зглавка ты изкочи земльо, / Болѣ т' красит' сада намъ є воля" – *Mač i pero:* „Изъ твогъ зглавка ты изкочи землѣ, / Болѣ т' красит' сад' имамо волѣ". Podobnie do pozostałych „poprawek" wniesionych do tekstu Pavlovicia, i ta ostatnia wcale nie przybliżyła przekład do polskiego oryginału. Z tomikiem *Mač i pero* związane jest jeszcze takie *curiosum*: Popović

Tyle o plagiacie.

W tym samym miejscu, gdzie omawiał tekst z „Podunavki", Živanović podał informację o tym, że Đorđe Maletić (1816–1888), znany niegdyś eseista, krytyk, teoretyk literatury, dramatopisarz i profesor liceum, „w 1851 r. ten sam przekład [Popovicia] włączył do swojego podręcznika *Primeri poetiski sastava za mladež u IV gimnazijalnom razredu* – jako przykład poezji dydaktycznej"[16].

Zestawienie tekstów z „Letopisa", „Podunavki" i wypisów Đ. Maleticia ujawniło jednak co innego. Po pierwsze, *Oda do młodości* została włączona jako przykład *ody dydaktycznej*. Poprzedzała ona w tym rozdziale m.in. trzy ody dawniej cenionego serbskiego poety Lukijana Mušickiego (1777–1837), napisane w podniosłym tonie patriotycznym, a więc nie tak dalekie od tonu *Ody* Mickiewiczowskiej i dydaktyczne li tylko z punktu widzenia wpajania wzniosłych uczuć. Po drugie, pomimo tytułu *Младежи*, tekst serbski – starannie „umyty" pod względem pisowni i stylu dla młodzieży szkolnej – to jednak przekład Teodora Pavlovicia! Oto przykład już przytaczanych pierwszych siedmiu wersów:

„Letopis" 1837:

Безъ духа и серца, овде су мртва тѣлеса!
Твоя ми, о Младежи! дай крыла,
Надъ замльомъ коя б' ме узвысила
Гор' у райскій предѣлъ, чудотворна
Одушевленя сила гди [є] моћна,
Гди новости дично расти цвеће,
Гди надежде *златъ* образъ облеће.

Primeri poetiski sastava… 1851:

Безъ духа и срдца овде су мртва телеса!
Твоя ми, о младежи! дай крыла,
Надъ земльомъ коя б' ме узвысила
Гор' у райскій предѣлъ, чудотворна
Одушевлѣня сила гди є моћна,
Гди новости дично расти цвеће,
Гди надежде *чистъ* образъ облеће.

użył do niego po rosyjsku jako motta dwuwiersza z *Borysa Godunowa* Puszkina („Стократ священ союз меча и лиры…"), bodajże dla uzasadnienia tytułu publikacji, oraz po polsku wersów: „O pieśni gminna, ty stoisz na straży / Narodowego pamiątek kościoła" – z *Konrada Wallenroda* Mickiewicza – tym razem bez widocznej motywacji.

[16] Đ. Živanović, tamże.

W przytoczonych fragmentach można zauważyć również drobne interwencje w tekst Pavlovicia, ale jedna z nich dodatkowo oddala przekład od oryginału: *златъ образъ* (*złoty obraz, malowidło*) vs. *чистъ образъ* (*czysty obraz*). Przykładów podobnych zmian w dalszym tekście nie odnaleźliśmy.

Wybierając dla podręcznika tekst przekładu opublikowany w „Letopisie", Maletić dał do zrozumienia, iż miał zdecydowany sąd na temat oryginalności „nowego" tłumaczenia Popovicia. Z faktu zaś włączenia *Ody* do wypisów szkolnych wywodzimy jedyny możliwy wniosek: mógł on tylko wzmocnić i przedłużyć serbską recepcję utworu Mickiewiczowskiego.

Przez całą drugą połowę XIX wieku zdumiewa brak nowych tłumaczeń *Ody* na język serbski.

4

W XX stuleciu nastąpiła wyraźna zmiana w dziedzinie recepcji literatury polskiej w środowisku serbskim – a to dzięki rozpoczęciu w 1896 r. w belgradzkiej Szkole Głównej (w r. 1905 na jej podstawie utworzono Uniwersytet Belgradzki) nauczania języka polskiego przez Radovana Košuticia (1866–1949)[17]. Košutić, poeta, slawista, profesor uniwersytecki, wiedzę z dziedziny filologii słowiańskiej zdobywał w Wiedniu, Krakowie, Lwowie i Petersburgu. Cennym źródłem informacji o początkach jego kariery akademickiej jest garstka listów do poznanej kilka lat wcześniej w Grodnie Elizy Orzeszkowej[18], z których dowiadujemy się, iż jeszcze w 1896 r. rozpoczął on pracę nad podręcznikiem – wypisami z literatury polskiej. W dwa lata później wydał *Gramatykę języka polskiego* (1898), a *Wypisy polskie – Primeri književnoga jezika poljskog* – ukazały się w 1901 r.

Wypisy zawierają skrupulatnie opracowany wybór polskich tekstów literackich (łącznie 160 stron dużego formatu). Obok wyjaśnień gramatycznych albo nawiązań do poszczególnych rozdziałów *Gramatyki* znajduje się tam obszerny komentarz historycznoliteracki i kulturoznawczy. Kolejny po wyborze tekstów rozdział książki stanowi zwarty leksykon pisarzy – autorów poszczególnych tekstów w *Wypisach* (razem 31 artykułów biobibliograficznych). Najcenniejszą zaś częścią *Wypisów* (z odrębną paginacją) jest słownik polsko-serbski, zawierający około 8 000 haseł, który – pomimo iż był ściśle związany ze słownictwem wybranych tekstów – odgrywał rolę znacznie szerszą, będąc pierwszym projektem leksykografii polsko-serbskiej.

---

17 Zob. P. Bunjak, *Literatura polska na Uniwersytecie Belgradzkim – historia i współczesność*, [w:] *Raskršća slavistike*, Belgrad 2019, s. 184–194.

18 Zob. S. Subotin, *Pisma Radovana Košutića Elizi Ožeškovoj*, „Anali Filološkog fakulteta", Beograd 1968, VIII, s. 253–270.

W podejściu Košuticia do metodologii nauczania języka polskiego literatura piękna była raczej środkiem niż celem. Materiał tekstów literackich wykorzystywał on do nauczania języka literackiego, a cały proces dydaktyczny zmierzał ku przygotowaniu solidnych tłumaczy literatury. Okazało się jednak, iż z jego *Wypisów* korzystano również poza katedrą uniwersytecką – była to swoista antologia literatury polskiej, kusząca czytelników nawet do ambitniejszych projektów translatorskich, zwłaszcza że była wyposażona w słownik. W serbskiej recepcji poezji polskiej po 1901 r. odnotowuje się nowe pozycje w przekładach coraz to nowych tłumaczy – zasugerowane przez wybór Košuticia. Dotyczy to również Mickiewicza.

5

Kolejna serbska translacja *Ody do młodości* ukazała się w 1911 r. w bożonarodzeniowym dodatku gazety „Samouprava" pod tytułem *Oda omladini*[19]. Gazeta „Samouprava" była organem rządzącego wówczas Ludowego Stronnictwa Radykalnego (Narodna radikalna stranka) pod dowództwem Nikoli Pašicia (1845–1926). Autorem przekładu był Andra Gavrilović (1864–1929) – historyk literatury, publicysta, poeta, prozaik i dramatopisarz, profesor gimnazjum, podzielający również poglądy polityczne radykałów. Tekst zaopatrzono w krótką notatkę o *Odzie* i jej autorze, zaczerpniętą też z *Wypisów* Košuticia[20].

Przekładu *Ody* Gavrilović dokonał z niekrytą ambicją: pod względem formalnym o całą głowę przewyższa poprzedni. Nieregularny schemat rymów oryginału w jego konkretyzacji został prawie nienaruszony. Nie gwarantuje to jednak wysokiej oceny wysiłku translatorskiego. Tutaj raczej nie odnajdziemy więcej „poezji" niż wcześniej, bo z racji rymu, a więc z przymusu, język poetycki Gavrilovicia niekiedy wpada w banalność. Wyraźne forsowanie rymu zbyt często zdradza lub zniekształca myśl oryginału – aż do nierozpoznawalności. Czasem się tłumacz po prostu myli, leniąc się sięgnąć do słownika!

Już w pierwszej zwrotce znajdziemy tego dowody:

> Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy;
> Młodości! dodaj mi skrzydła!
> Niech nad martwym wzlecę światem
> W rajską dziedzinę ułudy:
> Kędy zapał tworzy cudy,

[19] Pod względem tytułu (użycie słowa *młodzież*, a nie *młodość*) i ta nowa translacja zostaje w tradycji przekładu T. Pavlovicia.

[20] Gavrilović przedrukował swój przekład w serbskojęzycznym piśmie „Južna Srbija" (Skopje) w 1923 r.

Nowości potrząsa kwiatem
I obleka w nadziei złote malowidła.

„Samouprava":

Без срца, без духа – само скелет људи!
Крила ми, омладино, дај:
Над гњилим уздиђи се светом,
Где рајска светлост руди,
Одушевљењем где се пуне груди,
И где се кити необичним цветом,
Где нада нови има облик, сјај!

Zwróćmy uwagę na rym: schemat *abcddacb* oddano wręcz drobiazgowo. Ale… „szkieletów ludy" z tego powodu stały się *szkieletami ludzi* (czyżby nie zrozumiał tłumacz polskiego słowa *lud?*). Toteż i u Gavrilovicia brak *ułudy* (u niego się tam w zamian *rajskie światło rumieni*), a wers 5 „Kędy zapał tworzy cudy" ma następujący odpowiednik znaczeniowy: *gdzie zachwyt napełnia pierś*.

W przekładzie wersów 19–27 spotykamy taką oto fantastykę, a raczej własne uniesienie poetyckie tłumacza:

Patrz, jak nad jej wody trupie
Wzbił się jakiś płaz w skorupie.
Sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem;
Goniąc za żywiołkami drobniejszego płazu,
To się wzbija, to w głąb wali;
Nie lgnie do niego fala, ani on do fali;
A wtem jak bańka prysnął o szmat głazu.
Nikt nie znał jego życia, nie zna jego zguby:
To samoluby!

„Samouprava":

Гле, из воде те блатњаве
Како црви дижу главе –
Сами ломе себе без циља и вере –
С подлости идућ' подлости се стиже,
Час се подижућ', час тонућ ниже,
А праве борбе не знају цену,
Прскајућ као мехур о стену –
Ни мртви прави, ни живи кривци:
То су саможивци!

Czyli: *Patrz, jak z tej wody błotnistej / robaki podnoszą głowy – / Same siebie łamią bez celu i wiary – / Idąc od podłości, do podłości się dochodzi, / To się podnosząc, to tonąc głębiej, / Prawdziwej walki nie znają wartości, / Pryskając jak bańka o głaz – / Ani martwi niewinni, ani żywi winowajcy: / To samoluby!*

Niewarte to nawet komentarza. Z powodzi translatorskiej swobody Gavrilovicia uratowało się chyba tylko *pryśnięcie bańki o głaz*, natomiast całkowicie zniknęło słynne Owidiuszowe *Idem navigium, navita, vector ero*,[21] które w ujęciu Mickiewicza stało się w polszczyźnie niemal przysłowiem: sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem.

„Rozumni szałem" z wersu 34 – dla rymu! – stali się „razumom čisti" (*rozumem czyści, oczyszczeni*), a wers 49 „Łam, czego rozum nie złamie" po serbsku brzmi: „Ломи што се сада не слама" (*łam to, czego teraz złamać się nie da*). Prysło również jak bańka mydlana jakże ważne dla Mickiewiczowskiej *Ody* przeciwstawienie *świata rzeczy* i *świata ducha*. Wiersze 62–63 („Jednym «stań się» z bożej mocy / Świat rzeczy stanął na zrębie") Gavrilović oddaje: „Једно 'Буди!' што реч Божја беше / Да се нови светови објаве" (*Jedno «bądź», co było słowem Bożym, / By się nowe światy objawiły*); czyli *świat rzeczy* przetworzono na liczbę mnogą z odmiennym atrybutem – *nowe*. Wers 69 („Wyjdzie za zamętu świat ducha") ma taki odpowiednik: „Дух се јавља већ у првом лету!" (*Duch się ukazuje już w pierwszym locie!* [?!]), również z racji rymu. Brak więc *świata.* Tekst Gavrilovicia stanowi w tym miejscu duży krok wstecz w porównaniu z przekładem T. Pavlovicia.

Do rzadkich zalet tłumaczenia trzeba zaliczyć ostatnią zwrotkę *Ody*. Pomimo że i ona zdradza tendencję do uniezależnienia się od oryginału, brzmi u Gavrilovicia efektownie i nawet dość poetycko:

Pryskają nieczułe lody
I przesądy światło ćmiące;
Witaj, jutrzenko swobody,
Zbawienia za tobą słońce!

Лед се ломи, сунца зраке благе
Разгонише сметње обновљења –
Здраво, зоро слободе нам драге!
Грани сунце нашег васкрсења!

[*Lód się łamie, łagodne promienie słońca / Odegnały przeszkody odnowienia – / Witaj, jutrzenko miłej wolności! / Niechaj wstanie słońce naszego zmartwychwstania!*]

[21] Por. W. Borowy, dz. cyt., s. 40.

Podsumowując uwagi o przekładzie Gavrilovicia, należy podkreślić, iż – w odróżnieniu od translacji Pavlovicia – kwestię przezwyciężenia racjonalizmu całkowicie skreślono z porządku dziennego, a zatem zdradzono istotną linię myślową, o ile nie myśl przewodnią. Z drugiej strony, zachowano mocne nacechowanie retoryczne, podniosłe emocje i wiarę w zdecydowane zwycięstwo zbiorowej młodości, którego warunkiem jest synergiczne współdziałanie każdej jednostki.

Czy wybór tekstu był przypadkowym? Co Gavrilović przekładem *Ody* mógł zakomunikować czytelnikom gazety „Samouprava" w Boże Narodzenie 1911 roku?

W warunkach trwającego od kilku lat napięcia w stosunkach Serbii i Austro-Węgier (aneksja Bośni i Hercegowiny w 1908 r., wojna celna, tendencje niepodległościowe i irredentystyczne w regionach południowosłowiańskich podwójnej monarchii) zaczęto się zwracać ku południu – ku bałkańskim posiadłościom Imperium Osmańskiego, zamieszkałym przez ludność serbską. Retoryka patriotyczna z tego okresu – przeważnie w publicystyce, ale też w literaturze pięknej – rozbrzmiewała prawie tą samą nutą, co przekład *Ody do młodości* Andry Gavrilovicia. W niecałe 10 miesięcy po Bożym Narodzeniu 1911 r. rozpoczęły się wojny bałkańskie będące niejako wprowadzeniem do I wojny światowej. Przypuszczamy więc, że przekład *Ody*, dołączając się do nurtu nastrojów patriotycznych i narodowo-wyzwoleńczych ówczesnego społeczeństwa serbskiego, mógł zyskać nową funkcję pozaliteracką – pobudki do walki o „miłą wolność" i „nasze zmartwychwstanie". W takim razie Mickiewiczowska walka o spirytualizm rzeczywiście mogła bez wielkiej szkody zejść na drugi plan, ponieważ nakaz „łam, czego rozum nie złamie" w tym nowym kontekście nie sugerowałby tego samego, co *łam to, czego teraz złamać się nie da*. Wówczas i zdobycie „sławy grodu" zyskuje wymiar realnej wojny o wyzwolenie ujarzmionych od stuleci rodaków…

6

O odmiennym kontekście i o wiele większym obciążeniu ideologicznym tekstu *Ody* można mówić w przypadku kolejnego przekładu – Zorana Mišicia (1921–1976), opublikowanego w czasopiśmie „Mladost" w 1947 roku[22].

Zoran Mišić był znanym krytykiem literackim, publicystą, autorem kilku głośnych antologii, tłumaczem. Ukończył romanistykę i przekładał przeważnie z języka francuskiego. Był wielce zaangażowanym, nienagannym pod

[22] Za udostępnienie tekstu przekładu Z. Mišicia autor składa podziękowania na ręce p. Ljiljany Dukić.

względem ideologicznym działaczem powojennej kultury komunistycznej Jugosławii. Od lat 50. pracował jako redaktor kolejno w wydawnictwach „Novo Pokolenje" oraz „Nolit". Tuż po ukończeniu wojny, w 1945 r., znalazł się wśród fundatorów nowego ogólnojugosłowiańskiego czasopisma literackiego dla młodzieży i początkujących pisarzy – „Mladost" (1945–1952); od drugiego rocznika (1946) wszedł do składu redakcji pisma jako reprezentant Serbii. Czasopismo, zwłaszcza w pierwszej fazie (1945–1948), rygorystycznie realizowało linię partii komunistycznej w dziedzinie kultury, krzewiąc „realizm" i „partyjność" literatury jako narzędzia w walce klas, walory rewolucji i walki narodowo-wyzwoleńczej Titowskiej Jugosławii… Po r. 1948 i rezolucji Biura Informacyjnego Kompartii dotyczącej Jugosławii „Mladost" nieco złagodziła początkowy dogmatyzm, ale wcale nie zmieniła charakteru ideologicznego[23].

Nietrudno się więc domyślić, iż *Oda do młodości* miała odegrać z góry zaprogramowaną rolę – *o tempora, o mores!* – manifestu młodości (również czasopisma o tej samej nazwie), przy czym młodości nowej, walecznej, klasowo świadomej i gotowej na wszelkie ofiary w budowie nowego komunistycznego społeczeństwa.

Zoran Mišić, jak już wspomniano, studiował romanistykę; jego studia przypadły na lata 1946–1949. W tym okresie – i aż do połowy lat 60. – *Wypisy polskie* (1901) Radovana Košuticia były nadal aktualnym podstawowym podręcznikiem do nauki języka polskiego. Nie musiał się Mišić uczyć na studiach języka polskiego, ale bez żadnych przeszkód mógł zdobyć dla siebie egzemplarz tej książki. A nie należy mieć żadnych wątpliwości, że tłumaczył bezpośrednio z polskiego (nie zaś, jak dawniej mniemano, za pośrednictwem któregoś z przekładów francuskich), przy czym dość sumiennie korzystał właśnie ze słownika i objaśnień Košuticia.

W swojej konkretyzacji *Ody* młody wówczas tłumacz zademonstrował nieprzeciętny talent, można by powiedzieć nawet: pewną wirtuozerię. Zaplecze ideowe oryginału musiał rozumieć też dobrze, gdyż jego wytyczne systematycznie zamieniał na marksistowskie albo przynajmniej na neutralne, a wzniosłą retorykę polskiego poety umyślnie „wzbogacał" hasłami komunistycznymi.

Mišić zauważył heterosylabizm *Ody* i nie obciążał się żadnymi ograniczeniami względem długości swoich wersów – byleby je połączyć w odpowiedni, nie zawsze zgodny z oryginałem schemat rymowy. W taki sposób nieco „modernizował" format wypowiedzi Mickiewicza – i w tym, należy mu przyznać, miał pewne sukcesy. Z rymem radził sobie sprawnie i na ogół unikał banalno-

[23] Zob. B. Ćirić, *Ideološka orijentacija književne kritike u časopisu Mladost (1945–1952)*, „Philologia Mediana", Niš 2013, nr 5, s. 169–183.

ści, jeśli nie liczyć niewytłumaczalnych powtórzeń niektórych słów i zwrotów, niemających motywacji w tekście polskim. Jego przekład jest o 3 wersy dłuższy niż oryginał; nie świadczy to jednak bynajmniej o niezdarności tłumacza, lecz raczej o próbie nadania mu z góry zaprojektowanej artykulacji. O amplifikacjach, a właściwie o dodatkowym akcentowaniu podkładu ideologicznego, będzie mowa w dalszym tekście.

Na przykładzie pierwszej zwrotki (w. 1–7) pokażemy niektóre z wymienionych cech:

Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy;
Młodości! dodaj mi skrzydła!
Niech nad martwym wzlecę światem
W rajską dziedzinę ułudy:
Kędy zapał tworzy cudy,
Nowości potrząsa kwiatem
I obleka w nadziei złote malowidła.

„Mladost" 1947:

Bez srca, bez duha — to kosturi gmižu!
Mladosti, krila mi daj!
Da nad mrtvim uzletim svetom
U mašte zanosni kraj,
Tamo gde snovi se dižu,
Blistaju novim cvetom
I nadu oblače u sunčani sjaj!

Komentarz będzie dotyczył w. 4–5 i, jak w poprzednich przypadkach, kwestii transpozycji *dziedziny ułudy* i *zapału* tworzącego *cudy*. Otóż w odpowiednich wersach czytamy: *W zachwycającą krainę wyobraźni, / Tam gdzie sny się wznoszą*.

Słynna strofa *Ody*, w której trzykrotnie brzmi wezwanie „Razem, młodzi przyjaciele!" (w. 32–43), ta z oksymoronem, stała się właśnie poligonem dla amplifikacji w serbskim tekście z 1947 roku:

Razem, młodzi przyjaciele!…
W szczęściu wszystkiego są wszystkich cele;
Jednością silni, rozumni szałem,
Razem, młodzi przyjaciele!…
I ten szczęśliwy, kto padł wśród zawodu,
Jeżeli poległym ciałem
Dał innym szczebel do sławy grodu.
Razem, młodzi przyjaciele!…

Choć droga stroma i śliska,
Gwałt i słabość bronią wchodu:
Gwałt niech się gwałtem odciska,
A ze słabością łamać uczmy się za młodu!

„Mladost" 1947:

Mladosti, napred smelo!
Sveopšta sreća nam je put!
Snažni jedinstvom, zanosa punih grudi,
Visoko dignimo čelo!
I nek je srećan, kog udes ljut
Sruši sred boja, ako mu klonulo telo
Lestvica bude da drugi nastave put
Velikoj sreći ljudi!

Složno, drugovi mladi!
Ma da je klizav i strmen put,
A mračne sile prilazu su brana
I slabost sebi otstupnicu gradi —
Nek sila silu slama,
I već od mladih dana
Skršimo slabost što živi još u nama!

Zwrotka została graficznie podzielona na dwie odrębne, trzykrotny apel zniknął, ale za to trzy razy w rymie, nie wiadomo z jakiej racji, występuje słowo „put" (*droga*). „Razem, młodzi przyjaciele!" raz ma odpowiednik „Mladosti, napred smelo!" (*młodości, naprzód śmiało*), raz „Visoko dignimo čelo!" (*wysoko podnieśmy czoło*), a raz „Složno, drugovi mladi!" (*wspólnie, młodzi towarzysze*).

Hasło eudajmonizmu oświeceniowego „W szczęściu wszystkiego są wszystkich cele" (w. 33) przetrwało, zyskując wyraźną konotację z eudajmonizmem komunistycznym: „Sveopšta sreća nam je put!" (*ogólne szczęście – to nasza droga*).

„Rozumni szałem" (w. 34) u Mišicia brzmi „zanosa punih grudi" (*z piersią wypełnioną zachwytem*) być może dlatego, iż *zachwyt* jest dopuszczalny dla świadomej młodzieży, a *szał* wzbudza skojarzenia reakcyjne!

Natomiast wiersz 38 („…Dał innym szczebel do sławy grodu") został objaśniony za pomocą dodatkowego wiersza: „…Lestvica bude da drugi nastave put / Velikoj sreći ljudi!" (…*Stać się drabiną, by inni ciągnęli dalej drogą / Do wielkiego szczęścia ludzi*). Owo *wielkie szczęście* – to wszakże nowy ustrój komunistyczny.

Trzy ostatnie wiersze (41–43) cytowanego fragmentu rozrosły się do aż pięciu: *A siły mroku zagradzają dojście / I słabość buduje dla siebie schronienie – / Niechaj siła siłę miażdży, / I już od młodych dni / Skruszmy słabość, która jeszcze żyje w nas*. Komentarz wydaje się zbyteczny – poezja propagandowa diamatu i tyle.

Wers 49 („Łam, czego rozum nie złamie") w wersji serbskiej nawet nie wzbudza zdziwienia: „Sruši sve brane na putu što stoje" (*Zburz wszystkie bariery, które stoją na drodze*).

Nie udało się uniknąć kreacjonizmu w w. 62 („«stań się» z bożej mocy" – „'Postani' božanske moći"), ale to w oczach pedantów ideologicznych mogło ujść za zwykłą metaforę. Natomiast *świat* w obu wypadkach (*rzeczy* z w. 63 i *ducha* z w. 69) został, zgodnie z oczekiwaniami, *nowym światem*.

Żeby nie zakończyć opisu tłumaczenia, czy może jednak przeróbki, *Ody* autorstwa Zorana Misiscia, stawiającego tłumacza i przekład w tak niepochlebnym świetle, podkreślimy, iż ostatnia strofa-puenta ma w nim chyba najlepszą konkretyzację ze wszystkich serbskich translacji utworu:

> Lomi se led sred pospane vode,
> I volšebna sila što svetlost mrači...
> Pozdravljam te, zoro slobode!
> Za tobom sunce zrači!
>
> [*Pęka lód wśród śpiącej wody, / I moc czarnoksięska, co światło mroczy… / Witam cię, jutrzenko wolności! / Za tobą się słońce promieni!*]

Darujmy tym razem tłumaczowi substytucję *przesądów – mocą czarnoksięską…*

7

Ostatnie i jak dotąd najnowsze tłumaczenie *Ody do młodości* na język serbski ukazało się dobre pół wieku temu – w 1968 r. – w bardzo reprezentacyjnej antologii Miodraga Pavlovicia (1928–2014) *Pesništvo evropskog romantizma*. Twórczość Mickiewicza i tekst jego *Ody*[24] bez zastrzeżeń zaliczono tam do „drugiej fali" romantyzmu europejskiego – wraz z Byronem, Shelleym, Keatsem, Uhlandem, Heinem, Lenauem, Leopardim, Hugo, de Mussetem, Puszkinem i innymi.

Przekłady utworów Mickiewicza, w tym też *Ody*, zostały podpisane dwoma nazwiskami. Są to Marija Stojiljković (1925–2005), slawistka, tłumaczka, długoletnia redaktor w belgradzkim wydawnictwie „Prosveta", oraz Ljubomir

[24] Twórczość Mickiewicza reprezentują w takiej kolejności: *Stepy Akermańskie*, *Nad wodą wielką i czystą*, *Oda do młodości*, *Gdy tu mój trup…*, *Ajudah*.

Simović (ur. 1935), poeta, eseista i dramatopisarz. W tym tandemie translatorskim Stojiljković dostarczała przekłady filologiczne i wskazówki o właściwościach formalnych poszczególnych utworów, a Simović na tej podstawie nadawał translacjom cechy przekładu poetyckiego.

Jeśli chodzi o przekład *Ody* ich autorstwa, to utwór Mickiewicza doczekał się nareszcie w środowisku serbskim tłumaczy bezstronnych, wolnych od wszelkich uprzedzeń i z góry zaprojektowanych wpływów na odbiór czytelniczy.

Wspólny wysiłek slawistki i poety dał takie oto wyniki.

Zacznijmy, jak w poprzednich przypadkach, od pierwszej zwrotki:

Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy;
Młodości! dodaj mi skrzydła!
Niech nad martwym wzlecę światem
W rajską dziedzinę ułudy:
Kędy zapał tworzy cudy,
Nowości potrząsa kwiatem
I obleka w nadziei złote malowidła.

Pesništvo… 1968:

Без срца, без духа, то је мртвих свет;
Младости, крила ми дај!
Да изнад мртвог света узлетим
У обмана и снова рај:
Тамо где чуда ствара занос свети,
Тамо где нови узбуди ме цвет,
И нада, пуна златних слика, светли.

W wersach 4–5 (nareszcie!) mamy po serbsku i *ułudę*, i *cudy*. Odpowiednik tych wersów jest taki: *W raj ułudy i snów: / Tam gdzie tworzy cudy zapał święty.* Otóż *zapał* z wypowiedzi oryginalnej nie tylko zachowano, ale nawet – jakby na złość poprzednikom – wzmocniono przez swoistą sakralizację: dodanie przydawki *święty*[25].

Na przykładzie tej zwrotki można zilustrować jakość rymu cechującą cały ten przekład. Schemat rymu poszczególnych strof nie koresponduje z oryginałem dosłownie. Również jakość rymu jest odmienna – nie są rzadkością przykłady niedokładnego lub przybliżonego rymowania, jak w przytoczonej sekwencji: *узлетим* || *свети* || *светли*. Jest to swoista „modernizacja" formy, a raczej rodzaj rymu używany przez Simovicia we własnej poezji.

[25] Amplifikacje w formie przydawek wydają się być manierą dwójki tłumaczy.

Jakże inaczej niż u Mišicia brzmią tutaj wiersze 32–43:

Razem, młodzi przyjaciele!…
W szczęściu wszystkiego są wszystkich cele;
Jednością silni, rozumni szałem,
Razem, młodzi przyjaciele!…
I ten szczęśliwy, kto padł wśród zawodu,
Jeżeli poległym ciałem
Dał innym szczebel do sławy grodu.
Razem, młodzi przyjaciele!…
Choć droga stroma i śliska,
Gwałt i słabość bronią wchodu:
Gwałt niech się gwałtem odciska,
A ze słabością łamać uczmy się za młodu!

*Pesništvo…*1968:

Сложно, млади пријатељи!...
Свак целом свету срећу жели!
Снажни у слози, у помами мудри,
Сложно, млади пријатељи!...
Срећан је онај што крваве главе
Паде и жртвом поможе да људи
Преко њега уђу у градове славе.
Сложно, млади пријатељи!...
Иако пут је стрм и препун драча,
Са силом и немоћ улаз нек загради:
Силу нек сила одбије још јача,
Свладајмо немоћ још када смо млади!

Semantykę oddano niemal dosłownie (wyjątek: *droga* po serbsku nie jest śliska, ale – dla rymu – *ciernista*), *przyjaciele* przestali być *towarzyszami*, a słynny oksymoron doczekał się wreszcie swojego pełnego ekwiwalentu: *у помами мудри*. W. 49 („Łam, czego rozum nie złamie") również przełożono dokładnie: „Ломи и оно што ни ум не ломи".

Z konfrontacją dwóch światów – rzeczy i ducha – sprawa się nieco komplikuje, choć prawie wszystkie elementy są tu do dyspozycji. W. 62–63 („Jednym «stań się» z bożej mocy / Świat rzeczy stanął na zrębie") brzmią: „Једним 'Нек буде!' силне божје моћи / Из темеља н[а]ста свет видљивих ствари" (*Jednym „Stań się!" olbrzymiej mocy bożej / Od podstaw wyrósł świat widzialnych rzeczy*). W obu wersach dają się zauważyć amplifikacje w postaci przymiotników – podparcie *bożej mocy* i objaśnienie *świata rzeczy*. *Moc boża* na

tym zbyt nie traci, ale Mickiewiczowski koncept *świata rzeczy* – o ile po nim nie nastąpi odpowiedni chwyt ze *światem ducha* – może stracić dużo. I niestety traci; nawet słowo *świat*, jak w przekładzie Gavrilovicia, gdzieś się podziało. „Wyjdzie z zamętu świat ducha" (w. 69) dwójka tłumaczy konkretyzuje: „*Из* хаоса ће изаћи влада духа" (*Z chaosu wyjdzie władza ducha*). Konfrontacja tych dwóch pojęć w *Odzie* ujawnia się m.in. za pomocą paralelizmu (*świat rzeczy*: *świat ducha*). Zaś w tekście serbskim trudno zauważyć niedwuznaczną kontrowersję pomiędzy *światem widzialnych rzeczy* a *władzą ducha*. Szkoda, bo gdyby tłumacze poradzili sobie i z tym elementem, można byłoby mówić o świetnej translacji. A tak jest ona tylko dość dobra.

Dla symetrii i możliwości porównania przytoczymy wreszcie ostatni czterowiersz:

Пуца лед саможивости и злобе,
И предрасуда светла се гасе...
Здраво да си, зоро слободе,
Са сунцем што ће да нас спасе.

[*Pęka lód egoizmu i złośliwości, / I przesądów światła gasną… / Witaj, świcie wolności, / Ze słońcem, które nas zbawi.*]

Antologia Miodraga Pavlovicia *Pesništvo evropskog romantizma* po pierwszym wydaniu z 1968 r. miała jeszcze 4 reedycje – w 1978, 1982, 1983 (alfabetem Braille'a) i 2003 r. Warto podkreślić, że wydania z 1978 i 1982 r. ukazały się w komplecie lektur dla I klasy szkół średnich z ogromnymi jak na serbskie warunki nakładami (20 000 i 10 000 egz.). Toteż *Oda* w przekładzie M. Stojiljković i L. Simovicia trafiła – czy raczej mogła trafić – do nieporównanie większego kręgu czytelników niż wszystkie poprzednie.

Wydaje się, iż sumienna i obiektywna praca tandemu – wraz z czynnikami pozatekstowymi (np. fakt zamieszczenia tekstu w druku zwartym lub autorytet nazwiska autora antologii) – zabezpieczy losy ich tłumaczenia jeszcze na długie lata, a *Odę do młodości* utrwali w świadomości czytelników serbskich tym razem jako klasykę literatury europejskiej.

*

Kończąc opis dziejów przekładania *Ody do młodości* na język serbski, stawiamy niełatwy do rozstrzygnięcia wbrew pozorom dylemat: czy *Oda* jest rzeczywiście dziełem do tego stopnia otwartym, by pozwalać na tyle różnych i nawet sprzecznych wobec siebie interpretacji oraz na dodanie tylu wtórnych funkcji? Czy może słuszne po prostu jest włoskie powiedzenie *traduttore – traditore?*

Bibliografia

Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958.

Bunjak P., *Literatura polska na Uniwersytecie Belgradzkim – historia i współczesność*, [w:] *Raskršća slavistike*, Belgrad 2019, s. 184–194.

Tenże, *Mickjevič o Srbima ili Kako je nastajao jedan stereotip*, [w:] *Srbi i srpsko: Zbornik radova*, red. D. Ajdačić, Beograd 2016, s. 72–89.

Tenże, *Prevodi iz poljske književnosti objavljeni na srpskom jeziku od 1826 do 1941*, [w:] *Pregled poljsko-srpskih književnih veza (do II svetskog rata)*, Beograd 1999, s. 129–179.

Ćirić B., *Ideološka orijentacija književne kritike u časopisu Mladost (1945–1952)*, „Philologia Mediana", Niš 2013, nr. 5, s. 169–183.

Górski K., *Historia tekstu „Ody do młodości" i próba jego ustalenia*, „Pamiętnik Literacki" 1961, LII/3, s. 1–22.

Kleiner J., *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1995.

Mickiewicz A., *Wiersze*, [w:] *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, t. 1, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1998.

Subotin S., *Pisma Radovana Košutića Elizi Ožeškovoj*, „Anali Filološkog fakulteta", Beograd 1968, VIII, s. 253–270.

Živanović Đ., *Srbi i poljska književnost (1800–1871)*, Beograd 1941.

Serbskie przekłady *Ody do młodości*

Ода на младежь / [Теодор Павловић], *Новый сербскій лѣтописъ*, 1837, 1, XI (40), 66–68.

Младежи / Милош Поповић [Теодор Павловић!], *Подунавка*, 1845, 27, 100–101.

Младежи / Милош Поповић [Теодор Павловић!], [w:] *Мачъ и перо*: Пѣсни Милоша Поповића, Београд 1846, 52–55.

Младежи / [Теодор Павловић], [w:] [Ђорђе Малетић], *Примери поетиски састава* : За младежь у IV. гимназіялномъ разреду, Београд 1851, 31–33.

Ода омладини / А. [Андра Гавриловић], *Самоуправа*, 1911, (IX) 288, божићни додатак, 1–2.

Ода омладини / Андра Гавриловић, Јужна Србија, 1923, (III) 27, 281–282.

Oda mladosti / Zoran Mišić, Младост, 1947, III (4), 26–28.

Ода младости / Марија Стојиљковић, Љубомир Симовић, [w:] *Песништво европског романтизма*: Избор, предговор и приређивање Миодраг Павловић, Београд 1982, 233–235. [Inne wyd. 1968, 1978, 1983 alfabetem Brailleʼa, 2003].

Petar Bunjak
The University of Belgrade
Polish Academy of Arts and Sciences

MICKIEWICZ'S *ODE TO YOUTH* IN SERBIAN TRANSLATIONS

Summary

Adam Mickiewicz's *Ode to Youth*, translated by Teodor Pavlović in 1837, was the first piece of Polish literature ever translated directly into Serbian from the Polish original. Much later, in the 20th century, the *Ode* was translated three more times. The translators were subsequently: Andra Gavrilović (1911), Zoran Mišić (1947), and Marija Stojiljković, together with Ljubomir Simović (1968). In this essay, the author analyzes all four translations and tries to explain the phenomenon of assigning secondary ideological functions to some of them.

Keywords: Adam Mickiewicz, *Ode to Youth*, literary translation, Serbian language.

Margreta Grigorova
Uniwersytet Wielkotyrnowski im. Świętych Cyryla i Metodego, Bułgaria
ORCID: 0000-0003-4416-371X
Kristiyan Yanev
Uniwersytet Sofijski im. św. Klemensa z Ochrydy, Bułgaria
ORCID ID:0000-0003-3003-7544

ROK ROMANTYZMU POLSKIEGO W BUŁGARII W DIALOGU Z TRADYCJĄ. NAJNOWSZA BUŁGARSKA INSCENIZACJA *DZIADÓW* MICKIEWICZA

Ważne rocznice literackie zwykle prowadzą do rozrachunku z dotychczasową tradycją, do nowego, bardziej aktualnego odczytania literatury w nowych kontekstach poprzez jej przekłady i wznowienia, uzupełnianie wydawniczych i translatorskich luk.

Recepcja to nie tylko przekłady, wpływy, inscenizacje i badania, ale także żywe relacje historyczne i kulturowe oraz żywe oddziaływanie między kulturami. W Roku Romantyzmu Polskiego (2022) robimy olbrzymi krok od lat 40. XIX wieku[1], kiedy to do Bułgarii albo przez Bułgarię zaczęła prowadzić jedna z dróg polskich twórców i powstańców-emigrantów, a w 1855 roku przeszła ostatnia droga Mickiewicza, aż do 2022 roku, kiedy to Instytut Polski w Sofii organizował „Wspólne publiczne czytanie *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza w języku polskim, bułgarskim, esperanto oraz przy pomocy alfabetu Braille'a"[2]. Działo się to 200 lat po ich pierwszym wydaniu.

[1] Pierwszym sprzyjającym czynnikiem było założenie w Stambule Agencji Carogrodzkiej przez Adama Czartoryskiego w 1841 r., liczącego na wspólną antyrosyjską politykę z Imperium Osmańskim, po czym do Bułgarii trafiły emigracyjne fale po rewolucji węgierskiej (1848), wojnie krymskiej (1853–1856) i Powstaniu Styczniowym (1863–1864). Najważniejsi twórcy, którzy działali w Bułgarii i pisali na bułgarskie tematy w latach 50.–70. XIX wieku, to Zygmunt Miłkowski (Teodor Tomasz Jeż), Michał Czajkowski (Sadyk Pasza), Karol Brzozowski i Walery Wołodźko.

[2] Zob. publikację o czytaniu na stronie Instytutu Polskiego w Sofii: https://instytutpolski.pl/sofia/pl/2022/09/26/wspolne-publiczne-czytanie-ballad-i-romansow-adama-mickiewicza-w-jezyku-polskim-bulgarskim-esperanto-oraz-przy-pomocy-alfabetu-braillea/ [dostęp: 5.04.2023].

W roku jubileuszowym wystawiono w Bułgarii nową i oryginalną, twórczą inscenizację *Dziadów*, wskazującą na bułgarską fabułę recepcyjną kluczowego dramatu Adama Mickiewicza, wydano nowy tom przekładów poezji Cypriana Kamila Norwida (drukiem ukazał się na początku 2023 roku), a w czasopiśmie uniwersyteckim „Slavyanski dialozi" w Płowdiwie ukazało się pełne tłumaczenie traktatu Juliusza Słowackiego *Genezis z Ducha* (w przekładzie Dimitriny Hamze), zaś w specjalnym, obszernym polonistycznym numerze literackiej gazety „Literaturen vestnik" zostały opublikowane fragmenty wybrane z tego nietłumaczonego do tej chwili dzieła (przeł. Margreta Grigorova). Numer, w którym ukazał się ów fragment, w całości poświęcony romantyzmowi, postawił przed redaktorami niełatwe, ale inspirujące zadanie: jak objąć na łamach 40-stronicowej gazety (ok. 240 stron standardowych) taki bezkres literatury i kultury jak romantyzm polski oraz morze refleksji krytycznoliterackich nad nim, jakiej koncepcji trzymać się w selekcji, jakie wybrać akcenty, co przetłumaczyć i opublikować, jak nie opuścić znanych i nieznanych aspektów wizji bułgarskiej. Nie byłoby to możliwie bez dialogu z polską i bułgarską tradycją recepcyjną.

Inicjacyjne dziedzictwo recepcji bułgarskiej

Bułgarska recepcja romantyzmu polskiego ma swoją znaczącą retrospektywę historyczną i periodyzację, zależną zarówno od największych wydarzeń w historii dwóch narodów, jak i procesów ideowo-estetycznych, przełomowych w kontekście słowiańskim i europejskim. Celem niniejszej części artykułu nie jest ich szczegółowy opis, lecz tylko zaakcentowanie niektórych cech inicjacyjnych i tych najbardziej charakterystycznych, formujących aksjologiczny modus recepcji.

W kategorię wydarzeń historycznych, decydujących dla inicjacyjnych etapów recepcji, należy wpisać przede wszystkim proces wyzwolenia narodowego w Bułgarii i w Polsce (1878, 1918), przy czym każde państwo miało własne konteksty historyczno-polityczne i kulturalne. Oznaczało to dla każdego z krajów wejście na drogę suwerenności i stworzenie nowego programu rozwoju kultury.

Wyzwolenie bułgarskie w 1878 roku, po pięciowiekowej niewoli osmańskiej, zapoczątkowało nowy okres w recepcji kultur zagranicznych i stało się impulsem do oznaczenia kluczowego miejsca literatury polskiej w programie odbudowy. Program ten odzwierciedlił się w dwutomowej *Chrestomatii bułgarskiej* (1884), ułożonej przez „patriarchę bułgarskiej literatury" Iwana Wazowa

i poetę Konstantina Weliczkowa[3] (katolika z wyznania). Na jej początku stanął pierwszy wieszcz romantyzmu polskiego – Adam Mickiewicz, którego twórczość zyskała dziś największą liczbę przekładów w Bułgarii, a niektóre utwory (*Sonety krymskie*, *Pan Tadeusz*) są obiektem serii przekładowej (w rozumieniu Edwarda Balcerzana). Blisko 30 lat po bułgarskim udziale w procesji odprowadzenia zwłok Mickiewicza ze Stambułu, opisanej przez Zygmunta Miłkowskiego w *Od kolebki przez życie. Wspomnienia* (wydane pośmiertnie w roku 1936), Iwan Wazow jako pierwszy zaangażował się w przekładanie wybranych utworów Mickiewicza[4] i starał się przedstawić jego twórczość w celach edukacyjnych, czując potrzebę twórczego współprzeżywania, co doprowadziło też do pierwszych „wpływów dyfuzjalnych" na poezję bułgarską[5]. Nie znając języka polskiego, Wazow tłumaczył za pośrednictwem przekładu rosyjskiego, lecz mimo to osiągnął efekt twórczy dzięki głębokiemu przeżyciu tekstu i dzięki swej intuicji[6]. Jak zauważa Nikołaj Daskałow, jedno ze źródeł jego inspiracji związane było z emigracyjną psychologią, boleśnie znaną Wazowowi, który sam miał swój okres emigracyjny w Odessie, gdzie powstały jego powieść *Pod jarzmem* i wiersz *Wygnaniec*[7].

W informacji o biografii i twórczości Mickiewicza w *Chrestomatii* Wazow pisze, że „Mickiewicz jest pierwszorzędnym poetą nie tylko w polskiej, ale i w literaturze europejskiej", że „Europa Zachodnia widziała, jakie jasne, potężne kopalnie skarbów można odnaleźć w utworach Mickiewicza w świecie słowiańskim"[8]. Od Wazowa rozpoczęła się też linia tłumaczeniowa polskich romantyków przez wybitnych poetów i pisarzy bułgarskich, takich jak Konstantin Weliczkow, Kiril Christow, Dora Gabe, Anton Straszimirow, Atanas Dałczew, Kamen Zydarow, Elisaweta Bagrjana, Błaga Dimitrowa, Ivan Vylev, Dimityr

---

3 W związku z rozbieżnością między transkrypcją a transliteracją z cyrylicy do alfabetu łacińskiego w niniejszym tekście wybrano podejście kompromisowe – imiona i nazwiska starszej generacji twórców i badaczy (oraz te, które już są zadomowione w polskim przekładzie) podane są według zasad polskiej pisowni. Natomiast w przypadku imion i nazwisk współczesnych autorów stosowano transliterację.

4 Trzy sonety z cyklu *Sonetów krymskich* (*Cisza morska, Grób Potockiej* i *Ajudah*), fragmenty z *Konrada Walenroda* (*Alpuhara*) i *Pana Tadeusza*. Oprócz przetłumaczonych utworów Wazow znał i inne utwory Mickiewicza, na co wskazuje tekst o poecie, opublikowany w tej samej chrestomatii.

5 Zob. Б. Биолчев, *Отвъд мита. Адам Бернард Мицкевич. Между осанката на народния пророк и homo ludens*, София 2001, с. 242.

6 Tamże, s. 240.

7 Zob. Н. Даскалов, *Славянски литературни взаимоотношения*, Велико Търново 1999, с. 60.

8 И. Вазов, К. Величков (ред.), *Българска христоматия, или сборникъ отъ избрани образци по всичките родове съчинения, съ приложение на кратки жизнеописания на най-знаменитите списателе*. Част 2. *Поезия*, Пловдив-Свищов-Солун 1884, с. 78–79.

Gorsow[9]. Rozpoczął się także wpływ twórczy Mickiewicza – na przykład poprzez formę sonetową – na wypowiedź poetycką Konstantina Weliczkowa, drugiego twórcy bułgarskiej *Chrestomatii*.

Przekłady Mickiewicza i jego obecność recepcyjna mają też inny wymiar, zauważony przez Kalinę Bahnevą i nazwany „bułgarskim snem o epopei". Wiąże się on z powstałym na przełomie XIX i XX wieku pragnieniem oraz marzeniem stworzenia bułgarskiej epopei narodowej, „która byłaby przedstawieniem najbardziej znaczących momentów w historii narodu, wyrazem jego duchowości i artystycznie dojrzałą realizacją trudniej formy eposu"[10]. Bahneva zauważa, że w literaturze bułgarskiej ten „sen o epopei trwa od wielu lat", a próbą jego ziszczenia są cykle poematów o bohaterach walki narodowej z lat 70. XIX wieku: *Epopeja zapomnianych* Wazowa (pisana razem z pracą nad przekładami Mickiewicza) i *Krwawa pieśń* Pencza Sławejkowa, modernisty, wysoko ceniącego sobie twórczość Mickiewicza. Pierwsze wymienione przykłady recepcji Mickiewicza usytuowane są w okresie realizmu lat 80. XIX w., którego przedstawicielem jest Wazow, i prawie synchronizują się z początkiem recepcji Sienkiewicza, którego bułgarski pisarz też znał dobrze i któremu poświęcił wiersz.

Jeszcze pod koniec XIX wieku recepcja polskich romantyków wpisała się w nowy, modernistyczny kontekst myślenia, w inną, bardziej europejską i indywidualistyczną perspektywę, związaną z kołem „Myśl" (1892–1907), do którego należał Penczo Sławejkow, krytyk twórczości Wazowa, uznawanej przezeń za zbyt tradycyjną.

W latach 90. XIX wieku pojawiły się też pierwsze przekłady twórczości Mickiewicza z polskiego oryginału, realizowane przez Christa Kesjakowa (absolwent Uniwersytetu Lwowskiego), Efrema Karanowa (absolwent Uniwersytetu Noworosyjskiego w Odessie); coraz częściej publikowano wiersze w periodykach i rozpoczęło się krążenie wokół kluczowych dla bułgarskiej recepcji utworów, takich jak *Sonety krymskie* (lider jeśli chodzi o liczbę przekładów), fragmenty albo całość *Pana Tadeusza*, *Konrada Wallenroda*, *Ballad i romansów*.

Można powiedzieć, że w pierwszym etapie recepcji wiodącym poetą romantycznym był Mickiewicz, co zmieniło się między wojnami na korzyść Słowackiego, którego recepcja stała się tak mocna i identyfikująca ducha polskiej literatury, że nawet zaczęła zyskiwać przewagę dzięki wyjątkowej pozycji poematu *Anhelli*, utwierdzonej przez słynne wydanie z 1925 roku – w „konge-

[9] Więcej o nich w: M. Grigorova, *Nieukończony bułgarski debiut „Dziadów" Mickiewicza 1937–1938*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, Debiuty romantyków. Studia. W 200. rocznicę debiutu wieszcza: 1818–2018*, red. J. Ławski i Ł. Zabielski, Kraków 2021, s. 287.

[10] K. Bahneva, *„Nigdy nie jestem tylko tu…". Polsko-bułgarskie artystyczne zbliżenia i konfrontacje*, Bielsko-Biała 2014, s. 9–39.

nialnym przekładzie" (określenie Kaliny Bahnevej) Dory Gabe i ze wstępem Bojana Penewa, kluczowego polonisty, założyciela polonistyki na Uniwersytecie Sofijskim i popularyzatora literatury polskiej. (Świadomym gestem uznania tej klasycznej pozycji jest odnowione wydanie *Anhellego* w 2017 r. pod redakcją i z szczegółowym komentarzem Kaliny Bahnevej). Można powiedzieć, że Penew zainicjował w Bułgarii polonistyczną szkołę myślenia.

Rok wyzwolenia się Polski z niewoli – 1918, doprowadził do wyjątkowego rozkwitu recepcji zarówno idei romantyzmu, jak i w ogóle polskiej literatury, po nim nastąpił okres recepcji, uważany za wzorowy i najbardziej twórczy w tradycji, obfitujący w polsko-bułgarskie inicjatywy. Związany z niezastąpioną obecnością pierwszego ambasadora Niepodległej Polski w Bułgarii, literaturoznawcy Stanisława Grabowskiego, polonofilską pasją Bojana Penewa i jego żony Dory Gabe, łączący szereg bułgarskich intelektualistów polonofilów, okres ten poszerzył wizję panteonu polskich romantyków. W antologii *Poeci polscy. (Pieśni wybrane z charakterystyką poetów z przedmową Bojana Penewa)* [*Полски поети. (Избрани песни с характеристики на поетите и с предговор от Боян Пенев),* 1921] opublikowano wiersze trzeciego wieszcza Zygmunta Krasińskiego, Cypriana Kamila Norwida i fragmenty z dzieł Józefa Ignacego Kraszewskiego. W serii wydawniczej „Biblioteka Polska" ukazał się *Irydion* Krasińskiego (1921), a na łamach jedynego do dziś regularnego polonistycznego periodyku „Polsko-Bułgarski Przegląd" bardzo często publikowano utwory romantyków w kontekście całościowo wzmocnionej recepcji literatury i kultury polskiej w Bułgarii. Właśnie w tym okresie pozycja romantyzmu staje się wyjątkowo mocna i zsynchronizowana przede wszystkim z neoromantycznym modernizmem[11] (znów dzięki inicjatywom Bojana Penewa i Dory Gabe w 1924 r. wyszły *Hymny* Jana Kasprowicza). Znacznie rozszerzono też krąg dzieł tłumaczonych z Mickiewicza: na łamach „Polsko-Bułgarskiego Przeglądu" opublikowano fragmenty z *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, z *Prelekcji paryskich*, z sonetów miłosnych. Poza „Polsko-Bułgarskim Przeglądem" teksty polskich romantyków ukazywały się na łamach innych periodyków, takich choćby jak „Slavianski glas". W okresie międzywojennym, dwa lata przed II wojną światową, pojawiła się jako wielkie wydarzenie teatralnie bułgarska inscenizacja *Dziadów* Mickiewicza, która stała się impulsem do jedynego do dziś tłumaczenia całego utworu przez poetkę i tłumaczkę Sławę Szypliewą, byłą studentką Bojana Penewa.

[11] O tej synchronizacji oraz o matrycy „złotych czasów" zob. M. Grigorova, *Niechronologiczny czas historii recepcyjnej: próba zarysu teorii względności przekładowej polskiej literatury w Bułgarii*, [w:] *Literatura polska w świecie. Mapowanie, opisy, interpretacje*, T. V, red. R. Cudak, Katowice 2014, s. 11–25.

Warto zauważyć, że bułgarska tradycja recepcji romantyzmu polskiego szybko zaczęła funkcjonować nie tylko jako kryterium erudycji narodowej czy refleks słowiańskiej wzajemności, ale jako natchnienie twórcze i odkrycie nowych przestrzeni dla własnej literatury, jako lustro samooceny czy źródło wzbogacenia mentalności, zmysłowości i twórczej wrażliwości na świat. Już pierwsze doniesienia o romantyzmie nie tylko miały decydujący wpływ na bułgarską wizję literatury polskiej, lecz inicjowały bułgarską samowiedzę: w relacji do romantyzmu polskiego i literatury polskiej nie tylko lepiej rozumiano tożsamość kulturową i własną inność, ale także absorbowano i integrowano z nią pewne elementy polskości. W niemałym stopniu łączyło się to z faktem, że poloniści, którzy badali – a niektórzy z nich też tłumaczyli – literaturę polską, byli wiodącymi intelektualistami bułgarystami, autorami znaczących prac o literaturze i kulturze bułgarskiej, jak choćby Bojan Penew, Kujo Kuew, Petar Dinekow, Borys Jocow, Christo Wakarelski.

Po II wojnie światowej, w pierwszych latach presji ideologicznej komunizmu, romantyzm polski nie stracił swej pozycji, lecz ją ugruntował. Pierwszym najbardziej znaczącym potwierdzeniem tego były monumentalne tomy dzieł wybranych Mickiewicza i Słowackiego, wydane pod redakcją i z przedmową slawisty i bułgarysty Petra Dinekowa w latach 50. XX w., zbierające najlepsze w intencji redaktora przekłady. Pod koniec dekady ukazał się szósty z kolei i wysoko ceniony przekład *Pana Tadeusza*, dokonany przez poetkę i polonistkę Błagę Dimitrową (1959). Bardzo często utwory romantyków pojawiały się w prasie, lecz już w połączeniu z coraz bardziej wzrastającym zainteresowaniem różnorodnym bogactwem polskiej literatury i w kontekście intensywnych tłumaczeń oraz coraz głębszej wiedzy o Polsce. W 1982 r. ukazało się wydanie dramatów Słowackiego w przekładzie Stojana Bakyrdziewa (*Lilla Weneda*, *Balladyna*, *Mazepa*, *Fantazy*), a na 200-lecie urodzin Mickiewicza wyszedł tom jego liryki miłosnej w przekładzie poety i tłumacza Ivana Vyleva (1998).

W pierwszej dekadzie XXI wieku w bułgarskiej przestrzeni recepcyjnej dominują znów *Sonety krymskie*. W 2009 r. wyszło ich nowe antologiczne wydanie, łączące przekłady Stojana Bakyrdziewa, Iwana Wazowa, Kirila Christowa, Ludmiła Stojanowa, Dory Gabe, Nikołaja Kowaczewa, Rosicy Bonewej i Christa Kesjakowa. W posłowiu do książki opublikowany został tekst znaczącej polskiej bułgarystki prof. Wandy Smochowskiej-Petrowej *Mickiewicz na ziemi bułgarskiej* oraz studium Bojana Penewa *Przekłady „Sonetów krymskich" Iwana Wazowa*. Wydanie zawiera też bibliografię przekładów cyklu poetyckiego. W taki oto sposób zachowano i odrodzono przesłanie owej tradycji.

Bułgarska recepcja romantyzmu polskiego odznacza się mocną aktywnością zarówno w zakresie przekładu i wydań, jak też badań naukowych. O uprzywilejowanej pozycji romantyzmu w kontekście badawczym świadczy

fakt, że prawie każdy bułgarski badacz literatury polskiej sięga do romantyzmu polskiego i że wiedza o nim jest ciągłe aktualizowana, synchronizowana z polską refleksją nad romantyzmem i podąża jej śladami, a także odkrywcza jako zewnętrzny punkt widzenia, o czym mogą świadczyć monografie sofijskich polonistów: *Po drugiej stronie mitu – Adam Bernard Mickiewicz: pomiędzy aureolą wieszcza i homo ludens* Bojana Biołczewa, która miała kilka bułgarskich wydań (1998, 2001, 2002) i została wydana w języku polskim w przekładzie Celiny Judy (2003), monumentalne monografie Kaliny Bahnevej, zaczynając od pierwszej: *Przesiedlenie słowa* (*Преселението на художественото слово*, 1993), poprzez wydaną w Polsce „*Nigdy nie jestem tylko tu…" Polsko-bułgarskie artystyczne zbliżenia i konfrontacje* (2014), aż po najokazalszą pracę Bahnevej *Hellada i Rzym w literaturze polskiej w wieku XIX i XX* (*Елада и Рим в полската литература през XIX и XX век*, 2020), w których romantycy zajmują szczególnie miejsce. Bardzo symptomatyczne są też gesty przypomnienia i aktualizacji najważniejszych osiągnięć z tradycji wykonywane przez Kalinę Bahnevę – wspomniane wydanie *Anhellego* z wstępem Bojana Penewa, w którym umieszczono też poemat *Ojciec zadżumionych* (2017), oraz wydanie wykładów z ostatniego kursu akademickiego Bojana Penewa *Zachodnioeuropejska romantyka i jej odbicie w literaturach słowiańskich* (*Западно-европейската романтика и нейните отражение в славянските литератури*, 2013).

Patrząc tylko na dorobek Bahnevej, widać, iż z upływem czasu dociera ona do najbardziej monumentalnych prac naukowych w literaturoznawstwie polonistycznym. Trudno zaś sobie wyobrazić, że romantyzm mógł być potraktowany jako anachroniczny i wyczerpany.

W polu badawczym sofijskich polonistów należy też wskazać publikacje Panajota Karagiozova o *Prelekcjach paryskich* w kontekście słowiańskiej komparatystyki (*Samoświadomość słowa/Самосознание словесности*, 1996) oraz monografię Desisławy Georgievej *Mosty słów* (*Мостове от думи*, 1997), w której badaczka zajmuje się aktywną recepcją literatury polskiej w okresie międzywojennym XX wieku.

W monografiach polonistyki wielkotyrnowskiej romantyzm też ma swoją uprzywilejowaną pozycję, o czym świadczy wyżej przywołany rozdział książki Nikołaja Daskałowa[12] *Wazow jako tłumacz Mickiewicza*, a w dwóch pierwszych monografiach Margrety Grigorovej – *Horyzonty i drogi polskiej tożsamości* (*Хоризонти и пътища на полската идентичност*, 2002) i *Wtajemniczenia literackie. Rytulane strefy słowa w literaturze polskiej (Литературни посвещения. Ритуални зони на словото в полската литература*, 2003)

[12] Głównym przedmiotem badań N. Daskałowa jest polska powieść historyczna Sienkiewicza, Prusa i Żeromskiego.

– znajdziemy rozdziały o podróżach romantyków, o wizji cywilizacji egipskiej w twórczości Słowackiego i Norwida, o podroży poznawczej w relacji do akwatycznych kodów w twórczości Mickiewicza, o motywie *hieros gamos* w twórczości Malczewskiego, Mickiewicza oraz Fredry.

Ballady Mickiewicza są tematem artykułów bohemistki i slawistki Żorżety Czołakovej: *Żona z jeziora w balladach Mickiewicza* (*Езерната жена в баладите на Мицкевич*, 2014) oraz *Adam Mickiewicz i Karel Hynek Mácha albo o romantycznej topice odbić akwatycznych* (*Адам Мицкевич и Карел Хинек Маха или За романтическата топика на акватичните отражения*, 2016).

Wszystkie omówione fakty są argumentem w obronie idei nieustannie powracającego romantyzmu polskiego oraz wskazują na najbardziej kluczowe aspekty w jego recepcji bułgarskiej.

Polscy romantycy w Bułgarii (jubileuszowy numer gazety literackiej „Literaturen vestnik")

Na podstawie przedstawionego wyżej zarysu kontekstu historycznoliterackiego i kulturalnego, w jakim ukazał się numer tematyczny „Literaturen vestnik" pt. *Polscy romantycy*, wolno wysnuć kilka wniosków. Po pierwsze, można zaryzykować twierdzenie, że polski romantyzm zajmuje uprzywilejowaną pozycję w bułgarskiej polonistyce, gdyż chyba żaden inny okres z historii literatury polskiej nie doczekał się tylu prac monograficznych, studiów i artykułów w Bułgarii. Po drugie, widoczna jest ciągła aktualność prac poprzedników (zwłaszcza dorobku Bojana Penewa) w poszukiwaniach następnych pokoleń badaczy, co wskazuje na płynną kontynuację i ciągłość tematyczną w badaniach nad polskim romantyzmem w Bułgarii.

W związku ze znaczeniem osiągnięć bułgarskiej polonistyki warto podkreślić, że w 2022 r. odbyło się w Bułgarii kilka ważnych imprez rocznicowych i wydarzeń, związanych pośrednio lub bezpośrednio z Rokiem Romantyzmu Polskiego. Badaczce bułgarskiej Kalinie Bahnevej przyznano Nagrodę im. Zygmunta Glogera w Łomży za monumentalną monografię pt. *Hellada i Rzym w polskiej literaturze XIX i XX wieku* (2019), w której literaturę romantyzmu poddano uważnej i gruntownej analizie[13]. Zbieg okoliczności sprawił

[13] Ocenę tej monumentalnej bułgarskiej monografii przedstawia M. Grigorova, *Naukowo-badawcza recepcja literatury polskiej w pierwszym dwudziestoleciu XXI wieku. Zasługi naukowe Kaliny Bahnevej*, [w:] *Bułgaria i Polska. Paralele literackie i kulturowe. Studia*, red. M. Grigorova, J. Ławski, Białystok–Wielkie Tyrnowo 2022, s. 27–52.

także, że w roku romantyzmu przypadła 140. rocznica urodzin Bojana Penewa (1882–1927), któremu w numerze poświęcono tekst, a jubileusze mieli także dwaj wybitni badacze polskiej literatury i doby romantyzmu w szczególności – prof. Bojan Biołczew (ur. 1942), autor obszernej monografii twórczości Adama Mickiewicza[14], oraz prof. Panajot Karagiozov (ur. 1952), badacz między innymi *Prelekcji paryskich* Mickiewicza[15].

Świadomość istnienia tej tradycji badawczej i recepcyjnej oraz wsparcie instytucjonalne ze strony Instytutu Polskiego w Sofii przyczyniły się do publikacji numeru tematycznego pisma „Literaturen vestnik" (numer 41/2022) – wiodącej gazety literackiej i kulturalnej w Bułgarii. Wydawanie dwóch numerów rocznie, finansowanych przez Instytut Polski, stało się już długoletnią praktyką, która skupia wokół pisma badaczy z różnych ośrodków akademickich w Bułgarii (w Sofii, Wielkim Tyrnowie, Płowdiwie) i uczelni w Polsce, a także w znacznej mierze jest jednym z głównych czynników w recepcji literatury polskiej ostatnich dwóch dekad. Jak wskazują autorzy opisu bibliograficznego recepcji polskich utworów w latach 2009–2020:

> Można stwierdzić, że w okresie analizowanym w niniejszej książce [2009–2020, przyp. – M. G., K. Y.], „Literaturen vestnik" jest niekwestionowanym liderem w prowadzeniu działalności recepcyjnej literatury i kultury polskiej na łamach bułgarskich periodyków[16].

W 2022 r. ukazały się dwa numery periodyku „Literaturen vestnik" – o Marii Konopnickiej [*Maria Konopnicka i głosy empatii*, numer 20/2022] i, znacznie większy, podwójny numer poświęcony literaturze polskiego romantyzmu. Wybór tekstów i ich usytuowanie w numerze opiera się na dotychczasowej antologicznej koncepcji numerów polonistycznych. Cel redaktorów numerów tematycznych jest w istocie podwójny – z jednej strony, polskie numery cechują się dążeniem do wysokiego poziomu naukowego i rzetelności badawczej, a z drugiej strony, mają jako podstawowe zadanie popularyzację obcej kultury wśród czytelników bułgarskich. Ta dwoistość stawia różne wyzwania podczas selekcji tekstów oraz kompozycji numerów, ponieważ redaktorzy dążą do maksymalnie szerokiego zakresu przedstawienia wybranej problematyki czytelnikom zagranicznym przy zachowaniu kryterium naukowości.

---

14 Zob. wydanie polskie: B. Biołczew, *Po drugiej stronie mitu – Adam Bernard Mickiewicz: pomiędzy aureolą wieszcza i homo ludens*, przeł. C. Juda, Kraków 2001.

15 Zob. П. Карагьозов, *Самосознание словесности. Историографии славянских литератур*, София 1996.

16 Е. Стойнева, М. Димитрова, Ю. Карадачка-Симеонова, *Полски автори, преведени на български език. Библиографски указател. 2009–2020*, София 2020, с. 10.

Praca nad numerem zaczyna się od przebadania dotychczasowej recepcji określonego tematu, co ma na celu wypełnienie luk recepcyjnych oraz podkreślenie dokonań poprzedników. Oprócz tekstów literackich publikuje się także artykuły naukowe lub fragmenty większych prac (studiów, monografii), które przedstawiają kontekst historyczny, literacki i kulturalny wybranych utworów. Uwzględnia się zarówno prace bułgarskich polonistów, jak też tłumaczenia polskich literaturoznawców, historyków i krytyków literatury. Można powiedzieć, że polskie teksty, będące przedmiotem selekcji i publikowane w przekładzie, zajmują więcej miejsca w numerach w odpowiedzi na starania, aby zapoznać jak najszerzej bułgarską publiczność z materiałami ilustrującymi stań badań w Polsce, aspekty interpretacji, historycznie znaczące i najnowsze podejścia badawcze. To zawsze jest zadanie niełatwe, jak każda selekcja.

Redaktorzy numerów polonistycznych współpracują z Instytutem Polskim podczas przygotowania koncepcji i kompozycji numeru, z bułgarskimi i polskimi badaczami aż do chwili uzyskania pozwolenia i praw autorskich do publikacji i, co jest nie mniej ważnie, z tłumaczami, dzięki którym możliwa jest inicjatywa popularyzacji literatury polskiej w Bułgarii.

W procesie selekcji materiałów i ułożeniu kompozycji numeru redaktorzy postawili sobie następujące zadania: pokazać romantyzm polski jako stawanie się i jako fenomen autoreceptywny; zarysować jego całościową wizję w planie historycznym, ideowo-estetycznym, personalnym, kulturowo-geograficznym, fenomenologicznym; przedstawić jego sytuacje dialogiczną i dyskusyjną; uwzględnić aspekty mitologizacji i demitologizacji, różnorodność podejść i interpretacji, przedstawić relacje i proporcje pomiędzy romantyzmem emigracyjnym (wielkim) i romantyzmem krajowym, między wysokim, misteryjnym dramatyzmem a interpretacją komediową i parodystyczną; przedstawić jego bułgarską recepcję. W wyborze utworów romantyków przestrzegano reguły przybliżania nieprzetłumaczonych i nieopublikowanych do dziś dzieł romantyków, przepuszczonych w recepcji przekładowej (albo fragmentów z nich).

Bułgarski element w biografii Mickiewicza, literacki obraz Bułgarii stworzony przez wieszcza[17], miejsce Bułgarii w jego *Prelekcjach paryskich* oraz w jego myśleniu o Kościele słowiańskim[18] są bardzo ważnymi znakami symbolicznymi dla bułgarskiej recepcji, a jeszcze bardziej symboliczne są świadectwa faktu, że romantyczny wieszcz został w Bułgarii otoczony taką czcią i miłością

[17] Zob. J. Ławski, *Bułgaria Adama Mickiewicza*, „Bibliotekarz Podlaski. Ogólnopolskie Naukowe Pismo Bibliotekoznawcze i Bibliologiczne" 2017, 36(3), s. 187–204.

[18] Zob. O. Krysowski, *Tradycja bizantyjska w twórczości Mickiewicza*, Warszawa 2009, s. 276–306.

ze strony polskich żołnierzy, urządzono mu kilka uczt, a podczas pierwszej zrobiono mu tron pod rozłożystą lipą[19], co można było potraktować jako symboliczny powrót do ojczyzny, urzeczywistniony na terenie Bułgarii[20].

Numer o polskim romantyzmie zaczyna się od postaci Adama Mickiewicza. Z okazji rocznicy wydania *Ballad i romansów* „Literaturen vestnik" opublikował nowe tłumaczenia utworów Mickiewicza – po raz pierwszy w języku bułgarskim ukazały się *Romantyczność*[21] (tłum. Kamen Rikev), fragmenty III części *Dziadów* (wstęp w tłumaczeniu Presławy Petkovej oraz scena V w tłumaczeniu Rikeva), jak też fragmenty *Prelekcji paryskich* (w przekładzie Grigorovej), a także nowe tłumaczenie fragmentów *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* (tłum. Kamen Rikev).

Kontekst historycznoliteracki utworów Mickiewicza tworzą artykuły naukowe, które oświetlają jego twórczość z różnych perspektyw (w tym archiwalne badania, teoretyczne rozważania o światopoglądzie romantyzmu, analiza tekstualna tekstów, podejście komparatystyczne).

Związek Mickiewicza z Bułgarią i rekonstrukcję relacji osób, które były obecne podczas pobytu poety w Burgas w 1855 r., przedstawia artykuł Dobrosławy Świerczyńskiej; Panajot Karagiozov skupia się na lekturze poezji Mickiewicza i obecnych w niej zmianach tożsamości bohaterów; natomiast przetłumaczony przez badaczkę Gombrowicza Katerinę Kokinovą tekst Anny Spólnej zwraca uwagę na stosunek autora *Ferdydurke* do twórczości Mickiewicza. Szczególnie ważny w kontekście przetłumaczonych tekstów Mickiewicza jest także fragment monografii Bogusława Doparta omawiający profetyzm i mistycyzm romantyczny[22].

Juliusz Słowacki został obszernie przedstawiony na łamach owego numeru gazety. Fascynacja Orientem rozpatrywana jest przez Kalinę Bahnevą, która analizuje *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* oraz poemat *Arab*[23]. Kwiryna

---

19 Zob. omówienie wspomnień Ignacego Kucza w: D. Świerczyńska, *Zapomniane relacje o pobycie Mickiewicza w Burgas*, „Pamiętnik Literacki" 1990, LXXXI, z. 4, s. 216–228.

20 Zob. M. Grigorova, *Teksty i konteksty. Bułgarska recepcja polskich powieści XIX wieku o tematyce bułgarskiej*, [w:] *Nowa panorama literatury polskiej. Przestrzenie Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 2016; http://nplp.pl/artykul/teksty-i-konteksty-bulgarska-recepcja-polskich-powiesci-xix-wieku-o-tematyce-bulgarskiej/.

21 Programowego tekstu brakuje w wydaniu *Dzieł zebranych* Mickiewicza z 1955 r.

22 B. Dopart, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*, Kraków 2013.

23 Szerzej na ten temat prof. Bahneva pisze w swojej monografii *Hellada i Rzym w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, a także w studium *Wschód – Wschód*, będącym dopowiedzeniem do bułgarskiego wydania *Anhellego* i *Ojca zadżumionych* (К. Бахнева, *Изток – Изток. Заключителна студия*, [w:] Ю. Словацки, *Анхели*, прев. от полски Д. Габе. *Бащата на чумавите*, прев. от полски Н. Вълчев. Увод и бележки Боян Пенев, София 2016, с. 165–267).

Ziemba w swoim przetłumaczonym na język bułgarski tekście zwraca uwagę na biografię romantyczną poety, a Dimitrina Hamze przedstawia epistolografię Słowackiego i emocjonalne nastawienie poety. Przytoczone w numerze fragmenty listów Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego ilustrują charakterystyczne cechy korespondencji romantyków. Oprócz opracowań polskich i bułgarskich literaturoznawców opublikowano też nowe przekłady utworów poetyckich Słowackiego i Krasińskiego, w tym obszerny fragment *Genezis z Ducha* Słowackiego w tłumaczeniu Margrety Grigorovej. Warto podkreślić, że Dimitrina Hazme w tym samym roku opublikowała swój przekład tekstu Słowackiego na łamach specjalistycznego czasopisma slawistycznego „Sławianski diałozy"[24], co wskazuje na jej dążenie do jak najpełniejszego uzupełnienia luk.

Późny romantyk – Cyprian Kamil Norwid – zajmuje szczególne miejsce w inicjatywach polonistycznych skupionych wokół Roku Romantyzmu Polskiego, o czym niżej. W numerze pisma „Literaturen vestnik" znalazły się jego utwory poetyckie w przekładzie Wojciecha Gałązki i Petra Pyrvanova, a Margreta Grigorova przetłumaczyła fragment eseju *Milczenie*. Norwid jest także obecny na łamach gazety z dziełami plastycznymi, razem z reprodukcjami obrazów innych twórców – Jacka Malczewskiego, Jana Styki, Juliusza Kossaka.

Oprócz sylwetek trzech wieszczów romantyzmu – Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i czwartego – Norwida, numer tematyczny stawia sobie za zadanie dostarczania wiedzy o pełniejszym panteonie romantyzmu, nie wyłączając jego wersji komediowej i humorystycznej, przedstawionej przede wszystkim w twórczości „nieromantycznego romantyka", Aleksandra Fredry – autora, w którego twórczości tematy i motywy, poruszone już w tzw. gatunkach wysokich, odnajdują swoją komediową i „terapeutyczną" interpretację. Wybrano w tym celu zarówno dzieła Fredry oraz fragment autobiograficznego utworu *Trzy po trzy*, jak też klasyczny już tekst Tadeusza Boya-Żeleńskiego *Obrachunki fredrowskie*.

Z drugiej strony, fragment tekstu Marka Stanisza o walce romantyków z klasykami wprowadza czytelnika bułgarskiego w specyfikę przełomu literackiego w pierwszych dekadach XIX w. Temu celowi służą także krótkie fragmenty rozpraw Kazimierza Brodzińskiego, Jana Śniadeckiego oraz Maurycego Mochnackiego, które przedstawiają podstawowe akcenty tej znaczącej debaty literackiej.

Porównawczą perspektywę w odniesieniu do literatury romantyzmu proponuje tekst Jarosława Ławskiego, który interpretuje obrazy kobiet w utworach Malczewskiego i Mickiewicza. Szkoła ukraińska, która do tej pory pozostawała jakby w cieniu poezji wieszczów romantycznych, chociaż miała swoje

[24] Ю. Словацки, *Генезис от Духа*, прев. от полски Д. Хамзе, „Славянски диалози" 2022, кн. 30.

miejsce w programach uniwersyteckich, także obecna jest na łamach numeru – dzięki artykułowi Aliny Witkowskiej *Dziko – pięknie – groźnie, czyli Ukraina romantyków* (pierwodruk „Teksty Drugie", nr 2, 1995), a także dzięki fragmentom *Marii* w tłumaczeniu Margrety Grigorovej. Tekst Marii Janion mówiący o romantyzmie krajowym (*Romantyzm „zapomniany" i „niezapomniany"*, pierwodruk w 1972 r.) to pozycja wybitnej badaczki, która zwraca uwagę na poboczny aspekt rozwoju romantyzmu na ziemiach polskich, dotąd mało obecny w bułgarskim odbiorze literatury polskiej.

Bułgarska recepcja Norwida

Bułgarski rok Norwida zbiegł się z rokiem romantyzmu, ale trwał trochę dłużej. Za jego początek można uznać publikację obszernego studium prof. Kaliny Bahnevej o twórczości Norwida oraz nowe przekłady późnego romantyka autorstwa Antoanety Popovej opublikowane na łamach pisma „Literaturen vestnik" (numer 15/2021), wydane z okazji 200-lecia jego narodzin. Symboliczny koniec roku stanowi natomiast wydanie książkowe poezji Norwida z początku 2023 r. w przekładzie Wojciecha Gałązki i Petra Pyrvanova. Szczególnie podkreślenie wysiłków popularyzacji Norwida związane jest także ze świadomością bułgarskich braków recepcyjnych jego twórczości. Jak stwierdza Bahneva:

> Bułgarska nauka ma dług wobec polskiego twórcy. Zazwyczaj akcent w wykładach i pracach naukowych przedstawicieli naszej polonistyki akademickiej spada na „wielkich" poetów, wieszczów, przedstawicieli poprzedniego pokolenia romantyzmu. Taka postawa akademicka ma swoje uzasadnienie. Specyfika języka Norwida sprawia, że jego poezja jest prawie nieprzetłumaczalna. W pewnym sensie dalekie od poetyckiej doskonałości tłumaczenia Andreany Radevej w tomie *Gwiaździsty diament* potwierdzają taką konstatację[25].

W swoim studium bułgarska badaczka przedstawia krótki przegląd dotychczasowych dokonań bułgarskiej polonistyki w zakresie tłumaczenia i analizy poezji Norwida. W cytowanym tekście zwraca uwagę na jedyną do pory publikację książkową Norwida z 1981 r., której walorów translatorskich nie podnosi się zbyt wysoko. Inaczej wygląda sytuacja ze wstępem do tomu autorstwa Michaiła Nedełczeva – bułgarskiego intelektualisty, teoretyka literackiego i historyka literatury bułgarskiej. Według Bahnevej, jego teksty krytyczne

[25] К. Бахнева, *Норвид: „доизпълването"*, „Литературен вестник" 2021, бр. 15, с. 10.

(wstęp *Poeta myśli*[26], artykuł *Pośmiertna mitologizacja ostatniego z poetów wielkiej polskiej emigracji. Kroki, podejścia i strategie wskrzeszenia Cypriana Kamila Norwida*[27]) stanowią wyjątek na tle bułgarskiej recepcji poety. Zarówno Bahneva, jak i Nedełczev szukają przyczyn takiego stanu odbioru i oboje powołują się na stanowisko Bojana Penewa z jego antologii *Polscy poeci*, w której brak szczegółowych informacji na temat poetyki Norwida. Według Bahnevej, takie nastawienie bierze się z faktu, że „racjonalna pozycja filozoficzna i estetyczna Norwida jest obca duchowemu światu Bojana Penewa, preferowanym przez krytyka irracjonalnym formom poznania i przeżywania rzeczywistości"[28]. Badaczka cytuje krótki przypis o Norwidzie w antologii Penewa i Dory Gabe z 1981 r., w którym Penew stwierdza, że „potrzebne są cisza i spokój innej epoki, żeby można go ocenić"[29].

Chyba następne okresy historycznoliterackie też nie przyczyniły się do lepszego zrozumienia estetyki i filozofii Norwida, skoro we wstępie do pierwszego bułgarskiego wydania jego poezji Nedełczev zadaje pytanie, „czy potrafimy dziś, w 1981 roku, naprawdę wejść do tego bezgranicznego uniwersum – artystycznego i ideowego świata Norwida?"[30].

To samo pytanie, lecz skierowane do czytelnika z XXI wieku, zadaje Michaił Nedełczev we wstępie do nowego wydania poezji autora *Białych kwiatów.* Na początku 2023 roku wydano obszerniejszy wybór poezji Norwida (zawierający wiersze z cyklu *Vade-mecum*, z innych okresów jego twórczości oraz *Promethidiona. Rzeczy w dwóch dialogach z epilogiem*) w tłumaczeniu polskiego bułgarysty Wojciecha Gałązki i bułgarskiego poety Petra Pyrvanova[31]. Oprócz autorstwa wstępu, który stanowi rozszerzoną i zredagowaną wersję tekstu Nedełczeva z tomu z 1981 r., nowe wydanie Norwida różni się prawie całkowicie od poprzedniego – w swojej kompozycji, wyborze tekstów oraz strategii translatorskiej. Wojciech Gałązka i Petyr Pyrvanov starają się oddać specyfikę poezji Norwida (ironia, realia i nawiązania intertekstualne, ukryte sensy i przemilczenia), jednocześnie zachowując budowę wersyfikacyjną jego

---

[26] М. Неделчев, *Поет на мисълта*, [w:] Ц. К. Норвид, *Звезден диамант. Избрани стихотворения и поеми*, подб. и прев. от полски А. Радева, София 1981, с. 5–18.

[27] М. Неделчев, *Посмъртното митологизиране на последния от поетите на Великата полска емиграция. Стъпки, ходове и стратегии за възкресяването на Циприан Камил Норвид*, [w:] tenże, *Литературно-критическата реконструкция*, София 2011, с. 274–286.

[28] К. Бахнева, dz. cyt., с. 11.

[29] Tamże.

[30] М. Неделчев, *Поет на мисълта*, с. 6.

[31] Dzięki wysiłkom tego translatorskiego duetu już ukazały się utwory innego poety uważanego za nieprzetłumaczalnego (lub przynajmniej trudnego do tłumaczenia) – Bolesława Leśmiana (Б. Лешмян, *Небесният чергар*, София 2021).

poezji. Jak to ujmuje Nedełczev:

> (…) nowe przekłady Cypriana Kamila Norwida po raz pierwszy w bułgarskiej praktyce translatorskiej są realizacją dążenia do maksymalnie dokładnego przedstawienia tematycznych i stylowych osobliwości jego liryki, do zachowania jego interpunkcji, skłonności do skrótów słów, gry słów i oryginalnego słowotwórstwa[32].

Obszerna analiza twórczości Norwida zawarta w monografii *Hellada i Rzym w literaturze polskiej XIX i XX wieku* Kaliny Bahnevej oraz nowe tłumaczenia późnego romantyka są podstawą do twierdzenia, że luk w bułgarskiej recepcji romantyzmu polskiego jest coraz mniej. Zasługuje na uwagę fakt, że nowe wydanie Norwida miało swoją promocję w Krakowie, 5 czerwca 2023 r., w Piwnicy pod Baranami, w serii wydarzeń kulturowych wspólnoty „Bułgarzy w Krakowie", z udziałem Wojciecha Gałązki i Michaiła Nedełczeva, w obecności uczonych z Bułgarskiej Akademii Nauk, Polskiej Akademii Nauk i pracowników naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Najnowsza bułgarska inscenizacja/improwizacja *Dziadów*

Sceniczna recepcja *Dziadów* Mickiewicza ma swoją kluczową fabułę bułgarską, która przewija się w historii recepcji. Fabuła ta rozpoczyna się w 1937 roku, kiedy to odbyła się bułgarska inscenizacja dramatu na scenie Teatru Narodowego w Sofii w reżyserii Leona Schilera i ze scenografią Andrzeja Pronaszki, zrealizowana z udziałem czołowych bułgarskich aktorów i uznana za „wielkie wydarzenie teatralnie"[33]. Jej zadziwiający ciąg dalszy w pierwszych dekadach trzeciego tysiąclecia odnajdujemy w szeregu scenicznych improwizacji

---

[32] М. Неделчев, *Поет на мисълта*, [w:] Ц. К. Норвид, *Vade-mecum. Прометидион. Избрано*, прев. от полски В. Галонзка, П. Първанов, София 2023, s. 30.

[33] Miało to wydarzenie wiele aspektów: 1. Aspekt przekładowy: w związku z nim powstało pierwsze i jedynie do dziś tłumaczenie całego utworu, owoc połączenia dwóch rodzajów recepcji (przekładowej i scenicznej). Chociaż autoryzowany był jako dzieło Sławy Sztypliewej, to w przekładzie brały udział dwie osobistości związane z Polską i jej kulturą, należące do kategorii, którą wysunęliśmy na początku niniejszego tekstu – osoby z wkładem w ojczystą kulturę – są to językoznawca Lubomir Andrejczyn i poeta Nikołaj Liliew, mistrz doskonałej i subtelnej formy wierszy. Mimo to, tłumaczenie to było krytykowane. 2. Odbiór inscenizacji urzeczywistnił się na kilku poziomach: ideowym, estetycznym, slawistycznym. Pokazał różne reakcje krytyki i publiczności: uznanie geniuszu i bliskość jego poglądów rewolucyjno-patriotycznych, dystans do mistycyzmu, fascynację koncepcją monumentalnego teatru.

przedstawionych w Alma Alter – teatrze-laboratorium działającym na Uniwersytecie Sofijskim, który dzięki swojej roli po transformacji w 1989 i koncepcjom reżysera Nikołaja Georgieva okazał się głównym kontynuatorem recepcji *Dziadów*. Historia inscenizacji z 1937 roku oraz improwizacji teatralnych z lat 2009, 2014 i 2018 na scenie Alma Alter została szczegółowo przedstawiona w cytowanej wyżej publikacji na temat scenicznej i przekładowej recepcji *Dziadów*[34], do której dołączono też specjalny wywiad z reżyserem, dlatego też skupimy się tu na najnowszej teatralnej improwizacji *Dziadów*, wskazując jedynie najważniejsze elementy wcześniejszej perspektywy.

Trzeba przypomnieć, że reżyserskie improwizacje Georgieva są podyktowane jego ogromną fascynacją utworem, która zrodziła się w wyniku lat studiów w Polsce (gdzie ukończył studia reżyserskie) i praktyki asystenckiej u Jerzego Grotowskiego oraz Kazimierza Dejmka (razem z Janem Grzegorzewskim). W kluczowym roku 1968 Georgiew po powrocie z Polski, rozpoznawany jako uczeń Dejmka, poddany został wieloletnim represjom politycznym w Bułgarii i do swoich koncepcji reżyserskich mógł powrócić dopiero po odnowieniu teatru uniwersyteckiego na początku XXI wieku. *Dziady* to dla niego utwór inicjacyjny, który „żyje w nim" i do którego powraca. Cytując Petję Josifovą, asystenta reżysera i autorkę monografii o teatrze Grotowskiego, „Nikołaj Georgiev jest prawdziwym polonofilem w teatrze", który przeniósł na grunt bułgarski nowatorskie idee Grotowskiego, tłumaczył i wystawiał polską dramaturgię, stworzył program *Teatr Polski*, łącząc osiem spektakli poświęconych wyjątkowym polskim osobowościom. Zarówno Georgiev, jak i Petja Josifova, są przedstawicielami scenicznej recepcji polskiej szkoły teatralnej.

Nowa inscenizacja *Dziadów* powtarza tytuł wcześniejszej z roku 2009: *Dziady – pewna możliwa improwizacja*, ale jej koncepcja jest zupełnie inna, chociaż oparta na identycznych i kluczowych dla reżysera zasadach. Głównym efektem spektaklu jest osiągnięcie metasugestii utworu, łączącej elementy misteryjne i rytualne (sceniczne spotkanie żywych i umarłych). Inscenizacja wzmacnia wydźwięk przekazu za pomocą drugiego tekstu (zasada intertekstualności), przez który reżyser odczytuje *Dziady*, rozszerza i uniwersalizuje ich przestrzeń. Interpretacja teatralna stwarza sugestywną i wieloplanową scenografię, stosuje plastykę choreograficzną, sugestię muzyczną, inkantacje. Gradacja kompozycji dociera do kulminacji w słowach *Wielkiej Improwizacji* (znów w wykonaniu aktora Georgiego Arsova, który uczestniczył we wcześniejszych improwizacjach i po raz trzeci wymawia słowa wielkiego monologu). W nowej

[34] Zob. M. Grigorova, *Nieukończony bułgarski debiut „Dziadów"*…, s. 285–309.

wersji improwizacji tekstem paralelnym, „wyzwalającym" energię spektaklu, jest *Lamentacja Jeremiasza* ze *Starego Testamentu*, która stwarza dwoistą przestrzeń rytualną, łącząc wołanie do Boga, wzniesione ponad zniszczoną i opuszczoną Jerozolimą, ze scenami II i IV części *Dziadów*. Wpleciona w spektakl została też nowotestamentowa postać Marii Magdaleny, związana z poetyką skruchy i pokuty, interpretowana w inscenizacji w sposób obrazowy, nawiązujący do znanych dzieł malarstwa.

Decydującą rolę, jednoczącą i sakralizującą przestrzeń teatralną, pełni scenografia spektaklu, która przedstawia świątynię jako największą i obejmującą wszystko ramę. Przestrzeń ta jest tak zorganizowana w swojej wieloplanowości, że pozwala na lekkie, magiczne przechodzenie postaci między światem żywych i zmarłych (korzystano też z gry światła i cieni), które wzajemnie stykają się i mają coś sobie do powiedzenia. Wirtuozeria scenografii łączy się płynnie z grą aktorów oraz z trawestacją ich postaci i roli scenicznych przedmiotów. Wyjątkowo mocna jest scena finałowa spektaklu, w której dokonuje się kulminacyjna przemiana: obraz anioła przechodzi przez postacie dziecka, żołnierza, Chrystusa i tracąc skrzydła staje się człowiekiem. Fragmenty z tekstu oryginału najczęściej tłumaczone są przez Georgieva. Ciekawe jest to, że przekład finałowego słowa „car" w monologu Konrada nie został podany tak jak w wersji Błagi Dimitrowej – za pomocą synonimu „tyran" (ponieważ słowo „car" nie ma w Bułgarii negatywnej konotacji), lecz zostaje ono przywołane w wariancie „car".

Najlepszym i najbardziej autentycznym przewodnikiem po spektaklu jest podany w aneksie tekst autorstwa Petji Josifovej, która jako pomocnik reżysera, choreograf i aktorka jest kontynuatorką szkoły teatralnej Georgieva. Tekst został najpierw napisany do specjalnego polonistycznego numeru pisma „Literaturen vestnik", potem na potrzebę udziału w konferencji został przetłumaczony przez studentów bułgarystyki z Uniwersytetu Warszawskiego.

Ciekawie jest i to, że Josifova wspomina o trudnym wcieleniu utworu Mickiewicza w bułgarską przestrzeń teatralną, które tłumaczy nieteatralnością utworu. Lecz, jak widzimy, to właśnie *Dziady* okazały się utworem najbardziej inspirującym dla Georgieva. Naszym zdaniem, właśnie z tego utworu jak z ziarna wyrasta rozgałęzione drzewo następnych fal polskiego nowatorstwa teatralnego i jest to utwór wiecznie otwarty na najważniejsze egzystencjalne wydarzenia w polskim losie i polskiej historii. I – jak się okazuje – odpowiada on bułgarskiej potrzebie wypowiedzi, a być może i wykrzyczenia własnej egzystencji.

ANEKS
Dziady – możliwa improwizacja[35]

Petja Josifova

Dziady – możliwa improwizacja to najnowsza premiera Teatru Laboratorium Alma Alter z Sofii i jedno z czołowych osiągnięć teatralnych bułgarskiego reżysera Nikołaja Georgieva nie tylko w dziedzinie samego teatru, lecz również na polu badań nad granicami ludzkiej duszy w jej odwiecznym dążeniu w bezkres. Spektakl można interpretować jako sytuację graniczną i krytyczną, w której jednostka zostaje zawieszona na granicy życia i śmierci. Uwalnia się ona od wszystkich inwencji, zasad, poglądów – jej dotychczasowe doświadczenie życiowe zatraca się w znajdowaniu swojego miejsca w świecie czy analizowaniu znanych sytuacji. Rodzi się w ten sposób stałe napięcie dramatyczne, przepływające jak rozżarzona lawa pomiędzy aktorami a widzami, którzy wspólnie wpadają w niezwykłą przestrzeń graniczną i zupełnie naturalnie, z powodu samej obecności, stają się świadkami toczących się wydarzeń.

A co się właściwie tu wydarza?

Ciemność. Z głębi ciemności stopniowo na oczach widzów wyłania się świątynia, wyrzeźbiona ogniem świec – zarysowują się linie, kolumny, łuki, może nawet ołtarz. W tej ciemności rozbłyska najświętsze miejsce – świątynia, która od teraz będzie tłem akcji, jakby wszystko działo się wewnątrz, wewnątrz kościoła, naszego wewnętrznego kościoła, ponieważ jako taki właśnie odbierają go widzowie. Pojawiają się cienie, cienie zamieniają się w sylwetki, sylwetki w ludzi, ludzi modlących się do Boga o ocalenie Jerozolimy. Wypowiadają zdawkowo jakieś kwestie, ale bardziej przypominają one myśl, która się wkradła, pewien sens usunięty z ich istnienia, niż tekst sceniczny z wyraźnym adresatem. To sprawia, że widz czuje się wykluczony i niechciany, ponieważ najwyraźniej tekst wcale nie do niego ma dotrzeć. Widz jest tylko przypadkowym świadkiem ciemności świątyni i błąkających się w niej cieni. Stopniowo tekst nabiera energii, rytmu i siły. W tym samym czasie z centrum świątyni zaczyna płynąć jaskrawe światło, które zalewa scenę, oślepia widza i gdzieś w tym oślepieniu wyłania się obraz człowieka – to On-Człowiek, który od tej chwili aż do końca poprowadzi widza przez pęknięty pryzmat zdarzeń. *Dziady* są pozbawione zdarzeń i historii, co jest typowe dla stylu Georgieva. Fabuła jest

[35] Tekst opublikowano w języku bułgarskim w „Literaturen vestnik" 2022, nr 41, s. 2. Tłumaczenie z języka bułgarskiego: Magdalena Kałuża, Zofia Kręc, Katarzyna Szybysty, Katarzyna Martyniak, Rafał Mrowiński, Łukasz Wacławek – studenci czwartego roku bułgarystyki Uniwersytetu Warszawskiego. Tłumaczenia dokonano pod kierownictwem dr Yordanki Ilievej-Cygan.

postrzępiona na fragmenty, urywki i nawet jeśli mimo wszystko w spektaklu pojawia się jakiś pozorny wątek, to dzieje się to tylko w umyśle widza, któremu rzucono wyzwanie, by samodzielnie poskładał spektakl mocą swojej interpretacji. Jest to charakterystyczne też dla samego dramatu Adama Mickiewicza, który jest w swej istocie nieteatralny. Z tego właśnie powodu sztuka Mickiewicza nie jest w ogóle znana w bułgarskiej przestrzeni teatralnej, jej zamysł, struktura i treść nie pasują do koncepcji teatru, tak jak nie pasowały i do ówczesnego paradygmatu teatralnego. Mickiewicz napisał *Dziady* nie jako utwór teatralny, ale jako manifest, który miał wzbudzić uczucia patriotyczne w całym pokoleniu Polaków. *Dziady* to wezwanie, zew, krzyk, który ma wyrwać człowieka z letargu egzystencji i postawić go w imię wolności w sytuacji granicznej pomiędzy życiem a śmiercią. Wolność – niesie ów temat; ze światłości świątyni wyłania się On-Człowiek, grany przez aktora Stefana Popova. Jego słowa są ciepłe i aksamitne, jego oczy skąpane w świetle, ze światłości wypływa łza i toczy się po jego policzku. W jego słowa i łzy stopniowo zaczynają wtrącać się cienie, które nawet śpiewają po łacinie.

Typowa metoda reżyserska Georgieva to czytanie jednego dzieła przez pryzmat drugiego oraz wplatanie archetypów, modeli i obrazów z innych utworów. I w *Dziadach* pozostaje on wierny temu podejściu. Posługuje się dźwignią innego utworu – skalpelem udaje mu się przeciąć błonę utworu głównego i w ten sposób przed publicznością otwiera się on na nowo. W tym konkretnym przypadku tekst *Dziadów* zostaje uwolniony przez tekst *Lamentacji Jeremiasza* ze *Starego Testamentu.* Prorok Jeremiasz opłakuje opuszczenie Jerozolimy przez Boga, jej zniszczenie i spustoszenie. Grupa aktorów często wpada w rytm rytuału pogrzebowego, w którym żałobnicy opłakują martwych i zwracają się do nich. Odnajdujemy tu wyraźną paralelę do dzieła Mickiewicza, w którego II i IV części dramatu żywi i umarli rozpoczynają wzajemne poszukiwania. Atmosfera jest ponura: Bóg nie mówi nic, przedstawiony stopień cierpienia jest porażająco bezlitosny. Georgiev najczęściej odwołuje się do rozdziału IV *Lamentacji Jeremiasza*, w którym opłakiwana jest zagłada i opustoszenie miasta i świątyni wskutek grzechów ludzi. Należy zauważyć, że w spektaklu często teksty wypowiadane są w oryginale, po łacinie, co oznacza, że istotny jest nie tyle sens, ile sugestia i energia tekstu. Innym skalpelem, który przecina spektakl, jest postać Marii Magdaleny, którą znamy z czterech epizodów jej pojawienia się w *Biblii*, z fragmentów jej żywota czy z dzieł sztuki. Pojawienie się Marii Magdaleny i w ogóle cały spektakl mają bardzo silny wydźwięk malarski. Przez większość czasu to obraz dominuje nad treścią i prowadzi ją, sugestia dominuje nad semantyką, a rytuał skleja rozproszoną, fragmentaryczną strukturę spektaklu. Obserwujemy szereg czynności wykonanych z maksymalną precyzją, w które wplecione są symbole i przedmioty,

słowa i inkantacje. W ten sposób budowany jest ideograficzny język spektaklu, który przemawia tonem pokory, skruchy, buntu.

Idea cykliczności, czasu, który jest nam dany na ziemi, pokoleń, które się zmieniają i które obracają się w tym cyklu, została wyraźnie ukazana poprzez postacie dwojga dzieci. Mała pięcioletnia dziewczynka niespodziewanie wbiega do świątyni, szukając swojej babci. Po pewnym czasie nieco starsza dziewczynka, mająca około 12 lat, przecina ciszę słowami: „Baabciuu, baaaabciuuuu…". Po nieokreślonym czasie trzydziestoletnia kobieta wbiegnie z tymi samymi słowami na ustach. Tak, to jest ta sama dziewczyna, która stała się kobietą i której lata przeminęły w dążeniu do porozumienia się z „tamtym" światem za chmurami. Ten efekt kinematograficzny w teatrze, łączący nierozerwalnie czas, miejsce i przestrzeń w jedną całość, posiada wyjątkowy ładunek i wynosi wrażenie modelowości poza układ współrzędnych fundamentów istnienia.

Zamysłowi reżysera służą także rozwiązania scenograficzne wykorzystane w spektaklu. Budowane są tu dwa światy – żywych i umarłych. Granica pomiędzy nimi została ustanowiona przy pomocy obszernej cykloramy, która wbrew dążeniom dwóch światów zatrzymuje je w granicach przestrzennych, w jakich istnieją, ale ich granice czasowe gęstnieją niczym magma tętniącej życiem teraźniejszości. Powstaje wrażenie przestrzennej niemożności, pomimo czasowej jednoczesności zdarzeń. Jest to jedno z największych osiągnięć reżysera, które rozsadza spektakl od środka i zamienia go w unikalne zjawisko sceniczne.

Znana jest również słabość Nikołaja Georgieva do wielokrotnego inscenizowania różnych wersji tego samego spektaklu. Pierwsza wersja *Dziadów* powstała w 2018 roku. Reżyser przedstawia w niej świat umarłych i liczenie zmarłych w świecie żywych. W ostatniej inscenizacji z września 2022 roku ukazane zostały dwa światy, jeden obok drugiego, jeden przed drugim, jeden w drugim. W tym nawarstwieniu światów tkwi bogactwo inscenizacji i złożoność inscenizacyjnego konceptu.

Georgiev jest prawdziwym propagatorem polskości w teatrze. Ukończył reżyserię w Polsce, przeniósł nowatorskie idee Jerzego Grotowskiego na grunt bułgarski, wyreżyserował i przetłumaczył na potrzeby swoich spektakli polską dramaturgię, ponadto stworzył program *Teatr Polski*, w ramach którego wystawił osiem spektakli poświęconych wybitnym polskim osobowościom. Za zasługi dla kultury polskiej został odznaczony przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Złotym Krzyżem Zasługi.

Spektakl kończy III część *Dziadów* – Wielka Improwizacja w wykonaniu aktora Georgiego Arsova. Tutaj rozwiązania sceniczne są bardzo obrazowe i wręcz magiczne. Przed publicznością przelatuje anioł z wielkimi białymi skrzydłami. Kieruje się ku Bogu, żebrze o władzę, chce panować nad ludzkimi duszami tak jak Bóg. Podczas lotu ku niebiosom anioł zamienia się w żołnie-

rza, dziecko, ukrzyżowanego Chrystusa. Zaciska dłonie w pięści, zamachuje się na niebo. Niebieskie światło przecina mu skrzydła, które się łamią. Anioł upada na ziemię i znowu staje się człowiekiem.

Grupa aktorów pojawia się na scenie, rytualnie zbiera pozostałości po spektaklu, gasi światła świątyni, pozostawiając publiczność w pierwotnych ciemnościach. Wybrzmiewają w nich słowa: „Nie jesteś ojcem świata. Jesteś CAREM! CAREM! CAREM!"

Spektakl został objęty patronatem Instytutu Polskiego w Sofii, Funduszu Badań Naukowych oraz Samorządu Studentów Uniwersytetu Sofijskiego.

Bibliografia

Bahneva K., *„Nigdy nie jestem tylko tu…". Polsko-bułgarskie artystyczne zbliżenia i konfrontacje*, Bielsko-Biała 2014.

Biołczew B., *Po drugiej stronie mitu – Adam Bernard Mickiewicz: pomiędzy aureolą wieszcza i homo ludens*, przeł. C. Juda, Kraków 2001.

Dopart B., *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*, Kraków 2013.

Grigorova M., *Naukowo-badawcza recepcja literatury polskiej w pierwszym dwudziestoleciu XXI wieku. Zasługi naukowe Kaliny Bahnevej*, [w:] *Bułgaria i Polska. Paralele literackie i kulturowe. Studia*, red. M. Grigorova, J. Ławski, Białystok–Wielkie Tyrnowo 2022.

Grigorova M., *Niechronologiczny czas historii recepcyjnej: próba zarysu teorii względności przekładowej polskiej literatury w Bułgarii*, [w:] *Literatura polska w świecie. Mapowanie, opisy, interpretacje*, T. V, red. R. Cudak, Katowice 2014.

Grigorova M., *Nieukończony bułgarski debiut „Dziadów" Mickiewicza 1937–1938*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, Debiuty romantyków. Studia. W 200. rocznicę debiutu wieszcza: 1818–2018*, red. J. Ławski, Ł. Zabielski, Kraków 2021.

Grigorova M., *Teksty i konteksty. Bułgarska recepcja polskich powieści XIX wieku o tematyce bułgarskiej*, [w:] *Nowa panorama literatury polskiej. Przestrzenie Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 2016.

Krysowski O., *Tradycja bizantyjska w twórczości Mickiewicza*, Warszawa 2009.

Ławski J., *Bułgaria Adama Mickiewicza*, „Bibliotekarz Podlaski" 2017, 36(3), s. 187–204.

Świerczyńska D., *Zapomniane relacje o pobycie Mickiewicza w Burgas*, „Pamiętnik Literacki" 1990, LXXXI, z. 4, s. 216–228.

Бахнева К., *Изток – Изток. Заключителна студия*, [w:] Ю. Словацки, *Анхели*, прев. от полски Д. Габе. *Бащата на чумавите*, прев. от полски Н. Вълчев. Увод и бележки Боян Пенев, София 2016, с. 165–267.

Бахнева К., *Норвид: „доизпълването"*, „Литературен вестник" 2021, бр. 15, с. 10–12.

Биолчев Б., *Отвъд мита. Адам Бернард Мицкевич. Между осанката на народния пророк и homo ludens*, София 2001.

Вазов И., Константин Величков (ред.), *Българска христоматия, или сборникъ отъ избрани образци по всичките родове съчинения, съ приложение на кратки жизнеописания на най-знаменитите списателе*. Част 2. *Поезия*, Пловдив-Свищов-Солун 1884.

Даскалов Н., *Славянски литературни взаимоотношения*, Велико Търново 1999.

Карагьозов П., *Самосознание словесности. Историографии славянских литератур*, София 1996.

Неделчев М., *Поет на мисълта*, [w:] Ц. К. Норвид, *Звезден диамант. Избрани стихотворения и поеми*, подб. и прев. от полски А. Радева, София 1981, с. 5–18.

Неделчев М., *Поет на мисълта.* [w:] Ц. К. Норвид, *Vade-tecum. Прометидион. Избрано,* прев. от полски В. Галонзка, П. Първанов, София 2023, с. 5–32.

Неделчев М., *Посмъртното митологизиране на последния от поетите на Великата полска емиграция. Стъпки, ходове и стратегии за възкресяването на Циприан Камил Норвид*, [w:] tegoż, *Литературно-критическата реконструкция*, София 2011, с. 274–286.

Словацки Ю., *Генезис от Духа*, прев. от полски Д. Хамзе, „Славянски диалози" 2022, кн. 30, с. 167–184.

Стойнева Е., Димитрова М., Карадачка-Симеонова Ю., *Полски автори, преведени на български език. Библиографски указател. 2009–2020*, [red. A. Anakieva], София 2020.

Margreta Grigorova
University of Veliko Tarnovo St. Cyril and St. Methodius, Bulgaria
Polish Academy of Arts and Sciences

Kristiyan Yanev
Sofia University „St. Kliment Ohridski", Bulgaria

THE YEAR OF POLISH ROMANTICISM – DIALOGUE WITH TRADITION. THE LATEST BULGARIAN STAGING OF MICKIEWICZ'S *DZIADY*

Summary

The text presents an attempt to systematize the achievements of Bulgarian Polish studies in the fields of literary studies of Polish Romanticism. The article outlines the main moments of receptive intensification and the key figures in the Polish-Bulgarian interculture dialogue, arguing that Polish Romanticism has been one of the most well-researched and studied epochs of the Polish literature in Bulgarian Slavic Studies for over a hundred years. The text also presents various cultural and literary initiatives in Bulgaria in the Year of Polish Romanticism (2022), highlighting the special thematic issue of "Literaturen vestnik", the experimental staging of Adam Mickiewicz's *Dziady*, and the publication of Cyprian Norwid's poetry.

Keywords: reception, Polish-Bulgarian dialogue, romantic literature, theater.

Ewa Modzelewska-Opara
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
ORCID: 0000-0001-9111-6284

TRADYCJE POLSKIEGO ROMANTYZMU W RECEPCJI AMERYKAŃSKIEJ NA PRZYKŁADZIE DZIAŁALNOŚCI MARION MOORE COLEMAN I ARTHURA PRUDDENA COLEMANA

Nie wierzę w nic tak bardzo, jak w moc drukowanego słowa.
Marion Moore Coleman

Choć polski romantyzm nie należy do szczególnie eksponowanych działów tematycznych w amerykańskich materiałach bibliotecznych, muzealnych czy archiwalnych, a badacz przeprowadzający kwerendę w tej dziedzinie może poczuć się niczym gość w Bibliotece Babel opisanej przez Jorge Luisa Borgesa, instytucje kultury na ziemi Waszyngtona posiadają prawdziwe skarby także dla historyka literatury. Poszukiwania w takich miejscach, które zdają się służyć częściowo do ukrywania, jak i do odnajdywania wartościowych materiałów – o czym pisał Umberto Eco – mogą stać się prawdziwą przygodą, która prowadzi do odsłaniania nieznanych kart polsko-amerykańskiej przeszłości, wzajemnych związków i filiacji, inspiracji literackich czy ustalenia nowych faktów związanych z recepcją konkretnych dzieł lub wzajemnych kontaktów pisarzy różnych kontynentów. Kwestia ta dotyczy zarówno czołowych twórców dobry romantyzmu, jak i mniej znanych lub zapomnianych autorów emigracyjnych. Materiały związane z tym zagadnieniem są rozsiane na ogromnym obszarze Stanów Zjednoczonych, ich mapa tworzy swoistą księgę i obraz polsko-amerykańskich relacji, dialogu międzykulturowego – także w zakresie naukowej recepcji tej problematyki.

Swoistym fenomenem ostatniej wymienionej kategorii jest bogata działalność Arthura i Marion Colemanów, odznaczonych medalem zasługi The Kosciuszko Foundation Medal of Recognition, którzy wnieśli znaczący wkład

w promowanie polskiej literatury doby romantyzmu i krzewienie naszej kultury w Stanach Zjednoczonych. Zbiory Historical Society of Pennsylvania obfitują nie tylko w materiały dotyczące polsko-amerykańskich kontaktów w XIX wieku, ale również w cenne dokumenty, pozwalające zrekonstruować przedsięwzięcia tych uczonych, dzięki którym polonistyka, a szczególnie literatura romantyczna, przeżywały swój złoty okres na ziemi Waszyngtona. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie na podstawie badań archiwalnych w Historical Society of Pennsylvania zapomnianej już dziś kilkudziesięcioletniej naukowej i kulturalnej działalności pracującego na Columbia University (1928–1948) i Alliance College (1950–1962) małżeństwa Colemanów, sytuujących w centrum swojego zainteresowania tradycje polskiego romantyzmu.

Praca naukowa w dziedzinie slawistyki była wielkim marzeniem Arthura Pruddena Colemana, uznawanego za jednego z pierwszych Amerykanów niesłowiańskiego pochodzenia, którzy otrzymali doktorat ze slawistyki (Columbia University, 1925 rok). Bez wahania zgodził się on na propozycję Clarence'a Manninga, kierownika Katedry Slawistyki na Columbia University w Nowym Jorku, aby prowadzić kurs języka polskiego, zastępując tym samym dr. Wojciecha Morawskiego, który zrezygnował z tego stanowiska w 1928 roku[1]. Był to skromny początek prowadzący do bogatej, różnorodnej działalności kulturalnej i badawczej oraz przynoszącej wiele satysfakcji i radości pracy przez 20 lat na Columbia University[2]. Jak wspominała po latach Marion Coleman, wybór ten nie przyniósł im wielu pieniędzy, ale zapewnił dobre życie[3]. Arthur Coleman w dużej mierze współtworzył program studiów slawistycznych na Columbia University. W 1928 roku mianowano go wykładowcą w Columbii, gdzie – jak pisał Michał Mikoś – poświęcił się „nauczaniu języka polskiego, tłumaczeniu oraz prowadzeniu spisów zajęć z języka polskiego na innych uniwersytetach amerykańskich"[4]. W 1948 roku zrezygnował on ze swojego stanowiska w ramach protestu wobec reżimu komunistycznego i nominacji Manfreda Kridla na nowo utworzoną katedrę im. Adama Mickiewicza.

Uczony pełnił później funkcję rektora na polsko-amerykańskiej uczelni Alliance College, a także założył American Association of Teachers of Slavic and East European Languages (Związek Nauczycieli Języków Słowiańskich i Wschodnioeuropejskich). Następnie wykładał na Fordham University

---

1 A. P. Coleman, M. M. Coleman, *Journey into Another World*, cz. I: *First Steps*, Cheshire 1974, s. 129.

2 W tym czasie współpracował z M. Corbridge-Patkaniowską przy wydaniu dzieła pt. *Essentials of Polish Grammar for English-Speaking Students* (Glasgow 1944).

3 Tamże.

4 M. J. Mikoś, *Zarys historii polonistyki w Ameryce Północnej*, red. R. Cudak, J. Tambor, t. 2, Katowice 2012, s. 15.

w Nowym Jorku (od 1962 roku). W naukowych przedsięwzięciach Coleman mógł liczyć na pomoc swojej żony, nazywanej „ambasadorem kulturalnym Polski w Ameryce" i „sumienną badaczką"[5], która także pracowała w Alliance College, publikowała wiele artykułów i książek poświęconych polskiej literaturze oraz jej tłumaczeń na język angielski, a także współorganizowała z mężem szereg wydarzeń kulturalnych przybliżających Amerykanom polskie tradycje. Colemanowie pracując w Alliance College, zdołali uzyskać akredytację w 1952 roku, by placówka została uznana za wyższą uczelnię mającą prawo przyznawania stopni B.S. i B.A. Aby nadać jej odpowiednie znaczenie i renomę, małżeństwo wydawało rocznik „Alliance Journal", a także kwartalnik „Polish Folklore" – pierwszy przez 10, a drugi przez 7 lat.

Należy podkreślić, że w działalności Colemanów istotne miejsce zajmowało organizowanie rocznicowych obchodów ważnych wydarzeń związanych z polską kulturą, co było XIX-wiecznym fenomenem, cieszącym się dużą popularnością, integrującym i dodającym sił ówczesnej społeczności. Jak pisał Waldemar Łazuga: „Polska jednoczyła się, rozwijała i powstawała w rytm obchodów"[6]. Obecnie nie brakuje głosów, że rocznice są dla historii nie tylko okazją, ale i pokusą[7], a ich współczesna celebracja na polskim gruncie częściej dzieli niż łączy. Janusz Tazbir u schyłku XX wieku pisał o „rocznicomanii" i „obchodomanii", które w śladowym stopniu służą rozwojowi badań naukowych, jak i zainteresowaniu polską historią za granicą. Jak zaznaczał: „Kiedy milkną jubileuszowe fanfary, odkurzone na tę okazję pełne wydania czczonego właśnie klasyka powracają na biblioteczne półki, aby tam ponownie pokrywać się kurzem aż do następnego jubileuszu"[8]. Na tym tle przypadek Colemanów wydaje się zupełnie wyjątkowy. Przez szereg lat starali się oni zainteresować polską kulturą nie tylko młodzież akademicką Columbia University i Alliance College, ale też szerszą społeczność amerykańską. Ich wieloaspektowa działalność i stałe inicjatywy regularnie prezentowały dzieła wybitnych polskich twórców, nie przypominano sobie o nich tylko z okazji rocznic. Bardziej były one traktowane niczym „wzniesienia", które „kierują nasz wzrok w stronę przebytej drogi", o czym pisał Christian Schultz[9]. Dla małżeństwa ważny był

---

5 J. R. Krzyżanowski, *Sienkiewicz w Wyoming, czyli „Trick or Trip"?*, „Pamiętnik Literacki" 1996, 87/4, s. 66.

6 W. Łazuga, *Ojczyźnianych rocznic czczenie…*, [w:] *Człowiek, naród, państwo wobec wyzwań XX wieku*, red. M. Mikołajczyk, Poznań 2016, s. 246.

7 A. Nowak, *Historia nie dla idiotów. Rozmowy i przypadki*, Kraków 2019, s. 27.

8 J. Tazbir, *Długi romans z Klio*, Warszawa 2007, s. 95–96.

9 M. Białokur, *Rocznice i ich niedoceniona rola w utrwalaniu wiedzy historycznej*, [w:] *Historia pod znakiem rocznic. Rocznice historyczne w XIX i XX wieku. Różne perspektywy badawcze*, red. M. Niedzielska, I. Zaleska, Toruń 2022, s. 10–11.

nie tylko kommemoratywny aspekt obchodów, ale też stworzenie przestrzeni dla wspólnej aktywności, integrującej polsko-amerykańską społeczność, co realizowało się w założeniu Klubu Polskiego, organizacji literackich Czwartków, wspólnych projektów tłumaczenia polskiej literatury oraz organizowania przedstawień, uroczystości, zabaw i wycieczek terenowych dla szerszego grona odbiorców.

Setna rocznica publikacji *Pana Tadeusza* wyznaczyła szlak, którym Colemanowie podążali przez następne lata[10]. Mickiewicz, nazywany przez nich największym polskim poetą, stał się obiektem ich zainteresowania na ponad 20 lat – od 1934 roku, kiedy Arthur Prudden Coleman wygłosił przemówienie *George Washington, Adam Mickiewicz and Freedom*, przez świętowanie setnej rocznicy wykładów Mickiewicza w Collège de France (Coleman przedstawił trzy referaty w październiku 1941 roku na National University of Mexico), aż do punktu kulminacyjnego, jakim stał się Festiwal Mickiewicza zorganizowany latem 1955 roku z okazji uczczenia setnej rocznicy śmierci wieszcza, której obchody planowano z 9-letnim wyprzedzeniem. W wydaniu pierwszego numeru czasopisma „Mickiewiczana" (1946) pod auspicjami Colemanów możemy przeczytać, że projekt ten miał na celu zainteresowanie na szerszą skalę Mickiewiczem publiczności anglojęzycznej już w perspektywie celebracji stulecia śmierci poety. Aby nadać uroczystości w przyszłości odpowiednie znaczenie i rozgłos, powołane do życia czasopismo miało za zadanie także utrwalać przejawy tego zainteresowania wśród społeczności akademickiej. „Mickiewiczana" obejmowały artykuły[11], tłumaczenia i bibliografie opracowane przez studentów zaciekawionych twórczością wieszcza, członków Klubu Polskiego, działającego przy Columbia Univeristy. Inspiracją do tego przedsięwzięcia była idea Antoniego Słonimskiego, który wskazywał na konieczność powołania do życia organizacji, klubów, czasopism poświęconych Mickiewiczowi, aby utrzymać zainteresowanie jego twórczością wśród ogółu i stymulować rozwój nowych badań literackich jemu poświęconych[12]. Pomysł ten został zrealizowany przez Colemanów rok po zakończeniu wojny, kiedy zaistniały ku temu dogodne warunki. Amerykańscy uczeni zaznaczyli, że wydanie pierwszego numeru zaplanowano w setną rocznicę kryzysu w życiu Mickiewicza, kiedy przygotowywał się on do wkroczenia w świat aktywnej polityki.

---

10 M. Moore Coleman, *Journey Into Another World*, cz. II: *Exploring that Other World 1930–1939*, Cheshire 1974, s. 154.

11 W pierwszym numerze pisma (1946) znalazł się m.in. artykuł o Sępie-Szarzyńskim jako odległym prekursorze Mickiewicza w kontekście ballad.

12 *Foreword*, [w:] A. P. Coleman, M. Moore Coleman, *Mickiewiczana. Articles, translations, bibliographies of interest to students of Mickiewicz*, New York 1946.

U źródeł niegasnącego przez wiele lat zainteresowania spuścizną Mickiewicza legła podróż Colemanów do Polski i na Litwę, ponieważ Marion zamierzała napisać książkę o młodości polskiego poety w myśl zasady wyrażonej w jednym z jej artykułów, że to ludzie tworzą miejsca, nadając im znaczenie i nieśmiertelność. Zależało jej na odtworzeniu meandrów życia autora *Pana Tadeusza*, chciała chłonąć jego rodzinne strony, nasiąknąć tą rzeczywistością do tego stopnia, aby potem móc wrócić do Nowego Jorku – jak pisała we wspomnieniach – „pełna Mickiewicza" oraz napisać biografię prawdziwą i sumienną wobec wieszcza, a także jego ojczyzny. Poznanie świata Adama Mickiewicza zostało określone przez badaczkę jako największa przygoda jej wspólnego życia z mężem.

Podróżowanie szlakiem Mickiewicza rozpoczęło się w środę 26 lipca 1939 roku, kiedy opuścili Warszawę i przybyli do Baranowicz, największego miasta regionu. Później odwiedzili muzeum powiatowe, gdzie prof. Turski pokazał im pierwsze wydania wierszy Mickiewicza, następnie wędrowali brzegiem jeziora Świteź, podziwiając jego malowniczość, wyobrażając sobie, że podobnymi ścieżkami przechadzał się młody poeta z Marylą[13].

Złożyli kwiaty pod Kamieniem Filaretów, przeprawiali się przez błoto do Tuchanowicz, dawnej posiadłości Wereszczaków, odwiedzili Czombrów, jeden z pierwowzorów Soplicowa oraz Nowogródek, z którym powiązane były cztery pokolenia rodu Mickiewiczów. Relację wspomnieniową przepełnia poczucie radości ze „stąpania po kamieniach, którymi kiedyś stąpał Mickiewicz"[14]. Duże wrażenie wywarł na nich widok z Góry Zamkowej, czego nie można powiedzieć o muzeum Mickiewicza, które nazwano biednym i niezasobnym (brak pierwszych edycji dzieł wieszcza), co wytłumaczono zgromadzeniem dużej kolekcji pamiątek związanych z poetą w Wilnie. Trzeba zaznaczyć, że Muzeum w chwili przybycia do nich Colemanów istniało zaledwie kilka miesięcy (otwarto je 11 listopada 1838 roku, znalazły się w nim meble po Mickiewiczach i pamiątki po nich oraz Maryli. Niestety, trzy lata później w muzeum uderzyła bomba, a pamiątki zostały skradzione przez okupantów[15]).

Czytając wspomnienia Marion Moore Coleman, widzimy, że dokładnie odtwarzała intinerarium młodzieńczych podróży Mickiewicza, kierując się imperatywem poznawczym: „I *must* visit Szczorse. Mickiewicz had spent time in the library there, and in my mind it was aboslutely essential that I should go

---

13 Prawdopodobnie to właśnie nad Świtezią obrał swój „kierunek poetyczny", jak sam pisał, kiedy po wysłuchaniu opowieści rybaka Maryla powiedziała do Mickiewicza: „Oto poezja, napisz coś takiego".

14 M. Moore Coleman, *Journey Into Another World*, dz. cyt., s. 169.

15 T. Krzywicki, *Szlakiem Adama Mickiewicza. Przewodnik*, Pruszków 2006, s. 47.

the site, even though the library had been carried off by the Russians to Kiew, following the first World War"[16]. Rzeczywiście, Mickiewicz chętnie odwiedzał „główną kwaterę Wiwlasów", do której zjeżdżali studenci nie tylko z powodu wybornej pod wieloma względami gościny, ale również imponującej biblioteki. To tutaj miały rodzić się plany napisania *Grażyny* (do dziś zachowała się pozostałość 250-letniego dębu, pod którym wieszcz miał, wedle miejscowych przekazów, pisać swoją legendową powieść) i *Konrada Wallenroda*, tutaj powstał *Sonet pisany w Szczorsach*, czyli *Do Niemna*, oraz bajka *Pies i wilk*.

Colemanowie zatrzymali się także w Mirze, zamku Radziwiłłów w Nieświeżu, następnie odwiedzili Naliboki, a potem wyjechali do Podbrodzia, gdzie zostali przyjęci przez hrabiego Michała Tyszkiewicza, prawnuka Zygmunta Krasińskiego i męża Hanki Ordonówki, z którą także nawiązali znajomość. Majątek Orniany z dworem, piękniejszym, zdaniem Marion, od tych oglądanych w Worończy, Czombrowie i Śnieżycach, przywodził parze na myśl pierwsze sceny *Pana Tadeusza*, jednak znaczącą różnicą, a tym samym zaskoczeniem dla Amerykanów, był brak alkoholu w siedzibie Tyszkiewicza – jak się potem okazało z powodów zdrowotnych[17].

Gospodarz przez sześć dni gościł badaczy oraz organizował dla nich wycieczki pomocne w napisaniu biografii wieszcza, m.in. do Bolcienik, gdzie mieścił się folwark Wawrzyńca Puttkamera, w którym zamieszkała z nim po ślubie Maryla. W tej okolicy spotykała się ona w 1822 roku przez prawie dwa tygodnie z Mickiewiczem – miejsce to dzisiaj jest nazywane „parkiem Mickiewicza"[18]. Coleman odwołuje się do określenia cieszącego się wcześniej większą popularnością – „gaik Maryli". W Bolcienikach badaczka poznała prawnuczkę Maryli, Janinę Żółtowską oraz bardziej zainteresowaną historią romantycznej miłości wieszcza Zofię Puttkamer, która zaprowadziła ją do kamienia Maryli. Jak zauważyła Marion, był on troskliwie pielęgnowany i otoczony codzienną opieką. Dzieci Anny i Pawła Żółtowskich, które spędzały tam wakacje, regularnie po lekcji języka angielskiego miały sprzątać wokół kamienia i zostawiać przy nim bukiety chabrów, maków oraz leśnych dzwoneczków, uważając, że Maryla najbardziej ucieszyłaby się z kwiatów rosnących na okolicznych polach i w jej ulubionym lesie[19].

Podróż po kraju Mickiewicza, rozmowa z potomkami bliskich mu osób pozwalały badaczce wiązać przestrzeń pamięci indywidualnej ze zbiorową.

---

16 M. Moore Coleman, *Journey Into Another World*, dz. cyt., s. 170.

17 Tamże, s. 175.

18 M. Piechota, J. Lyszczyna, *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice 2000, s. 50.

19 Siedząc przy kamieniu Amerykanka rozmyślała nad uczuciem wieszcza do Maryli i wyobrażała sobie wydarzenia, które znalazły swój wyraz w poetyckich strofach.

Odwiedzane miejsca traciły swój neutralny wymiar, ponieważ zostały wypełnione znakami pamięci, pozwalającymi na identyfikowanie się z konkretnymi wartościami, utrzymanie tożsamości narodowej oraz na przeprowadzanie swoistych „rytuałów upamiętniających"[20].

Analiza wspomnień Marion Moore Coleman pokazuje, że była ona jak najdalsza od postawy ergocentrycznej, towarzyszyło jej przekonanie, że musi na własne oczy zobaczyć miejsca związane z młodością Mickiewicza, aby prawdziwie opowiedzieć jego historię. Pobyt za granicą sprawił, że zaczęła patrzeć na rzeczywistość oczami romantyka i jak sama podkreślała – „zakochała się" w rodzinnych stronach wieszcza. Powrót do Warszawy i codziennej, przyziemnej rzeczywistości był dla niej trudny, jednak zgłębianie w bibliotekach meandrów życia Mickiewicza i przygotowywanie książki o nim pomogło przetrwać jej trudne chwile w przededniu wybuchu II wojny światowej[21]. Amerykanie wraz z Tyszkiewiczem planowali zorganizować pod auspicjami Columbia University szkołę letnią w Polsce obejmującą polską literaturę i kulturę, co zostało uniemożliwione przez działania wojenne[22].

Pokłosiem tej wyprawy stała się książka Marion Moore Coleman pt. *Young Mickiewicz*, realizująca model *biographie romancée*, gdzie autorka z pieczołowitością odtwarza itinerarium młodości poety, od Zaosia i Nowogródka aż po Paryż, zapoznając zagranicznego czytelnika z kulturowym tłem epoki oraz jej obyczajowością, rodzinnymi koligacjami i znajomościami pisarza, bogato inkrustując swoją wypowiedź cytatami z młodzieńczych prób Mickiewicza, nazywając go największym polskim poetą w służbie swojemu narodowi, który pozostawił Polakom i światu dziedzictwo nieporównywalne z innymi pisarzami Rzeczypospolitej. Mimo dużej objętości książki, skrótowo został potraktowany ostatni opisywany etap twórczości wieszcza: 1824–1834. Egzotyczne realia kresowe autorka starała się uprzystępnić Amerykanom przez nawiązania do kultury Zachodu, choć zdarzają się w tej mierze pewne niedociągnięcia,

---

20 M. Piotrowska, *Rocznice narodowe jako medium pamięci kulturowej*, „Napis" 2019, nr XXV, s. 260.

21 Colemanowie wrócili do USA ostatnim lotem komercyjnym z Polski 31 sierpnia 1939 roku. Jako że tom drugi wspomnień Amerykanów został spisany krótko po ich powrocie, daje on interesujący wgląd w sytuację społeczną oraz nastroje Polaków przed niemiecką agresją, o czym pisze James S. Pula. Por. J.S. Pula, *Reviewed Work: Journey Into Another World, 3 vols. by Marion Moore Coleman*, „The Polish Review" 1977, vol. 22, no. 1 (1977), ss. 56–57.

22 Tyszkiewicz wysłał telegram do Colemanów z prośbą o pomoc w uwolnieniu z więzienia jego żony, jednak mimo starań nie udało im się pomóc hrabiemu. Maria w swoich wspomnieniach opisała koleje losów Ordonówki i jej męża, ciesząc się, że mogła ich poznać w chwili ich największego szczęścia (M. Moore Coleman, *Journey Into Another World*, dz. cyt., s. 180–182).

o których pisał Zbigniew Folejewski[23]. Największą krytykę wśród recenzentów budziły jej sądy o żydowskim pochodzeniu matki Mickiewicza, jednak z perspektywy czasu można wskazać więcej usterek w wywodzie.

Colemanowie sami sfinansowali wydanie książki *Young Mickiewicz*, nazywanej przez autorkę nie tylko biografią Mickiewicza, ale też studium jego twórczości do *Pana Tadeusza*. Trzeba jednak podkreślić, że dzieło to nie jest publikacją naukową, brakuje w nim aparatu naukowego, indeksu, bibliografii, przypisów oraz krytycznego rozbioru utworów wieszcza. Stylistyka książki także odbiega od obiektywizujących, bezosobowych formuł języka naukowego, jest ono przepojone entuzjazmem, który – jak pisali recenzenci po ukazaniu się książki – jest zaraźliwy[24]. W tym sensie książka spełniła swój podstawowy cel, jakim było zaznajomienie Amerykanów polskiego pochodzenia z ważną częścią ich dziedzictwa kulturalnego. Utwór w zamyśle autorki miał być zajmującą historią, którą „ludzie najbardziej lubią". Jednak nie jest ona tak erudycyjna jak na przykład opowieści Barbary Wachowicz, odwiedzającej kilkadziesiąt lat później podobne Mickiewiczowskie miejsca „młodości pisanej sercem"[25]. Przed rokiem Mickiewicza (w I połowie XX wieku) tematyka związana z jego twórczością nie była szczególnie popularna za granicą (w 1911 roku Monica Mary Gardner opublikowała monografię pt. *Adam Mickiewicz, the National Poet of Poland*), a napisana w barwny i przystępny sposób książka Marion Coleman mogła stanowić zachętę dla anglojęzycznego czytelnika do bliższego zapoznania się z dorobkiem wybitnego polskiego poety. Józef Swastek, współzałożyciel Polsko-Amerykańskiego Towarzystwa Historycznego (PAHA), pisał, że stworzony przez nią obraz młodości 35-letniego poety jest do tej pory „najbardziej kompletny w języku angielskim"[26]. W dziele uwidacznia się inspiracja sądami George'a Rapalla Noyesa, profesora Uniwersytetu Kalifornijskiego i tłumacza *Pana Tadeusza*, oraz Jeana Fabre'a, ukazującego sylwetkę twórczą Mickiewicza na tle romantyzmu europejskiego.

Colemanowie obok wspomnianego już czasopisma „Mickiewiczana" opublikowali także książkę *Mickiewicz in English*. Oba dzieła Polonia amerykańska

---

23 Z. Folejewski, *Reviewed Work: Young Mickiewicz by Marion Moore Coleman*, „The American Slavic and East European Review" 1957, vol. 16, no. 4, s. 574.

24 J. Mersereau, *Reviewed Work: Young Mickiewicz by Marion Moore Coleman*, „The Slavic and East European Journal" 1957, vol. 1, no. 3, s. 229; F. Śmieja, *Reviewed Work: Young Mickiewicz by Marion Moore Coleman*, „The Slavonic and East European Review" 1957, vol. 36, no. 86, ss. 254–255; R. L. Belknap, *Reviewed Work: Young Mickiewicz by Marion Moore Coleman*, „The Polish Review" 1957, vol. 2, no. 4, ss. 105–106.

25 Zob. B. Wachowicz, *„Ty jesteś jak zdrowie". Z Mickiewiczem nad Wilią, Niemnem i Świtezią*, Warszawa 1998.

26 J. Swastek, *Reviewed Work: Young Mickiewicz by Marion Moore Coleman*, „Polish American Studies" 1956, vol. 13, no. ¾, s. 126.

uznała za cenne prace i niezbędne dla studentów polskiej literatury i admiratorów wieszcza[27], godne znalezienia się w każdej polsko-amerykańskiej bibliotece zarówno prywatnej, jak i publicznej[28]. Ostatnia książka, ukazująca recepcję dzieł polskiego poety wśród Anglików i Amerykanów, pierwszy raz została opublikowana się w 1940 roku, a następnie w poszerzonej wersji w 1954 roku, aby uczcić zbliżający się jubileusz Mickiewicza (1955 rok – stulecie jego śmierci[29]). Wydarzenie to było celebrowane w ramach Festiwalu Mickiewicza, który współorganizowała Marion Coleman. Zależało jej na rzeczywistym zainteresowaniu Amerykanów życiem i twórczością poety z dalekiego kraju, stąd sięgnęła po najlepsze jej zdaniem środki do realizacji tego celu: muzykę i sztukę teatralną. Pierwszego dnia festiwalu (czwartek, 28.07) w czasie inauguracji wydarzenia opowiadała o ludowości w utworach wieszcza, uznając ten temat za szczególnie atrakcyjny, czemu towarzyszył koncert litewskiej muzyki ludowej. Następnego dnia (w piątek) odbył się wykład Wacława Jędrzejewicza dotyczący wpływu Mickiewicza na kompozycje Chopina. Później uczestnicy imprezy wybrali się na grzybobranie, odczytawszy odpowiedni fragment *Pana Tadeusza* (następnego dnia natomiast zwyczajem sentymentalnym szukano w okolicy miejsca nadającego się na świątynię dumania, czemu również towarzyszyła recytacja polskiej epopei).

Wieczorem odbył się koncert wierszy Mickiewicza[30] do muzyki Chopina w wykonaniu Jean Tavolario, po którym nastąpił pokaz tańców ludowych zaprezentowany przez polski zespół prowadzony przez Alice Fyderek. W sobotę Marion Coleman opowiedziała szczegółowo słuchaczom o rodzinnych stronach Mickiewicza, wspominając swoją podróż na Litwę. Następnie Albina Świerzbińska wyrecytowała ku radości i wzruszeniu zebranych fragment epopei przedstawiający koncert Jankiela. Po bankiecie odbył się występ polskich tancerzy z Kanady inspirowany innymi fragmentami *Pana Tadeusza*.

---

27 F. Śmieja, *Reviewed Work: Adam Mickiewicz in English, 1827–1955 by Marion Moore Coleman*, „The Slavonic and East European Review" 1955, vol. 33, no. 81, s. 589.

28 J. Swastek, *Reviewed Work: Adam Mickiewicz in English by Marion Moore Coleman*, „Polish American Studies" 1955, vol. 12, no. ¾, s. 125. Edmund Ordon, autor angielskiego przekładu *Lilli Wenedy,* zwracał uwagę na potrzebę wyjaśnienia niektórych kwestii związanych z recepcją twórczości Mickiewicza w pracy Marion Coleman, por. E. Ordon, *Reviewed Work: Adam Mickiewicz in English by Marion Moore Coleman*, „AATSEEL Journal" 1955, vol. 13, no. 3, s. 85.

29 Warto zauważyć, że w wydanym przez UNESCO tomie pt. *Adam Mickiewicz, 1798–1855. In commemoration of the centenary of his death* (Zurich 1955) znalazło się tłumaczenie wiersza *Do M**** wykonane przez Marion Moore Coleman.

30 Trzeba też zaznaczyć, że Colemanowie opublikowali dzieło pt. *Mickiewicz in Music. A study of the musical uses to which the poems of Adam Mickiewicz*, A.P. Coleman, M.M. Coleman, Nowy Jork 1947.

W niedzielę w kościele św. Antoniego ksiądz wygłosił kazanie oscylujące wokół tematu „Kochajmy się!" z Księgi XII epopei. Festiwal został zamknięty koncertem pieśni kompozytorów zagranicznych i polskich inspirowanych utworami Mickiewicza.

Warto zauważyć, że w artykule opublikowanym na łamach „AATSEEL Journal" podkreślono, iż jednym z celów festiwalu było zapewnienie oprawy dla najlepszego dostępnego eksponatu sztuki ludowej, a w planach organizatorów znalazło się postawienie chałup w stylu polskim, aby oddać ducha ojczyzny Mickiewicza[31].

Szczególne miejsce w kulturalnej i naukowej działalności Colemanów zajął także lubiący „sławę popularną" wieszcz znad Ikwy, przybliżany publiczności amerykańskiej na wielu płaszczyznach – przede wszystkim jako „Słowacki dramatyczny". W 1966 roku małżeństwo dokonało przekładu *Mazepy*, opatrując go komparatystycznym szkicem, zestawiającym dzieło Słowackiego (i ukazując tym samym jego wyjątkowość na tym tle) z „falą dramatów mazepowych", jakie zapełniły XIX-wieczną scenę Stanów Zjednoczonych, czyniących z konia bohatera utworów literackich[32]. Z jednej strony łączyło się to ze szczególną popularnością kozackiego hetmana w czasach romantyzmu, prezentowanego na różne sposoby w licznych ujęciach literackich, ikonograficznych czy nawet konnych widowiskach. Z drugiej strony widoczny jest tu związek z jednym z najpopularniejszych motywów literatury XIX wieku, wszechstronnie przedstawionym w antologii o znamiennym tytule *Koń ma duszę w sobie*.

W 1937 roku Colemanowie ogłosili przekład *Marii Stuart*, opatrując ją wstępem, który nosi ślady inspiracji sądami Józefa Ujejskiego, natomiast w 1960 roku opublikowali tłumaczenie *Balladyny*. Zostało ono zaprezentowane amerykańskiemu czytelnikowi przez pryzmat pamiętnego wystawienia sztuki w 1914 roku ze scenografią Ferdynanda Ruszczyca, jednego z najwybitniejszych reprezentantów symbolistycznego nurtu sztuki w okresie Młodej Polski. Nie wdając się w krytyczny rozbiór „uroczego sfinksa" polskiej literatury, wciąż ob-

[31] „AATSEEL Journal" 1955, vol. 13, no. 2, s. 63.

[32] Grzegorz Napierkowski w swojej recenzji przekładu Marion Coleman podkreślał, że właśnie zbadanie popularności *Mazepy* w Stanach Zjednoczonych należało do najbardziej wartościowych aspektów publikacji, ponieważ temat ten nie cieszył się wcześniej zainteresowaniem badawczym. Por. G. Napierkowski, *Reviewed Work: Mazeppa: Polish and American. A Translation of Juliusz Slowacki's Mazeppa, Together with a Survey of Mazeppa on the American Stage by Marion Moore Coleman*, „Polish American Studies" 1974, vol. 31, no. 2, s. 58. Natomiast Irene Nagurski w recenzji książki Marii Coleman także doceniła walor naukowy pracy, jednak mocno skrytykowała sam przekład *Mazepy*, podkreślając, że wybory leksykalne tłumaczki budzą irytację, oddalając czytelnika od oryginału. Por. I. Nagurski, *Reviewed Work: Mazeppa Polish and American by Marion Moore Coleman*, „The Slavic and East European Journal" 1968, vol. 12, no. 1, ss. 96–97.

rastającego nowymi interpretacjami, tłumacze w ramach wprowadzenia zamieścili w swojej książce recenzję Jerzego Macierakowskiego dotyczącą spektaklu w Teatrze Narodowym w Warszawie, któremu towarzyszyły dekoracje Ruszczyca, aby w ten sposób oddać mu hołd po jego śmierci.

Studium na temat *Balladyny* i wykorzystania przez Słowackiego tematu ludowości w tym dziele ukazało się w 1958 roku i nosiło tytuł *Lechitica*[33]. Rok 1959 upłynął w Alliance College pod znakiem obchodów roku Słowackiego w związku ze 110. rocznicą śmierci i 150. rocznicą urodzin poety. Zorganizowano wówczas festiwal Słowackiego (jako pierwszą część Pensylvannia Polish Festival), nazwanego polskim Szekspirem (który sam się do niego przyrównywał). Wydarzenie trwało trzy dni (31 lipca – 2 sierpnia) i według zachowanych świadectw zgromadziło tysiąc gości. W programie znalazły się: amatorskie inscenizacje dwóch sztuk poety, koncert inspirowany jego utworami, bal z polskimi tańcami oraz Msza Święta w intencji Słowackiego, a także seria wykładów mu poświęconych – między innymi Zbigniew Folejewski wygłosił referat dotyczący problematyki zbrodni i kary w twórczości poety. W czasie festiwalu toczyła się również dyskusja na temat miejsca wieszcza znad Ikwy w literaturze polskiej i światowej[34].

Balladyna pojawiła się na scenie w formie dziecięcej pantomimy, natomiast Polish Canadian Alliance Youth of New Toronto, Canada zaprezentowało scenę z aktu IV *Lilli Wenedy*, co stanowiło nie lada wyzwanie, ponieważ żaden z aktorów nie znał języka polskiego w sposób zaawansowany. W sprawozdaniach uczestników tego wydarzenia można przeczytać, że festiwal odzwierciedlał determinację poznawania polskiej kultury we wszystkich możliwych formach w dużym stopniu przez osoby nieposiadające polskich korzeni. Sami organizatorzy, a zarazem ambasadorzy wzbogacania polskim dziedzictwem amerykańskiej kultury, wywodzili się z Irlandii oraz Nowej Anglii.

Zainteresowanie Mickiewiczem i Słowackim nie wyczerpuje bogatej działalności Colemanów, którzy z pasją popularyzowali dorobek polskiego romantyzmu, poświęcając się pracy translatorskiej. W 1930 roku poruszeni „czystym pięknem" (*sheer beauty*) *Marii* rozpoczęli tłumaczenie dzieła Antoniego Malczewskiego. Publikacja ukazała się w 1935 roku dzięki pomocy Kazimierza Ogonowskiego, wydawcy „Gazety Tygodniowej, Weekly Gazette". Przekład został oparty na edycji Józefa Ujejskiego, któremu zadedykowano wydanie amerykańskie[35].

---

33 Choć *Balladyna* została uznana przez Marion Moore Coleman za dzieło najbardziej wyzyskujące ludowość ze wszystkich utworów Słowackiego, autorka skupiła się głównie na przedstawieniu treści tego dramatu.

34 „The Modern Language Journal" 1959, vol. 43, no. 4, s. 203.

35 Co ciekawe, gdy po latach Marion wspominała pracę nad tłumaczeniem *Marii*, nazywała ją balladą, co również znalazło swoje odzwierciedlenie w przytoczonym tytule: *Marya.*

Amerykanie podobnie jak Mickiewicz widzieli w autorze tego utworu figurę bajroniczną. Jako że *Maria* stanowi najważniejszą reprezentację bajronizmu na gruncie polskim obok *Konrada Wallenroda*, nie dziwi fakt, że twórcy prefacji wskazywali dwa rodzaje projektowanego czytelnika: miłośników romantyzmu zafascynowanych bajronicznymi namiętnościami oraz Amerykanów polskiego pochodzenia, „którzy nie nauczyli się jeszcze języka ich przodków, w nadziei, że *Maria* może poruszyć w nich strunę pamięci długo leżącą bezgłośnie"[36]. Podobnie jak August Antoni Jakubowski, nieślubny syn Malczewskiego, uznawali w *Marii* prawo do nieśmiertelności autora. Znamienny jest również fakt, że badaczkę interesował „porządek klęski" rodu Malczewskich, pisała prace właśnie o Jakubowskim, jak i o Konstantym Malczewskim.

Szczególną sympatią Colemanowie darzyli także twórczość Aleksandra Fredry. Przetłumaczyli *Śluby panieńskie* oraz *Zemstę* w 1957 roku wraz z May Bamforth Hubert[37]. Warto zaznaczyć, że Klub Polski (Polish Club), działający przy Columbia University, podjął się pełnowymiarowej produkcji pierwszego spektaklu, który był prezentowany w McMillin Theater. Kolejnym aspektem działalności Colemanów było zainteresowanie młodzieży akademickiej polską tradycją romantyczną i aktywizowanie jej do szeregu przedsięwzięć popularyzatorskich.

W 1937 roku przy Columbia University założono Koło Dramatyczne, które 1 maja tego samego roku wystawiło *Marię Stuart*, aby uczcić koronację Jerzego VI na króla Wielkiej Brytanii, odbywającą się 11 dni później. To pierwsze przedsięwzięcie koła[38], związane z wystawieniem dramatu w języku polskim, spotkało się z pozytywnym odbiorem i zachęciło Colemanów do kolejnych inicjatyw dramatycznych, pomimo pojawiających się czasem trudności w doborze aktorów. Znamiennym przykładem tego problemu było obsadzenie w roli Gustawa młodzieńca, który prawie nie znał tekstu w czasie wystawienia przez Klub Polski *Ślubów panieńskich* Fredry 4 maja 1941 roku w McMillin Academic Theater na podstawie tłumaczenia przygotowanego

A Ballad of Ukrainie [M. Moore Coleman, *Journey Into Another World*, cz. III: *Journey's End (1939–1974)*, Cheshire 1975, s. 8]. W oryginale tytuł publikacji brzmiał: *Marya. A Tale of Ukraine* (A. Malczewski, *Marya. A Tale of Ukrainie*, A.P. Coleman, M. Moore Coleman [tłum.], Nowy Jork 1935), co jest bliższe dzisiejszym genologicznym rozstrzygnięciom, atrybucji tego utworu: powieść poetycka, poemat filozoficzno-moralny.

36 A. Malczewski, *Marya. A Tale of Ukrainie*, dz. cyt., s. II.

37 Tłumaczenie *Zemsty* (*Vengeance*) zostało opublikowane na łamach „Alliance Journal" (VII) w 1957 roku.

38 Z perspektywy czasu Colemanowie uznali to przedsięwzięcie Klubu Polskiego za najambitniejsze. M. Moore Coleman, *Lechitica. In honor of Charlotte Bielawski-Yess (1917–1957) on the occasion of the fifteenth anniversary of her work on the Polish Land,* Cambridge Springs 1958, s. 8.

przez małżeństwo Colemanów (ukazało się ono drukiem w 1940 roku). Co ciekawe, przekładem tym zainteresowała się w 1962 roku aktorka Janina Wilczówna (Sławik), prowadząca wraz z mężem słynną restaurację Old Warsaw w Dallas. Zorganizowała ona małe tournée po Stanach Zjednoczonych, gdzie zgromadzona przez nią obsada dziecięca odgrywała *Śluby panieńskie* według translacji Colemanów, aby wesprzeć finansowanie obozu rekreacyjno-wypoczynkowego dla dzieci polskich w pobliżu Dallas.

Arthur i Marion organizowali także co tydzień w niedzielę spotkania Klubu Polskiego, zrzeszającego studentów Columbia University, które polegały na tym, że jego członkowie prezentowali interesującą ich sztukę, opowiadając o jej autorze, znaczeniu dla polskiej literatury oraz przedstawiali w języku polskim fragmenty o największej sile dramatycznej. Dwa najciekawsze wystąpienia były wyróżniane nagrodami pieniężnymi oraz możliwością przedstawienia ich na publicznym zebraniu w Philosophy Hall (w 1939 roku były to: *Lato w Nohant* Iwaszkiewicza oraz *Świeczka zgasła* Fredry).

Klub Polski organizował także Literary Thursdays, inspirując się poznańskimi Czwartkami Literackimi organizowanymi w Pałacu Działyńskich przy Starym Rynku, gdzie prezentowano dorobek wybitnych przedstawicieli kultury z Wielkopolski, ale też z terenu całego kraju[39]. Klub Polski miał na swoim koncie również publikacje propagujące polską kulturę, m.in. dwie antologie zawierające przełożone na język angielski okazy polskiej literatury – *The Polish Land* (1943) z utworami przedstawiającymi naszą wieś oraz *The Wayside Willow* (1945), prezentującą szerszy wgląd w utwory polskich poetów i prozaików, także romantycznych. Prasa polonijna doceniała te przedsięwzięcia w obliczu komunistycznego tłumienia polskiego życia literackiego i zachęcała do dalszej pracy na polu literatury, upowszechniania jej owoców na arenie międzynarodowej, nazywając to wręcz obowiązkiem Polonii[40].

Członków społeczności Klubu Polskiego łączyły ze sobą silne więzi, o czym świadczy poświęcenie broszury *Lechiticia* pamięci Charlotte Bielawski-Yess, gdzie znalazło się również wspomnienie o tej studentce Columbia University, która aktywnie angażowała się w inicjatywy klubu, szczególnie pomagając przy wydaniu dwóch wspomnianych antologii.

Jedna z nich, zatytułowana *The Polish Land*, opublikowana w 1943 roku, została zadedykowana „z miłością" wszystkim tym, którzy bezimiennie bronili polskiej ziemi w czasie II wojny światowej. Trauma ponownej utraty niezależności państwowej uaktualniała kanon wartości romantycznych, takich jak pa-

[39] Tamże.

[40] T. J. Samson, *Reviewed Work: The Wayside Willow by Marion Moore Coleman, Loretta M. Bielawska*, „Polish American Studies" 1946, vol. 3, no. ½, s. 61.

triotyzm, poświęcenie dla ojczyzny, waleczność i honor[41]. We wstępie do książki wskazano, że gramatycznie słowo „Polska" wywodzi się od leksemu „pole" i żadna siła nie jest w stanie oprzeć się głębokiemu zakorzenieniu w niej [Polsce – przyp. E.M.-O.] jej mieszkańców[42]. Przytoczone słynne słowa z epilogu *Pana Tadeusza* znowu zyskiwały swój gorzki posmak aktualnego wciąż losu wygnańców, odsyłając do jednej krainy, „w której jest trochę szczęścia dla Polaka". Coleman wskazywała na paralelność sytuacji historycznej, w której Mickiewicz sto lat wcześniej pisał swoją epopeję, do ówczesnych wydarzeń, podkreślając, że celem przygotowanej antologii jest właśnie przywołanie owego kraju lat dziecinnych, utraconego, ale wciąż żyjącego w pamięci. Publikacja prezentowała głównie tłumaczenia utworów nieprzekładanych wcześniej na język angielski. Tradycję romantyczną reprezentowały następujące translacje: Józef Ignacy Kraszewski *Thou Land!*, *Kupałło*, *The Roads of Polesie*; Aleksander Fredro *Our Fatherland*; Seweryn Goszczyński *The Legend of Smreczyński Staw*; Zygmunt Krasiński *The Fortress-Castle of the Border*; Teofil Lenartowicz *The charm of the Polish Forest*, *The Cranberry Tree*, *Mazovia Fair*, *The Polish Landscape after Racławice*; Jadwiga Łuszczewska *The Vistula Queen Holds Court*; Adam Mickiewicz *Kinship with Nature*; *The Count and Cucumbers*; Franciszek Morawski *Wisła* (*The Vistula*); Cyprian Norwid *Yearning*; Juliusz Słowacki *A country Church*, *Gopło*: *A Lake of Legend and Song*, *How the Polish Statecame to be created*, *The silver-ribboned San*, *Sowiński at Wola*, *„Thou sorrowing widow…"*; Władysław Syrokomla *Polesian Marshes*; Kornel Ujejski *A Snowbound Hut*.

Wspomniana antologia dokumentuje także inny aspekt działalności Colemanów w Stanach Zjednoczonych. W swoich wystąpieniach, jak również napisanych tekstach odwoływali się *expressis verbis* do romantycznej literatury, pełniącej niegdyś rolę ostoi polskiej narodowości[43], chcąc wyrazić swoje poparcie dla sprawy polskiej w trudnych czasach wojennej okupacji. W trakcie swego przemówienia z okazji inauguracji kursu polskiego na Uniwersytecie w Pittsburghu (16.02.1940) Arthur Coleman nawiązał do znamiennych słów Derwida, które wypowiedział on zaraz przed oślepieniem go przez Gwinonę w *Lilli Wenedzie* Słowackiego:

(…) Nie, ja nie mam ludu!…
Lecz po narodach już wymordowanych

41 Por. M. Piotrowska, *Rocznice narodowe…*, dz. cyt., s. 254.

42 *The Polish Land. Ziemia polska. An anthology in prose and verse*, red. M. Moore Coleman, New Jork 1943, s. VII.

43 Arthur Prudden Coleman w *Cambridge History of Poland* pisał o wyjątkowej roli wieszczów dla emigracji polskiej. Por. *The Cambridge History of Poland*, red. W. F. Reddaway, J. H. Penson, O. Halecki, R. Dyboski, Cambridge 1941.

Jeszcze zostaje jakaś moc, przed którą
Ty musisz bladnąć…[44]

Natomiast w roku wybuchu wojny uczony pokazywał, że poparcie Amerykanów dla sprawy polskiej jest mocno zakorzenione we wspólnej historii i zaowocowało licznymi lirykami patriotycznymi już po wznieceniu Powstania Listopadowego[45]. Z kolei Marion Coleman wspominając profesora Marcelego Handelsmana, wybitnego historyka, podkreślała, że chociaż został on zamordowany przez Niemców, to nie mogą oni unicestwić wartości, które reprezentował swoim życiem[46].

Nie ulega wątpliwości, że dzięki zapomnianej już dzisiaj działalności Colemanów polska tradycja romantyczna przeżywała swój renesans w Stanach Zjednoczonych. Amerykańskiej kulturze podarowano wiele tłumaczeń (nierzadko pionierskich) utworów polskiej literatury na język angielski – i to nie tylko z czasów romantyzmu, który szczególnie fascynował badaczy[47]. Choć ich translacje nie zawsze były doskonałe, o czym pisał Czesław Miłosz[48], warto docenić ten wysiłek popularyzatorski. Józef Swastek podkreślał, że praca pary Amerykanów stawia ich w czołówce ówczesnych tłumaczy dzieł Mickiewicza na język angielski[49]. Recenzenci prac Colemanów zgodnie zaznaczali, że trudno „w Ameryce [o] lepszych i bardziej oddanych sprawie polskiej przyjaciół"[50]. Niewątpliwie udało im się stworzyć platformę dla międzykulturowego dialogu oraz zbudować w Alliance College swoisty panteon polskości. Jak pisała Ma-

---

44 M. M. Coleman, *Journey Into Another World*, cz. III, dz. cyt., s. 37–38.

45 A.P. Coleman, *A New England City and the November Uprising: A Study of Editorial Opinion in New Haven, Conn., Concerning the Polish Insurrection of 1830–1831*, Chicago 1939.

46 M. M. Coleman, *Problems of Polish Historiography*, „Bulletin of the Polish Institute of Arts and Sciences in America" 1944, vol. 2, no. 2, s. 333.

47 Por. K. Wolski, *American impressions (Do Ameryki i w Ameryce)*, tłum. M.M. Coleman, Cheshire 1968; S. Klonowic, *The Boatman* (*Flis*), tłum. M.M. Coleman, Cambridge Springs 1958; S. Wiśniowski, *Ameryka, 100 years old; a globetrotter's view*, tłum. M.M. Coleman, Cheshire 1972; R. Dyboski, *Seven years in Russia and Siberia, 1914–1921*, tłum. M.M. Coleman, Cheshire 1971; *Mazovian melody; translations of prose and verse on Mazovian themes*, red. M.M. Coleman, New York 1948; A.P. Coleman, M.M. Coleman, *The Polish insurrection of 1863 in the light of New York editorial opinion*, Williamsport 1934; M. M. Coleman, *Fair Rosalind. The American career of Helena Modjeska*, Cheshire 1969; A.P. Coleman, M.M. Coleman, *Wanderers twain. Modjeska and Sienkiewicz. A view from California*, Cheshire 1964.

48 Por. C. Miłosz, *Abecadło*, Kraków 2010.

49 J. Swastek, *Reviewed Work: Adam Mickiewicz in English by Marion Moore Coleman*, „Polish American Studies" 1955, vol. 12, no. ¾, s. 125.

50 A.W. Marth, *Book of the week. "Young Mickiewicz" by Marion Moore Coleman, nadane do Polski przez Radio Wolna Europa*, New York [brak daty], Zbiory Historical Society of Pennsylvania, Alliance Collage Publications.

rion, celem ich pracy było przybliżenie w sposób możliwie atrakcyjny polskiej kultury czytelnikowi, któremu była ona nieznana[51].

To dlatego Colemanowie łączyli „rocznicowe artefakty"[52], takie jak broszury, książki rozpowszechniające wiedzę o twórczości polskich autorów, z widowiskami kulturowymi (wśród nich znalazły się przedstawienia teatralne i muzyczne, recytacje, wycieczki terenowe nawiązujące do tradycji żywych obrazów, nabożeństwa, bale i uroczyste gale) oraz naukowymi sesjami. Szczególnie chętnie organizowali widowiska teatralne, za pomocą których „wizualny przekaz wzmocniony o formy gestyczne silniej docierał do odbiorcy"[53] i łatwiej zapadał w pamięci. Nawet z dzisiejszej perspektywy zadziwia wieloaspektowe, pełne pasji i zaangażowania rozpowszechnianie polskiej kultury w USA przez badaczy niemających polskiego pochodzenia. Choć powstają nowe przekłady utworów, które Colemanowie przetłumaczyli kilkadziesiąt lat temu, to przygotowane przez nich bibliograficzne zestawienia związane z polską literaturą w Stanach Zjednoczonych zyskały status dzieł klasycznych w tej dziedzinie, do których odwołują się następne pokolenia badaczy.

Bibliografia

Belknap R. L., *Reviewed Work: Young Mickiewicz by Marion Moore Coleman*, „The Polish Review" 1957, vol. 2, no. 4, ss. 105–106.

Białokur M., *Rocznice i ich niedoceniona rola w utrwalaniu wiedzy historycznej*, [w:] *Historia pod znakiem rocznic. Rocznice historyczne w XIX i XX wieku. Różne perspektywy badawcze*, red. M. Niedzielska, I. Zaleska, Toruń 2022, s. 9–34.

Coleman A.P., *A New England City and the November Uprising: A Study of Editorial Opinion in New Haven, Conn., Concerning the Polish Insurrection of 1830–1831*, Chicago 1939.

Coleman A. P., *French Literary Influences in Poland Before the Partitions*, New York 1932.

Coleman A. P., *Mickiewicz and South Russia: (February-November, 1825)*, New York 1943.

Coleman A. P., *The Great Emigration*, [w:] *The Cambridge History of Poland*, red. W. F. Reddaway, J. H. Penson, O. Halecki, R. Dyboski, Cambridge 1941, s. 311–323.

Coleman A. P., Coleman M. M., *Adam Mickiewicz in English*, Schenectady, N.Y 1940.

Coleman A. P., Coleman M. M., *Dr William Buell Sprague and August Jakubowski*, [w:] Coleman A. P., Coleman M. M., *Journey into Another World*, cz. I: *First Steps*, Cheshire 1974.

Coleman A. P., Coleman M. M., *Mickiewiczana. Articles, translations, bibliographies of interest to students of Mickiewicz*, New York 1946.

[51] M. Moore Coleman, *Lechitica…*, dz. cyt., s. 9.

[52] M. Piotrowska, *Rocznice narodowe…*, dz. cyt., s. 255.

[53] Tamże, s. 263–264.

Coleman A. P., Coleman M. M., *Polonica and Connecticut*, „Polish American Studies" vol. 4, 1947, no. 1/2.
Coleman M. M., *Journey Into Another World*, cz. II: *Exploring that Other World 1930–1939*, Cheshire 1974.
Coleman M. M., *Journey Into Another World*, cz. III: *Journey's End (1939–1974)*, Cheshire 1975.
Coleman M. M., *Lechitica. In honor of Charlotte Bielawski-Yess (1917–1957) on the occasion of the fifteenth anniversary of her work on the Polish Land,* Cambridge Springs 1958.
Coleman M. M., *Polish literature in English translation: A bibliography*, Cheshire 1963.
Coleman M. M., *Problems of Polish Historiography*, „Bulletin of the Polish Institute of Arts and Sciences in America" 1944, vol. 2, no. 2, s. 332–339.
Coleman M. M., *Young Mickiewicz*, Cambridge Springs 1956.
Folejewski Z., *Reviewed Work: Young Mickiewicz by Marion Moore Coleman*, „The American Slavic and East European Review" 1957, vol. 16, no. 4, s. 574–575.
Kondy W., *Reviewed Work: Lechitica by Marion Moore Coleman*, „Polish American Studies" 1961, vol. 18, no. 1, s. 63–63.
Krzywicki T., *Szlakiem Adama Mickiewicza. Przewodnik*, Pruszków 2006.
Krzyżanowski J.R., *Sienkiewicz w Wyoming, czyli „Trick or Trip"?*, „Pamiętnik Literacki" 1996, 87/4, s. 65–75.
Łazuga W., *Ojczyźnianych rocznic czczenie…*, [w:] *Człowiek, naród, państwo wobec wyzwań XX wieku*, red. M. Mikołajczyk, Poznań 2016, s. 239–246.
Malczewski A., *Marya. A Tale of Ukrainie*, A.P. Coleman, M. M. Coleman [tłum.], Nowy Jork 1935.
Mersereau J., *Reviewed Work: Young Mickiewicz by Marion Moore Coleman*, „The Slavic and East European Journal" 1957, vol. 1, no. 3, s. 229.
„The Slavonic and East European Review" 1957, vol. 36, no. 86, s. 254–255.
Mikoś M.J., *Zarys historii polonistyki w Ameryce Północnej*, red. R. Cudak, J. Tambor, t. 2, Katowice 2012.
Miłosz C., *Abecadło*, Kraków 2010.
Nagurski I., *Reviewed Work: Mazeppa Polish and American by Marion Moore Coleman*, „The Slavic and East European Journal" 1968, vol. 12, no. 1, s. 96–97.
Napierkowski G., *Reviewed Work: Mazeppa: Polish and American. A Translation of Juliusz Slowacki's Mazeppa, Together with a Survey of Mazeppa on the American Stage by Marion Moore Coleman*, „Polish American Studies" 1974, vol. 31, no. 2, s. 57–58.
Nowak A., *Historia nie dla idiotów. Rozmowy i przypadki*, Kraków 2019.
Ordon E., *Reviewed Work: Adam Mickiewicz in English by Marion Moore Coleman*, „AATSEEL Journal" 1955, vol. 13, no. 3, s. 84–85.
Piechota M., Lyszczyna J., *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice 2000.
Piotrowska M., *Rocznice narodowe jako medium pamięci kulturowej*, „Napis" 2019, nr XXV, s. 249–266.

Pula J.S., *Reviewed Work: Journey Into Another World, 3 vols. by Marion Moore Coleman*, „The Polish Review" 1977, vol. 22, no. 1 (1977), s. 56–57.
Samson T. J., *Reviewed Work: The Wayside Willow by Marion Moore Coleman, Loretta M. Bielawska*, „Polish American Studies" 1946, vol. 3, no. ½, s. 60–61.
Swastek J., *Reviewed Work: Adam Mickiewicz in English by Marion Moore Coleman*, „Polish American Studies" 1955, vol. 12, no. ¾, s. 124–125.
Swastek J., *Reviewed Work: Young Mickiewicz by Marion Moore Coleman*, „Polish American Studies" 1956, vol. 13, no. ¾, s. 126–126.
Śmieja F., *Reviewed Work: Adam Mickiewicz in English, 1827–1955 by Marion Moore Coleman*, „The Slavonic and East European Review" 1955, vol. 33, no. 81, s. 589–589.
Tazbir J., *Długi romans z Klio*, Warszawa 2007.
The Coleman's K. F. Honors Couple, „Post Eagle" 7 XI 1973.
The Polish Land. Ziemia polska. An anthology in prose and verse, red. M. M. Coleman, New Jork 1943.
Wachowicz B., *„Ty jesteś jak zdrowie". Z Mickiewiczem nad Wilią, Niemnem i Świtezią*, Warszawa 1998.
Zbiory Historical Society of Pennsylvania, Alliance Collage Publications.

Ewa Modzelewska-Opara
Jagiellonian University in Kraków

TRADITIONS OF POLISH ROMANTICISM IN AMERICAN RECEPTION: MARION MOORE COLEMAN AND ARTHUR PRUDDEN COLEMAN

Summary

The aim of this article is to present the rich activity of Arthur (1897–1974) and Marion Coleman (1900–1993), American Slavicists, working at Columbia University and Alliance College, who made a significant contribution to the promotion of Polish literature of the Romantic period and the dissemination of Polish culture in the United States. Although the Colemans, in their time, were among the leading representatives of the translators of Polish Romantic literature in the USA, as well as the promoters of Polish culture in this area, their undertakings have not been researched and discussed in a broader perspective so far. The activities of the Colemans have been reconstructed from archival research conducted in the collections of the Historical Society of Pennsylvania.

Keywords: Marion Moore Coleman, Arthur Prudden Coleman, United States, Romantic tradition, cultural activity, translation.

Ivo Pospíšil
Uniwersytet Masaryka w Brnie, Czechy
ORCID: 0000-0003-0853-8203

ROMANTICISM AS AN UNDERCURRENT OF LITERARY DEVELOPMENT: REVALUATIONS AND REINTERPRETATIONS (SPECIFIC QUALITIES OF SLAVONIC ROMANTICISM)

The author of the present study deals with Romanticism as an undercurrent of literary development with the new vision of Romanticism as such seen from a different interpretational and axiological angles accentuating specific qualities and features of Slavonic Romanticism. The crucial questions concern its rise and periodization, its national characteristics and functions, its genre structure, its revaluations, reinterpretations and inspirations as well as the terminological dispersion of the notion "Romanticism" in contemporary literary theory. He accentuates the meaning of Romanticism as a rather "soft" variety of poetological phenomena going back to the roots of German "Romantik". The author deals with Romanticism both as a concrete historical literary stream and as an "eternal" cultural feature penetrating into the literary development in its complexity. Romanticism is an undercurrent of various modern streams and tendencies. The Romanticism itself has its roots in the Baroque poetics exactly as if due to Hegel's negation of the negation of law of dialectics: it negatively reacts on the cult of form and the formal discipline of neoclassicism going partly back to the Baroque chaos and amorphism. Romanticism in Slavonic literatures has a big burden of many social functions – national revival, the restoration of the language, cultural autonomy, equalizing with West Europe, the role of literature as a state forming and state-constituting factor.

The constituting significance of Romanticism in the formation of realism, modernism and postmodernism is accentuated by the role of Romanticism as a mediator of the poetics of other cultural epochs and currents from the Middle Ages through the renaissance, humanism, mannerism, baroque and rococo up to preromanticism, and sentimentalism leading to further development and its

national variants, philosophical Enlightenment, sentimentalism, pre-romanticism, and its national variants (in Germany „Empfindsamkeit", die deutsche Romantik) continuing its way to realism and philosophical positivism, various modernist streams, such as decadence, symbolism, acmeism – a Russian variant of neo-neoclassicism, Anglo-American imagism, Russian imaginism, Polish group Skamander synthetizing the elements of futurism, expressionism and the national poetic tradition (Julian Tuwim, Jan Lechoń, Jarosław Iwaszkiewicz, Antoni Slonimski, Kazimierz Wierzyński), the Czech poetism, European surrealism, postmodernism etc., and the tendencies in European traditions by means of its flexibility, structural openness and the restructuralized genre system[1].

Romanticism itself as an undercurrent of various modern streams and tendencies has its roots in the baroque poetics exactly as if due to Hegel's negation of the negation law of dialectics: it negatively reacts upon the cult of form and the formal discipline of neoclassicism and goes partly back to the baroque chaos and amorphism[2].

Romanticism in Slavonic literatures bears a big burden of several social functions – the national revival, the restoration of the national language, cultural autonomy, equalizing with West Europe, the role of literature as a state forming and state-constituting factor[3].

The constituting significance of Romanticism in the formation of realism, modernism and postmodernism has been investigated in several studies (Rotrekl) and manifested on the material of various national literatures.

The position of Romanticism and its predecessors (pre-Romantic Gothic novel[4], sentimentalist poetry) in mass literature (die Trivialliteratur), on the ran-

---

1 Alina Witkowska, *Literatura romantyczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.

2 Zdeněk Rotrekl, *Barokní fenomén v současnosti*, TORST, Praha 1995. Rozkošný hrob: antologie české romantické poezie. Sestavil Václav Vaněk a kol. Pistorius & Olšanská, Příbram 2009.

3 *Romantizmus reflektujúci a reflektovaný*, Katedra ruského jazyka a literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, Bratislava 1997. *Romantyzm*, wydawca i redaktor Sławomir Żurawski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008. Y. Nakhlik, *Dolja. Los. Suďba. Ševčenko i poĺski ta rossijs'ki romantyky,* Nacionaĺna akademija nauk Ukrajiny, Ľviv 2003. Ivo Pospíšil, *The Slavonic Romanticism and Its Research: Specific Features, the Past and the Present*, [in:] *Nuovi quaderni del crier. Il Romanticismo oggi*, A cura di Antonella Gallo, Franco Piva, Annarosa Poli, Edizioni Fiorini – Verona 2013, s. 179–199.

4 Hennesy Brendan, *The Gothic Novel*, Harlow: Published for the British Council by Longman Group, 1978. Reading and London 1978. *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik. Universitas, Kraków 2002. Ivo Pospíšil, *Rosyjskie i czesko-niemieckie inspiracje gotyckie. Porównanie aspektów rozwoju*, [in:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik. Universitas, Kraków 2002, s. 243–250. M. Simpson, *The Russian Gothic Novel and Its British Antecedents*, Columbus 1986.

dom of belles lettres, on the boundary between journalistic literature/journalism and artistic literature/Sachliteratur /Belletristik/schöne Literatur/schöngeistige Literatur which is very promising as nowadays the most read and popular literary works, bestsellers etc. are associated with this layer of literature[5].

The apparition of Romanticism has been walking round the world since at least the second half of the 18th century, and according to some opinions even much longer. Some of the theorists even think that Romanticism is an eternal phenomenon which has always been present as a specific undercurrent in nearly all artistic epochs. The aim of the present treatise consists in the presentation of the specific role of Romanticism in some of the Slavonic literatures and the corresponding character, structures and recent Romanticism research in those countries bringing not radical but possibly a few new bearings and shifts of emphasis in the general research of this phenomenon[6].

This present contribution continues a series of my articles, studies and reviews concerning Romanticism in Slavonic literatures and of the specific features of the development of Slavonic literatures in general. All the Slavonic literatures have followed – since the 18th century – the models prevalently of French literature, but not perfectly; the Czech phenomenologist, a follower of Husserl's philosophy, literary scholar Zdeněk Mathauser (1920–2007) characterized it as a dynamic triangle of *habilitas – superhabilitas – metahabilitas*[7]. The third phase is connected with the refusal of

---

Mrtví tanečníci: antologie české romantické prózy, Sestavil Václav Vaněk a kol. Pistorius & Olšanská, Příbram 2010. Bertram Műller, *Absurde Literatur in Rußland*, Entstehung und Entwicklung, München 1978. Pavol Markovič, *Slovenský literárny klasicizmus a preromantizmus*, Filozofická fakulta Prešovské univerzity, Prešov 2020.

5 See our books: *Na forpostach teorii i istorii klassičeskoj russkoj literatury*, Colloquia Litteraria Sedlcensia XX, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2015. *Metodologija i teorija literaturovedčeskoj slavistiki i Centraĺnaja Jevropa*, Colloquia litteraria Sedlcensia XXI, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2015. *Literatura a její přesahy (Kritika, metodika, historie, teorie, metodologie)*, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, České Budějovice 2020. Ivo Pospíšil, *Uvážlivá a citlivá knížka o ruské poezii* (Anton Eliáš: *Demiurg či reptajúca trstina? Lyrický subjekt v ruskej romantickej, postromantickej a neoromantickej poézii*. Univerzita Komenského, Bratislava 2008). Novaja rusistika, II, 2009, č. 1, s. 94–96.

6 Ivo Pospíšil, *The Slavonic Romanticism and Its Research: Specific Features, the Past and the Present*, [in:] *Nuovi quaderni del crier. Il Romanticismo oggi*, A cura di Antonella Gallo, Franco Piva, Annarosa Poli. Edizioni Fiorini – Verona 2013, s. 179–199. *Romantismus v české a polské literatuře*, Slezská univerzita, Opava 2000. *Romantizmus reflektujúci a reflektovaný*, Katedra ruského jazyka a literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, Bratislava 1997. *Romantyzm*, wydawca i redaktor Sławomir Żurawski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

7 Zdeněk Mathauser, *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*, Blok, Brno 1989.

artistic perfection and with the search for new ways in poetics trying to form a new style and formulate an innovative artistic programme. Therefore, for example, the so-called miracle of Slavonic literatures between the late 18th and the first half of the 20th centuries literature is closely linked with the overcoming of West-European literary models as a result of their imperfect imitation opening – so to speak – a side window towards unusual, innovative approaches and methods.

Romanticism is an unstable, dynamic, but stable and constant, on the contrary, in relation to the function of a litmus paper attracting polemics and discussions. In 1972 I wrote my first article on Romanticism: it was an analysis of a narrative poem. At the time when Romanticism has fallen in oblivion under the impact of allmighty modernism or later socialist realism I tried to manifest the indisputable fact that Romanticism is not split into conservative and progressive, but that it forms a relatively unified poetological system. It is, however, true that a certain psychologization of Romanticism which sometimes occurs, or the strethening of a compromising "central position" opposed to romantic extremes, its escapism and revolts; some of the poets, formerly romantic, began to tend to postromanticism or pre-realism initiated from the source od neoclassicist poetics in which they had been educated.

Romanticism as such is a complicated phenomenon from the very beginning expressing the anthropological dominant of the individual, group and, possibly, national self-assertion: and a search for new means in opposition or against the surrounding environment; while realism is based more or less on the adaptation of the individual, Romanticism seeks some other ways of homeostasis by forming its own environment opposing the existing one. The self-reflection of Romanticism comes, however, later, finally towards the end of the 18th century, when Romanticism (derived from „roman", so „like in the the romance or the novel understood as an adventurous or a love story, an idealised picture of the world; therefore Romanticism was sometimes called „idealism") defines itself, delimiting itself from neoclasscism and seeking its roots in the *Provençal* troubadour lyric poetry. From this standpoint, Romanticism might be defined as a subterranean river going through the literary creation for its very beginnings, at the same time, however, as a historically reflected structure or entity existing as a compact body from the end of the 18th century approximately up to the mid-19th century transcending to further streams, such as neoromanticism, modernism etc. In this way, Romanticism has been going through literature up to now[8].

[8] Andrej Červeňák, *Literárno-teoretické reflexie o slovanskom romantizme a problémoch translatológie*, Univerzita Mateja Bela, Filologická fakulta, katedra slovanských jazykov, Banská

Romanticism – like other similar phenomena – represents the manifestation of human anthropological dominant, but at the same time cannot exist outside the artefact in its genre form which occurs beyond the boundary of the human, i. e. as the author, the reader or the cultivated and reflecting literary critic. As literary critics or scholars we should primarily proceed from literature, not only from the application of the anthropological dominant to literature; the study of artistic or genre transformations may be, in our view, a substantial source of the study of Romanticism in literature. Another aspect is linked to the definition of Romanticism as an artistic, not only literary current, the phenomenon of the whole culture, the lifestyle and the attitude: in this case it is inevitable to analyse also various extra artistic sources[9].

Romanticism in Slavonic literatures is of great developmental importance and thus, again paradoxically, it had to bear a much more thematic burden than in other European literatures[10]. It has been always deformed or developed in another way. From this point of view, Slavonic Romanticism in general has its own specific evolutionary pattern because it started to appear – approximately at the same time as in England, later than in Germany if we take into consideration the "deutsche Frühromantik" or university Romanticism[11], and earlier than the genuine French Romanticism of the first wave (François René Chateaubriand).

Bystrica 2003. Andrej Červeňák, *Romantizmus ako esteticko-antropologický genologický fenomén*, [in:] A. Č., *Člověk a text*, Nitra 2001, s. 33–44. Gérard Legrand, *Romantismus*, Paseka, Praha 2001. *Literatura a heterogeniczność kultury. Poetyka i obraz świata*, pod red. E. Czaplejewicza i Edwarda Kasperskiego, Warszawa 1996. Ivo Pospíšil, *František Ladislav Čelakovský a problém slovanských romantismů*, [in:] *Parémie národů slovanských. Sborník příspěvků z mezinárodní konference konané u příležitosti 150. výročí F. L. Čelakovského a vydání jeho „Mudrosloví"*, Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, katedra slavistiky, Ostrava 2003, s. 5–14.

9 Ivo Pospíšil, *Literatura v souvislostech. Několik příběhů o tom, jak také číst literaturu z širšího pohledu*, Nakladatelství Vlastimil Johanus, České Budějovice 2011.

10 *Slovanský romantismus – estetično genologických kategórií*, Katedra slovanských jazyků Filologické fakulty Univerzity Mateja Bela, Banská Bystrica 2003. *Slovanský romantizmus – o žánrovosti*, Katedra slovanských jazykov Filologickej fakulty Univerzity Mateja Bela, Banská Bystrica 2002. Andrej Červeňák, *Literárno-teoretické reflexie o slovanskom romantizme a problémoch translatológie*, Katedra slovanských jazykov, Filologická fakulta Univerzity Mateja Bela, Banská Bystrica 2003. Ivo Pospíšil, *K teorii ruské literatury a jejím souvislostem. Spisy Masarykovy univerzity v Brně*, Filozofická fakulta, č. 413, Munipress, Brno 2013. Ivo Pospíšil, *Ruská literatura: setkání a konfrontace*, Masarykova univerzita, Brno 2020. Pavol Markovič, *Slovenský literárny klasicizmus a preromantizmus*, Prešov: Filozofická fakulta Prešovské univerzity, 2020.

11 Břetislav Horyna, *Dějiny rané romantiky. Fichte, Schlegel, Novalis*, Vyšehrad, Praha 2005. Z. Hrbata, *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*, Jinočany, H & H 1999. Ivo Pospíšil, *Horynovy Dějiny rané německé romantiky a jejich významy* (*Břetislav Horyna: Dějiny rané romantiky. Fichte, Schlegel, Novalis*. Vyšehrad, Praha 2005), Slavica Litteraria, X 9, 2006, s. 294–296.

So as to chacterize the main features of Romanticism in Slavonic literatures it might be functional to mention the prolonged vestiges of neo-classicism, Enlightenment, sentimentalism, pre-Romanticism, or even more distant artistic poetics, such as rococo or baroque. The Slavonic Romanticism should be characterized rather as a permanent permeation of heterogeneous poetics and styles, later touching neo-Romanticism, and early modernism, especially decadence and symbolism – all these currents existed at the same time, synchronously[12].

First of all, there are general conceptions of Romanticism or Romanticisms, to express it in the words of a famous polemic between Arthur Lovejoy and René Wellek[13]. The problem sems to be an eternal one concerning the sense of the holistic conception of Romanticism as a poetological system. Are there only "Romanticisms" having something in common or is there a whole system of poetic devices creating one entity? There are at the same time traditional and innovative conceptions of Romanticism and the question of the systemic character of one Romanticism is a dominant one[14].

Another problem is closely connected with the dilemma between Romanticism as a historically defined and delimited phenomenon going back to the period of the second half of the 18th century and the first half of the 19th century, or the "eternal" current existing in all arts from Antiquity up to postmodernism. Or – even in a narrower sense – this is the artistic current representing the opposition to classical (ancient, Graeco-Roman) art. The school conception of Romanticism the students usually learn defines Romanticism as a strictly historically and temporarily defined current; it is necessary to take into consideration that the termini a quo and termini ad quem are different in various national literatures in which individual boundaries occur: in German literature the 1780s as „die deutsche Romantik", in England and Scottland the edition of *Lyrical Ballads* (1798), Robert Burns and Walter Scott, in France most probably the novellas by René François Chatteaubriand, in Russia the 1790s as a starting point of the poetic work of Vasily Zhukovsky, in Czech lit-

12 Ivo Pospíšil, *Literaturnyje napravlenija v Rossii i romantizm*, [in:] *Slovanský romantizmus*, Filologická fakulta Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Katedra slovanských jazykov, Banská Bystrica 1999.

13 René Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven and London 1963. Ivo Pospíšil, Zelenka Miloš, *René Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky*, Masarykova univerzita, Brno 1996.

14 Ivo Pospíšil, *Romantizm i problema literaturnych žanrov*, In: *Slovanský romantizmus – o žánrovosti*, Katedra slovanských jazykov Filologickej fakulty Univerzity Mateja Bela, Banská Bystrica 2002, ss. 20–33. Ivo Pospíšil, *Problém narativní básně*, In: *Slovanský romantismus – estetično genologických kategórií*, Katedra slovanských jazyků Filologické fakulty UMB, Banská Bystrica 2003, ss. 26–36.

erature probably the edition of Mácha's May (1836); the *termini ad quem* might be the beginnings of realism in France (the 1830s), the Erziehungsroman[15] by J. W. Goethe in Germany though there are several waves of Romanticism in France and in Germany from Novalis, Achim von Arnim, E. T. A. Hoffmann up to Heinrich Heine, from F. R. Chatteaubriand to V. Hugo, in Russia the edition of Lermontov's novel *Hero of Our Time* (1840)[16] and Gogol's *Dead Souls* (1842) etc.

The problem of Romanticism and folklore: in the past the researchers sought the vestiges of folklore at any cost to demonstrate the folk, national character of literature as such. Sometimes they were true, sometimes not. Many of the would-be folk motifs in Slavonic literatures often went back to German Frühromantik, to Achim von Arnim and mainly to E. T. Hoffmannm in Russian literature there was a group of writers called the Russian Hoffmannists, among them Gogol, and Dostoevsky[17].

Speaking about the character of Slavonic Romanticism one cannot ignore its mixed character, the strange – already mentioned – permeation of various aesthetic currents, though in each literature to a certain extent. While in England in the 1730s there appear the first works of sentimentalist poetry, in Central Europe we can se the final developmental stage of the baroque.

Some of the authors of the 19th-century Romanticism in their commentaries on literature referred to the Provence troubadours, the inventors of rhyme, as the first European romantics though we could even speak about ancient romantics in Greece and Rome. The word "romantic" – unlike its real etymology mentioned above – in this case means of a certain type of a protesting attitude towards conformism in general both in reality and arts. So, we could quite easily deduce "romantic" works ex post from all the periods of literature defining it as a protest against normative, "classical" stages of literary development.

On the other hand, Romanticism might be traced even in post-romantic periods: if we recognize that post-Romanticism, neo-Romanticism and the whole of modernism with its single currents, such as decadence, symbolism, imagism/imaginism, futurism, constructivism etc. are of romantic origin and substance and that the avant-garde 20th-century movement is highly romantic in its social and political protests as well as in artistic innovations, there is a problem concerning the romantic basis of postmodernism. Though intertextuality might be regarded as rather a rationalistic phenomenon, the principle of play and the

---

15 Jefffrey Sammons, *The Mystery of the Missing Bildungsroman, or: What Happened to Wilhelm Meister's Legacy?*, Genre 1981, XIV, č. 2, s. 229–246.

16 V. Černý, *Meditace o romantickém neklidu. Na paměť M. J. Lermontova*, Praha 1941.

17 Charles Passage, *The Russian Hoffmannists*, Mouton, The Hague 1963.

existential instability, and the tendency towards mass literary structures (Trivialliteratur) and virtual constructions could be considered very romantic.

We have already mentioned the temporal boundaries of Romanticism (*termini a quo, termini ad quem*). This is also connected with the problem of terminology in various national languages, at least European: classical, Classicism, neoclassicism, preromanticism, Enlightenment, Romanticism, post-Romanticism, neo-Romanticism etc. In Central Europe the term neoclassicism means the 20th-century current in all arts going back to simple, highly transparent style opposing – in a way – modernist tendencies towards originality and innovation, on the one hand, and trying to synthetize these innovative trends on the other (Ernest Hemingway, Karel Čapek) while in England it is connected with the 17th- and 18th-century currents (classicism means the art of Antiquity).

The crucial problem of Romanticism is its terminological dispersion[18]: on the one hand, it has been grasped as a certain artistic current based at German universities as early as the 1780s, disseminating throughout Europe and freely transcending towards neoromanticism and modernism, in Slavonic literatures it was developing slowly, gradually, as Slavonic Romanticisms was permeated by the layers of preromanticism and sentimentalism up to the mid-19th century: especially Czech and Slovak literatures might serve as good examples. On the other hand, it became evident that Romanticism more generally conceived as a subsurface artistic phenomenon, probably also as th way how to grasp the world as such, has had its roots in the Romance poetic tradition in the form of the shift from Latin to Romance cultures, to a vital, everyday communication with the world, in a vivid language, having often a rebellious character. The illustrative examples of a wider, suprahistorically understood Romanticism are, by the way, the studies by Sergej Makara and Natalja Kiseleva[19].

The dominant feature of Romanticism, is, of course, the reconstruction and restructuralization of the whole genre system[20]: new genres come into existence as a result of the formation of new forms or the shifts of older genres.

---

18 Ivo Pospíšil, *Významová disperznost pojmu „romantismus" jako klíč k jeho podstatě*, In: *Literárny romantizmus*, Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre, Katedra areálových kultúr, Nitra 2011, ss. 9–23. Pospíšil I., *Postmodernistický romantismus Oxany Zabužko v románu Terénní průzkum ukrajinského sexu*, [in:] *Slovanský romantismus – Poetika romantična v slovanských literaturách*, Banská Bystrica 2002, ss. 127–137. Ivo Pospíšil, *Terminológia romantična. Časť 1*, In: *Slovanský romantismus – estetično genologických kategórií*, Katedra slovanských jazyků Filologické fakulty UMB, Banská Bystrica 2003, ss. 109–114.

19 Sergej Makara, Natália Kyseľová, *Výhonky triadickosti. Всходы романтическогo*, Katedra slovanských jazykov, Filologická fakulta, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica 2002.

20 René Girard, *Lež romantismu a pravda románu*, Dauphin, Praha 1998.

The two genres may serve as samples of this process – the epic poem and the novel –; these genres, that already existed before Romanticism, gained new qualities. One of them was the odic form of the meditative lyric poetry characterized by the praising treating of the subject. In Romanticism the subject of the ode changed in the sense of romantic qualities in general, e. g. the rejection of unsatisfactory reality, philosophical idealism, revolutionism and various kinds of escape from the present reality (to the past, to exoticism, nature, country life, simple people, to the roots of national being, to mythology or into one's own soul), transcendent tendencies, escalated individualism, demonism in the sense of the reconstruction of he world, the vision of reality in irreconcilable contradictions. In the case of the romantic ode as a celebration of abundance, the affluence of a certain phenomenon and its qualities the object of adoration is not more the official, hierarchically standardized individual (a monarch, a knight etc.), but also natural phenomena (see Shelley's *Ode to the West Wind*) or human feelings, such as love, humanity and so on. The reconstruction of the epic poem into the lyric-epic poem also called the Byronic narrative poem or in Russia „poema" (in the 18th-century Russian literature this term meant nothing else as „the poem", often of odic nature, but from the period of Romanticism the term gained another, narrower meaning and disseminated in other Slavonic literatures and even – through Rusisan studies – to the non-Slavonic world). The novel in Romanticism became more psychological, individual, transformed itself into the confessional novel of the monologic kind (A. de Musset, B. Constant): it was Mikhail Lermontov who strongly breached its narrative structure in his „novel in novellas" *A Hero of Our Time* (1840).

Another problem of Romantic poetics is connected with the literary character/hero. As I wrote in my article called *The Literary Character as "Sewn Up" Scissors of Literary Criticism*,[21] the character is a spectre of literary criticism. For imanent, formalist and structuralist methods is a mere part of the artefact's composition defined in modern poetics as a subject, image of the human in a literary work refering to thematology (Stoffgeschichte), not to the real people in a wide sense of the word. The sociological and psychological methods in literary criticism conceived the term in another way as a complicated reflection of reality; a similar concept corresponding to the reception aesthetics was being presented by poststructuralist currents. It is possible to sum up that the literary character is a specific litmus paper for examining the methods of

[21] Ivo Pospíšil, *Literární postava jako „zašité nůžky" literární vědy*, Slavica Litteraria, X 4, 2001, s. 51–58.

literary criticism associated with rather a clumsy terminology in various national languages from the neutral "character" up to the „hero" as a dominant character bearing dominant ideas (postać, bohater, obraz, personaž, lico, geroj, Gestalt, Figur, Person etc.)[22].

In sociological and psychological methods there is a certain hypertrophy of the literary character on the basis of the anthropological principle the Russian radical positivists, e. g. Nicolai Chernyshevsky, Alexander Dobrolyubov, Dmitry Pisarev and others, usually practice; from a different methodological angle seen by the Ukrainian-Russian linguist Alexander Potebnya).

Modern literary and cultural anthropology perceived literary characters as models of the humans who functioning as a poetological and interpretational centre of the artefact. The significance of literary characters is extremely felt in the periods of the necessity of universalism, totality and integrity, completeness, wholeness. In the past, quite a lot of examples of a newly, creatively conceived conception of a literary character were formed in Polish literary criticism influenced by phenomenology, e. g. in the volume *Literatura – Teoria – Metodologia*[23] in which there are several passages concerning comparative studies, rhetoric and, of course, Polish family silver – genre studies (genologia): in this case literary characters function rather as interpreters of literary activity like in Czaplejewicz's interpretation of Mikhail Bakhtin (see E. Czaplejewicz: *Myślenie dialogowe Michała Bachtina*, tamtéž, s. 143–167). In the collection of special studies *Postać literacka. Teoria i historia* (1998)[24], especially in the introductory study by Edward Kasperski (*Między poetyką i antropologią postaci. Szkic zagadnień*, s. 9–42) the character is defined as a category of poetics which has various functions (semantic, epistemological, communicative, modelling, axiological, constructional, deconstructive and metabiographical). The literary character represents a discourse and at the same time an artistic anthropology. The Poznań volume called *Przez znaki – do człowieka* answered the question right in the title[25].

In all the mentioned reflections it is obvious that they find themselves beyond the boundaries of literary criticism; it is important to note that the

---

22 See a special block of studies I arranged in the Slovak journal Philologia XXVIII/2, 2018, pp. 7–68, introduced by my article Labyrinty literárněvědné terminologie. Philologia XXVIII/2, 2018, pp. 7–20.

23 *See Literatura. Teoria. Metodologia*, pod redakcją naukową Danuty Ulickiej, Wydawnictwo Dydaktyczne Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 1998.

24 *Postać literacka: teoria i historia*, Eds: Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Edward Kasperski. Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998.

25 *Przez znaki – do człowieka*, Ed.: Barbara Sienkiewicz, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 1997.

literary critic can contribute to the analysis of the sociological or psychological aspect of literature and, moreover, sociology and psychology in general, but is not able to grasp these disciplines in their complexity.

The general Romanticism – the name which could be given to Romanticism as a concept of the world – is based on the exclusivity and the key character of the literary character in which it is the heir of Christian Renaissance[26] and Renaissance as such as well as of baroque volitional activities and preromantic poetics including sentimentalism. Some Romantic poets understood Romanticism as something new in relation to Antiquity, to classical Graeco-Roman literature.

In other words: Romanticism does exist in the history of arts under different labels, and is being formed by means of various poetics (gothic, renaissance, baroque, sentimentalist, decadent, symbolic, futurist or surrealist): the analysis of the literary character can separate Romanticism from all the streams regarded as realist even more and manifest their deep contradictions. The literary character might play a decisive role in the new formation of a new definition of Romanticism as one of the interpretational and differentiation criteria.

We have also mentioned the undisputable national variants of Romanticism and its connection with national revivals; there is, moreover, one more interesting thing: the national revivals automatically represent – despite their own substance – romantic phenomena. Speaking about Slavonic literatures we could give the examples of Czech, Slovene, Serbian, Sorbian, Ukrainian, Byelorusian, Macedonian etc. national revivals going from the beginning of the 19th up to the beginning of the 20th century.

Romanticism occurred in all Slavonic literatures in different paradigms due to the intrinsic nature of each; so, the study of Romanticism in Slavonic countries should be based on the very nature of Romanticism in each literature.

The first specific feature of the Romanticism research in Slavonic countries is the revelation of its mixed poetological character as mentioned above and its link to national and nationalistic movements and revivals in the 19th century[27]. The prevalent tendency is the holistic and anthropological conception. In opposition to the purely socio-literary structure of Romanticism explicated

---

[26] Nikolai Berdjajev, *Smysl istorii*, Obelisk, Berlin 1923.

[27] Matthias Murko, *Deutsche Einflűsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik. Mit einem Anhang: Kollár in Jena beim Wartburgfest*, Verlags- und Buchhandlung „Styria", Graz 1897. Marian Szyjkowski, *Polská účast v českém národním obrození*, Slovanský ústav, Praha 1946. Irina Neupokojeva, István Sőtér, *Jevropejskij romantizm*, Moskva 1973. Zlatko Klátik, *Slovenský a slovanský romantizmus: typológia epických druhov*, Veda, Bratislava 1977.

in the famous book by István Sötér and Irina Neupokojeva going back to the 1970s[28] the contemporary tendencies widen the range of the research towards cultural and area studies on the comparative basis[29]. I would especially stress the shift of emphasis towards the integration of comparative and genre studies from a more general artistic and cultural angle.

Even if there are some general features of Romanticism research in Slavonic countries there are also sharp contradictions and controversies depending not only on the existence of different methodologies, but also on the position of Romanticism in national literatures, cultures and mentalities. Though the impact of Romantic vision is strong in all Slavonic literatures we could emphasize the situation in Poland where Romanticism represented a sort of national ideology which could be adored or criticized in the whole course of Polish history. Theferore the Polish works on Romanticism – even those of highly general and theoretical character – focus more or less on Polish literature or try to apply the results reached in Polish Romanticism research to more general supranational levels[30].

The specific features of the Czech research of Romanticism are its general cultural approach and the integration of spatial and temporal categories due

---

28 Irina Neupokojeva, István Sőtér, *Jevropejskij romantizm*, Moskva 1973.

29 *See ou studies: Romantismus slovanský, evropský a světový: šíře a hloubka*, [in:] *Slovanský romantismus v európskych súvislostiach*, Katedra slovanských jazykov FiF UMB, Banská Bystrica 2006, s. 8–21. *Problém narativní básně*, In: *Slovanský romantismus – estetično genologických kategórií*, Katedra slovanských jazyků Filologické fakukty UMB, Banská Bystrica 2003, s. 26–36. *Problematika literaturnych napravlenij i konec veka*, In: Rossica Olomucensia XXXVIII, 1. část, Olomouc 2000, s. 107–115. *Romantismus slovanský, evropský a světový: šíře a hloubka*, [in:] *Slovanský romantismus v európskych súvislostiach*, Katedra slovanských jazykov FiF UMB, Banská Bystrica 2006, s. 8–21. *Romantizm i problema literaturnych žanrov*, [in:] *Slovanský romantizmus – o žánrovosti*, Katedra slovanských jazykov Filologickej fakulty Univerzity Mateja Bela, Banská Bystrica 2002, s. 20–33. *Studie o literárních směrech a žánrech*, Katedra slovanských jazykov, Filologická fakulta, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica 2004. *Terminológia romantična. Časť 1*, [in:] *Slovanský romantismus – estetično genologických kategórií*, Katedra slovanských jazyků Filologické fakukty UMB, Banská Bystrica 2003, s. 109–114.

30 Zofja Jabłońska-Erdmanowa, *Oświecenie i romantyzm w stowarzyszeniach młodzieży wileńskiej na początku XIX w.*, Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wilno 1931. Marian Szyjkowski, *Polski romantyzm w czeskim życiu duchownym*, Instytut Zachodni, Poznań 1947. *Romantismus v české a polské literatuře/Romantyzm w czeskiej i polskiej literaturze*, red. Libor Pavera, Slezská univerzita, Opava 2000. Alina Witkowska, Ryszard Przybylski, *Romantyzm*, wyd. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997. Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, wyd. 2, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001. Maria Janion, *Romantyzm: studia o ideach i stylu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969. Alina Kowalczykowa, *Romantyzm: nowe spojrzenie*, Stentor, Warszawa 2008. Dorota Siwicka, *Romantyzm 1822–1863*. PWN, Warszawa 1999.

to Vladimír Macura's conception of Czech national revival[31] leading to its demythization[32].

It is a little surprising and embarassing at the same time that the quite rich Slovak research deals more or less not only with Slovak literature, but mainly with its general poetics and cultural meaning; sometimes it focuses on other literatures[33].

To sum up: Nowadays Romanticism is understood and conceived as a more or less universal artistic streams, as a specific undercurrent going through the unified vision of the world from the Antiquity, the classical Graeco-Roman period, up to contemporary post- and postpostmodernist and the permeated currents of the first third of the 21st century. For the literary criticism of today it will demand new, more general conceptions of Romanticism and new attitudes to this eternal phenomenon of arts.

Bibliografia

Berdjajev Nikolai, *Smysl istorii*, Obelisk, Berlin 1923.

Černý Václav, *Meditace o romantickém neklidu. Na paměť M. J. Lermontova*, Praha 1941.

Červeňák Andrej, *Literárno-teoretické reflexie o slovanskom romantizme a problémoch translatológie*, Univerzita Mateja Bela, Filologická fakulta, katedra slovanských jazykov, Banská Bystrica 2003.

Červeňák Andrej, *Romantizmus ako esteticko-antropologický genologický fenomén*, In: A. Č.: Člověk a text. Nitra 2001, s. 33–44.

Girard René, *Lež romantismu a pravda románu*, Dauphin, Praha 1998.

Hennesy Brendan, *The Gothic Novel*, Harlow: Published for the British Council by Longman Group, Reading and London 1978.

Horyna Břetislav, *Dějiny rané romantiky. Fichte, Schlegel, Novalis*, Vyšehrad, Praha 2005.

Hrbata Zdeněk, *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*, Jinočany, H & H 1999.

[31] Vladimír Macura, *Znamení zrodu: české obrození jako kulturní typ*, Čs. spisovatel, Praha 1983. 2. rozš. vyd., H & H, Jinočany 1995.

[32] Zdeněk Hrbata, *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*, Jinočany, H & H 1999. Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, *Český romantismus v evropském kontextu*, Mlejnek, Pardubice 1993. Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*, Univerzita Karlova, Karolinum, Praha 2005.

[33] R. Chmel, *Romantizmus v globalizme. Malé národy – velké mýty*, Kalligram, Bratislava 2009. Ivo Pospíšil, *Slovakistické reflexe*, Česká asociace slavistů, Brno 2017. Jan Sojnek-Galium, Brno 2017.

Hrbata Zdeněk, Procházka Martin, *Český romantismus v evropském kontextu*, Mlejnek, Pardubice 1993.
Hrbata Zdeněk, Procházka Martin, *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*, Univerzita Karlova, Karolinum, Praha 2005.
Hrbata Zdeněk, *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*, Jinočany, H & H 1999.
Chmel R., *Romantizmus v globalizme. Malé národy – velké mýty*, Kalligram, Bratislava 2009.
Jabłońska-Erdmanowa Zofja, *Oświecenie i romantyzm w stowarzyszeniach młodzieży wileńskiej na początku XIX w*., Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wilno 1931.
Janion Maria, Żmigrodzka Maria, *Romantyzm i historia*, wyd. 2, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
Janion Maria, *Romantyzm: studia o ideach i stylu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.
Kowalczykowa Alina, *Romantyzm: nowe spojrzenie*, Stentor, Warszawa 2008.
Legrand Gérard, *Romantismus*, Paseka, Praha 2001.
Literatura a heterogeniczność kultury. Poetyka i obraz świata, pod red. E. Czaplejewicza i Edwarda Kasperskiego, Warszawa 1996.
Literatura. Teoria. Metodologia, pod red. nauk. Danuty Ulickiej, Wydawnictwo Dydaktyczne Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 1998.
Macura Vladimír, *Znamení zrodu: české obrození jako kulturní typ*. Čs. spisovatel, Praha 1983. 2. rozš. vyd., H & H, Jinočany 1995.
Makara Sergej, Kyseľová Natália, *Výhonky triadickosti. Всходы романтического*. Katedra slovanských jazykov, Filologická fakulta, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica 2002.
Markovič Pavol, *Slovenský literárny klasicizmus a preromantizmus.* Filozofická fakulta Prešovské univerzity, Prešov 2020.
Mathauser Zdeněk, *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*, Blok, Brno 1989.
Murko Matthias, *Deutsche Einflűsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik*. Mit einem Anhang: Kollár in Jena beim Wartburgfest. Verlags- und Buchhandlung „Styria", Graz 1897.
Műller Bertram, *Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung*, München 1978.
Nakhlik Yevhen, *Dolja. Los. Suďba. Ševčenko i poĺski ta rossijs'ki romantyky*. NacionaĺŊa akademija nauk Ukrajiny, Ľviv 2003.
Neupokojeva Irina, Sőtér István, *Jevropejskij romantizm*, Moskva 1973.
Klátik Zlatko, *Slovenský a slovanský romantizmus: typológia epických druhov*, Veda, Bratislava 1977.
Neupokojeva Irina, Sőtér István, *Jevropejskij romantizm*, Moskva 1973.
Passage Charles, *The Russian Hoffmannists*, Mouton, The Hague 1963.
Pospíšil Ivo, *Central Europe: Substance and Concepts*. Constantine the Philosopher University in Nitra, Faculty of Central European Studies, Nitra 2015.

Pospíšil Ivo, *František Ladislav Čelakovský a problém slovanských romantismů*, [in:] *Parémie národů slovanských. Sborník příspěvků z mezinárodní konference konané u příležitosti 150. výročí F. L. Čelakovského a vydání jeho „Mudrosloví"*. Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, katedra slavistiky, Ostrava 2003, s. 5–14.

Pospíšil, Ivo, *Horynovy Dějiny rané německé romantiky a jejich významy* (*Břetislav Horyna: Dějiny rané romantiky. Fichte, Schlegel, Novalis*. Vyšehrad, Praha 2005). Slavica Litteraria, X 9, 2006, s. 294–296.

Pospíšil Ivo, *K teorii ruské literatury a jejím souvislostem. Spisy Masarykovy univerzity v Brně*, Filozofická fakulta, č. 413, Munipress, Brno 2013.

Pospíšil Ivo, *Labyrinty literárněvědné terminologie*, Philologia XXVIII/2, 2018, pp. 7–20.

Pospíšil Ivo, *Literární postava jako „zašité nůžky" literární vědy*, Slavica Litteraria, X 4, 2001, s. 51–58.

Pospíšil Ivo, *Literatura a její přesahy (Kritika, metodika, historie, teorie, metodologie). Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích*, Pedagogická fakulta, České Budějovice 2020.

Pospíšil Ivo, *Literatura v souvislostech. Několik příběhů o tom, jak také číst literaturu z širšího pohledu*. Nakladatelství Vlastimil Johanus, České Budějovice 2011.

Pospíšil Ivo, *Literaturnyje napravlenija v Rossii i romantizm*, [in:] *Slovanský romantizmus*. Filologická fakulta Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Katedra slovanských jazykov, Banská Bystrica 1999.

Pospíšil Ivo, *Metodologija i teorija literaturovedčeskoj slavistiki i Centraĺnaja Jevropa*, Colloquia Litteraria Sedlcensia XXI, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2015.

Pospíšil Ivo, *Na forpostach teorii i istorii klassičeskoj russkoj literatury*, Colloquia Litteraria Sedlcensia XX, Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2015.

Pospíšil Ivo, *Postmodernistický romantismus Oxany Zabužko v románu Terénní průzkum ukrajinského sexu*, In: *Slovanský romantismus – Poetika romantična v slovanských literaturách*, Banská Bystrica 2002, ss. 127–137.

Pospíšil Ivo, *Problém narativní básně*, [in:] *Slovanský romantismus – estetično genologických kategórií*, Katedra slovanských jazyků Filologické fakulty UMB, Banská Bystrica 2003, ss. 26–36.

Pospíšil Ivo, *Problém narativní básně*, [in:] *Slovanský romantismus – estetično genologických kategórií*, Katedra slovanských jazyků Filologické fakukty UMB, Banská Bystrica 2003, s. 26–36.

Pospíšil Ivo, *Problematika literaturnych napravlenij i konec veka*, In: Rossica Olomucensia XXXVIII, 1. část, Olomouc 2000, s. 107–115.

Pospíšil Ivo, *Romantismus slovanský, evropský a světový: šíře a hloubka*, In: *Slovanský romantismus v európskych súvislostiach*, Katedra slovanských jazykov FiF UMB, Banská Bystrica 2006, s. 8–21.

Pospíšil Ivo, *Romantizm i problema literaturnych žanrov*, In: *Slovanský romantizmus – o žánrovosti*, Katedra slovanských jazykov Filologickej fakulty Univerzity Mateja Bela, Banská Bystrica 2002, ss. 20–33.

Pospíšil Ivo, *Romantismus slovanský, evropský a světový: šíře a hloubka*, [in:] *Slovanský romantismus v európskych súvislostiach*, Katedra slovanských jazykov FiF UMB, Banská Bystrica 2006, s. 8–21.

Pospíšil Ivo, *Rosyjskie i czesko-niemieckie inspiracje gotyckie. Porównanie aspektów rozvoju*, [in:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik, Universitas, Kraków 2002, s. 243–250.

Pospíšil Ivo, *Ruská literatura: setkání a konfrontace*, Masarykova univerzita, Brno 2020.

Pospíšil Ivo, *Slovakistické reflexe*, Česká asociace slavistů, Brno 2017. Jan Sojnek-Galium, Brno 2017.

Pospíšil Ivo, *Studie o literárních směrech a žánrech*, Katedra slovanských jazykov, Filologická fakulta, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica 2004. *Terminológia romantična. Časť 1*, [in:] *Slovanský romantismus – estetično genologických kategórií*, Katedra slovanských jazyků Filologické fakukty UMB, Banská Bystrica 2003, s. 109–114.

Pospíšil Ivo, *Terminológia romantična. Časť 1*, [in:] *Slovanský romantismus – estetično genologických kategórií*, Katedra slovanských jazyků Filologické fakulty UMB, Banská Bystrica 2003, ss. 109–114.

Pospíšil Ivo, *The Slavonic Romanticism and Its Research: Specific Features, the Past and the Present*, [in:] *Nuovi quaderni del crier. Il Romanticismo oggi*. A cura di Antonella Gallo, Franco Piva, Annarosa Poli. Edizioni Fiorini – Verona 2013, s. 179–199.

Pospíšil Ivo, *Uvážlivá a citlivá knížka o ruské poezii* (*Anton Eliáš: Demiurg či reptajúca trstina? Lyrický subjekt v ruskej romantickej, postromantickej a neoromantickej poézii*. Univerzita Komenského, Bratislava 2008). Novaja rusistika, II, 2009, č. 1, s. 94–96.

Pospíšil Ivo, *Významová disperznost pojmu „romantismus" jako klíč k jeho podstatě*, In: *Literárny romantizmus. Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre*, Katedra areálových kultúr, Nitra 2011, ss. 9–23.

Pospíšil Ivo, Zelenka Miloš, *René Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky*, Masarykova univerzita, Brno 1996.

Romantismus v české a polské literatuře, Slezská univerzita, Opava 2000.

Romantismus v české a polské literatuře/Romantyzm w czeskiej i polskiej literaturze, red. Libor Pavera, Slezská univerzita, Opava 2000.

Romantizmus reflektujúci a reflektovaný, Katedra ruského jazyka a literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, Bratislava 1997.

Romantyzm, wydawca i redaktor Sławomir Żurawski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

Rotrekl Zdeněk, *Barokní fenomén v současnosti*, TORST, Praha 1995.

Rozkošný hrob: antologie české romantické poezie, Sestavil Václav Vaněk a kol. Pistorius & Olšanská, Příbram 2009.

Šafarik P. J., *A. Mickevič i koncepcija russkoj literatury: u kolybeli literaturove-dčeskoj slavistiki*, [in:] *Adam Mickiewicz i Rosjanie*, red. nauk. Magdalena Dąbrowska,

Piotr Głuszkowski, Zbigniew Kaźmierczyk, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2020, s. 210–220.
Sammons Jefffrey, *The Mystery of the Missing Bildungsroman, or: What Happened to Wilhelm Meister's Legacy?*, Genre 1981, XIV, č. 2, s. 229–246.
Simpson M., *The Russian Gothic Novel and Its British Antecedents*, Columbus 1986.
Mrtví tanečníci: antologie české romantické prózy, Sestavil Václav Vaněk a kol. Pistorius & Olšanská, Příbram 2010.
Siwicka Dorota, *Romantyzm 1822–1863*, PWN, Warszawa 1999.
Slovanský romantismus – estetično genologických kategórií, Katedra slovanských jazyků Filologické fakulty Univerzity Mateja Bela, Banská Bystrica 2003.
Slovanský romantizmus – o žánrovosti, Katedra slovanských jazykov Filologickej fakulty Univerzity Mateja Bela, Banská Bystrica 2002.
Szyjkowski Marian, *Polská účast v českém národním obrození*, Slovanský ústav, Praha 1946.
Szyjkowski Marian, *Polski romantyzm w czeskim życiu duchownym*, Instytut Zachodni, Poznań 1947.
Wellek René, *Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven and London 1963.
Witkowska Alina, Przybylski Ryszard, *Romantyzm*, wyd. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.
Witkowska Alina, *Literatura romantyczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo, red. Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płuciennik. Universitas, Kraków 2002.

Ivo Pospíšil
Maseryk University, Czech Republic
Polish Academy of Arts and Sciences

ROMANTICISM AS AN UNDERCURRENT OF LITERARY DEVELOPMENT: REVALUATIONS AND REINTERPRETATIONS (SPECIFIC QUALITIES OF SLAVONIC ROMANTICISM)

Summary

The author of the present study examines Romanticism as an undercurrent of literary development, presenting a new vision of Romanticism from different interpretive and axiological angles that accentuate specific qualities and features of Slavic Romanticism. The crucial questions concern its rise and periodization, its national characteristics and functions, its genre structure, its revaluations, reinterpretations, and inspirations, as well as the terminological dispersion of the notion "Romanticism" in contemporary

literary theory. Romanticism itself has its roots in the baroque poetics, exactly as if due to Hegel's negation of the negation of the law of dialectics: it negatively reacts against the cult of form and the formal discipline of neoclassicism, going partly back to the baroque chaos and amorality. Romanticism in Slavic literatures bears a significant burden of many social functions – national revival, sometimes also the restoration of the language, cultural autonomy, equalizing with Western Europe, and the role of literature as a state-constituting factor. The constituting significance of Romanticism in the formation of realism, modernism and postmodernism is accentuated by the role of Romanticism as a mediator of the poetics of other cultural epochs and currents from the Middle Ages through Renaissance, humanism, mannerism, Baroque, and rococo up to sentimentalism and preromanticism leading to further development and its national variants.

Keywords: Romanticism as an undercurrent, the successor and the predecessor of several literary currents, specific features of Slavonic Romanticism, literary character.

II. INTERPRETACJE

Książę Edward Lubomirski (1796–1823),

Źródło: August Sokołowski, *Dzieje porozbiorowe narodu polskiego ilustrowane*, T. 2, cz. 1, Warszawa 1904

Jarosław Ławski
Uniwersytet w Białymstoku
Polska Akademia Umiejętności
ORCID: 0000-0002-1167-5041

TWÓRCZOŚĆ KSIĘCIA EDWARDA LUBOMIRSKIEGO A POCZĄTKI POLSKIEGO ROMANTYZMU

REWIZJA

Albowiem w teraźniejszym wieku zawód pisania
dla współczesnych coraz staje się trudniejszym.
Edward Lubomirski (1821)[1]

Nieobecność, obecność

Księcia Edwarda Kazimierza Lubomirskiego (1796–1823) nie ma dziś w historiach literatury polskiej. Nie ma go też oraz jego dzieł w syntezach literatury polskiego romantyzmu. W roku 2023 minęło dwieście lat od jego śmierci, tak niepotrzebnej. Ów brak jest wymowny tym bardziej, że mamy do czynienia z autorem aż czterech ważkich tekstów, z których każdy miał charakter programowy i na swój sposób był w tych czasach estetycznie i ideowo obrazoburczy.

Książę nie jest jednak wyjątkiem. Obraz epoki „romantycznej" „ustabilizował się" w XX wieku, zastygł, spetryfikował, ograniczając do zestawu wciąż tych samych nazwisk, wyłączając lub odsyłając na dalekie marginesy licznych pisarzy z ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej i z emigracji[2]. Trzeba uznać ten fakt za wymagający zmiany i od dawna jest po temu czas najwyższy.

---

1 E. Lubomirski, *Przemowa*, [w:] tegoż, *Groby w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki. Dumy rycerskie…*, Warszawa 1821, s. V. Pisownię cytatów z dzieł Lubomirskiego modernizuję na potrzeby tego tekstu.

2 Geograficznie rzecz ujmując, Lubomirski po powrocie z Wiednia należy do warszawskiego kręgu towarzyskiego, lecz niekoniecznie literackiego. Jednak jego wyobraźnia krąży wokół spraw, które symbolizuje Wawel. Co znaczące, prawie nieobecne (z wyjątkiem *Grobów*...) jest w jego twórczości wołyńskie Dubno, gdzie się urodził.

Włączenie dorobku Edwarda Lubomirskiego do obrazu początków polskiego romantyzmu pozwoliłoby na nowo oświetlić także początki wileńskie, Mickiewiczowskie nurtu, zarysowując alternatywny model romantyki, który – choć w pełni sformułowany – nie rozwinął się jednak w osobną linię (można wszakże uznać również, iż rozwinął się częściowo, jeśli przyjąć tezę o istnieniu „romantyzmu warszawskiego" u początków romantyzmu polskiego)[3].

Włączenie pisarza do obrazu epoki nie może dokonać się na zasadzie zarysowania nowego, lecz t y l k o tła, dopełnienia obrazu etapu przejściowego, dopowiedzenia marginalnej ciekawostki, ukazującej się w cieniu zjawisk świetnie znanych i dominujących. Powinno być ono pełne, to znaczy pochylać się interpretacyjnie nad czterema tomami jego dzieł: każde z nich przynosi bowiem dopełnienie i korektę programu zarysowanego w poprzednich tomach, przy czym ostatni tekst księcia wydano w Poznaniu już pośmiertnie (1829). Teksty Lubomirskiego – od 2013 roku[4] – wracają do nas powoli. Apogeum tego powrotu przyniósł rok 2022, kiedy to w krakowsko-białostockiej edycji ukazały się jego *Pisma zebrane*[5].

Jest to, miejmy nadzieję, chociaż częściowe spłacenie długo wobec pisarza, którego najświetniej zapowiadającą się karierę śmierć przerwała w wieku 27 lat. Urodził się w 1796 roku w Dubnie na Wołyniu. Pochodził z rodu Lubomirskich, po matce spokrewniony był w Raczyńskimi. Po naukach w Wiedniu szybko trafił jako młodzieniec do dyplomacji rosyjskiej, by jako wybitnie utalentowany osiemnasto- i dziewiętnastolatek obserwować w stolicy Austrii obrady kongresu wiedeńskiego (1814–1815). Jako dyplomata prawdopodobnie był też czynny na placówkach w Berlinie i Londynie. Anglię na pewno zwiedzał po powrocie ze służby dyplomatycznej w Wiedniu. Osiadł wtedy w dobrach Lubomirskich w Radzyminie pod Warszawą, wydał wówczas trzy swe najważniejsze dzieła. Wzorowo gospodarował, snuł plany pisarskie, był kolekcjonerem dzieł sztuki. Nie zdążył się ożenić. Na balu w Warszawie po błahym incydencie w czasie tańców został wyzwany na pojedynek przez oficera. W przeczuciu katastrofy – przed pojedynkiem – podyktował po francusku list-testament adresowany do przyjaciela, Edwarda hrabiego Raczyńskiego, w któ-

[3] A. Kowalczykowa, *Warszawa romantyczna*, Warszawa 1987; S. Makowski, *Juliusz Słowacki: warszawski romantyk i poeta Warszawy*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza" 1999, nr 34, s. 121–133; *Romantyzm warszawski 1815–1864*, red. O. Krysowski, Warszawa 2016.

[4] Zob. wydanie: A. E. F. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp E. Lubomirskiego, wyd. polsko-niemieckie, red., oprac. tekstu, przypisy i bibliografia Ł. Zabielski, wprowadzenie J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera, M. Kopij-Weiß, Białystok 2013, 406 s. Kolejne cytaty z tej książki oznaczam skrótem ELF, po którym podaję nr strony.

[5] E. ks. Lubomirski, *Pisma zebrane*, pod red. J. Ławskiego, t. 1–4, Kraków–Białystok 2022.

rym uczynił między innymi ogromne zapisy na cele dobroczynne. Tak powstał funkcjonujący do 1944 roku Instytut Oftalmiczny im. Księcia Edwarda Lubomirskiego (szpital okulistyczny w Warszawie dla ubogiej ludności). Raniony w pojedynku w biodro, prawie przez miesiąc walczył ze śmiercią, niestety po niefortunnej interwencji lekarzy zmarł… Pochowany został – wedle życzenia skromnie – w kościele w Radzyminie, gdzie ufundowano mu pomnik. Kościół i pomnik zniszczyli Niemcy w czasie II wojny światowej[6].

Był kulturowym germano- i anglofilem.

To Lubomirski, wówczas 23-letni dyplomata rosyjski, opublikował w 1819 roku w Warszawie swój przekład *Fausta* Augusta Klingemanna, „tragedii w pięciu aktach", poprzedzony obszernym *Wstępem*, w którym jednoznacznie zaproponował własny, wyrazisty i radykalny model polskiej narodowej literatury romantycznej, odwołującej się do kulturowego przykładu literatury niemieckiej. W roku 1819 literatura niemieckiego romantyzmu miała za sobą rewolucyjne początki i fazę rozkwitu, wchodząc w etap późnej romantyki (*Spätromantik*). W Polsce dopiero kiełkowały „pierwiosnki romantyzmu"[7]. Rzecz w tym, że dzięki wieloletniemu pobytowi za granicą młody książę – w Wiedniu, Berlinie, Londynie i zapewne Paryżu – przyswoił w latach 1814–1820 cały zasób nowości literackich z Zachodu, najmocniej spośród nich interioryzując wzorce niemieckiej estetyki (dramatu) i (pod koniec krótkiego życia) angielskiej myśli politycznej, historiograficznej i literatury pięknej.

Na takim fundamencie mógł – przed Mickiewiczem – sformułować kompletny, przemyślany, przepracowany na materiale tłumaczonego i parafrazowanego *Fausta* (mitu faustycznego, szerzej rzecz ujmując) program literatury narodowej. Podkreślę: program literatury narodowej, adresowanej do Polaków (a nie do kogoś nieokreślonego lub grupy osób ze świata literackiego). Między 1814 a 1819 rokiem (i potem latami 1820–1822) za sprawą księcia kultura polska przyswaja z Zachodu ogromny zasób wiedzy, idei, wzorców estetycznych. On sam zapewne nie zna Mickiewicza i dzieł z ośrodka wileńskiego, bo tworzy w Wiedniu, a kulturowo najbliżej mu do centrum krakowskiego. Po powrocie do kraju tworzy swe prace w Radzyminie pod Warszawą, a w Warszawie je publikuje.

Program Lubomirskiego najmocniej wybrzmiewa w *Fauście. Tragedii w pięciu aktach przez A. Klingemanna z niemieckiego wolnym wierszem przetłu-*

---

[6] Jeśli chodzi o biografię księcia, wszystkie informacje i przypuszczenia zebrałem w: J. Ławski, *Książę Edward Lubomirski i jego faustyczne dzieło*, [w:] E. ks. Lubomirski, *Faust. Tragedia w pięciu aktach przez A. Klingemanna z niemieckiego wolnym wierszem przetłumaczona*, wstęp J. Ławski, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 2, Kraków 2022, s. 11–54.

[7] Nawiązuję do *Pierwiosnka* Mickiewicza i oczywiście do znanej książki W. Kubackiego: *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949.

maczonej (Warszawa 1819)[8] – we *Wstępie* do tegoż dzieła i w jego poetycko-dramatycznej przekładni/parafrazie. Program zarysowany we *Wstępie* powstaje za sprawą impulsów płynących z Wiednia: tu czyta Lubomirski wydanego w 1815 roku *Fausta* Klingemanna, ogląda ów dramat na scenie wiedeńskiej (1816), tu porównuje niemiecki pierwodruk z edycją wiedeńską (1818), którą odrzuca (ale która może go inspiruje do zmian we własnym przekładzie-parafrazie; protestancki *Faust* wiedeński został bowiem ocenzurowany przez samego autora na potrzeby odbiorcy z katolickiej Austrii). Lubomirski sięga do „protestanckiego" pierwodruku, lecz również przystosowuje tekst na potrzeby polskiego odbiorcy, usuwając rażąco antykatolickie i antyreligijne, a czasem wręcz nihilistyczne fragmenty oryginału, zastępując je spolszczeniem, parafrazą językowo-kulturową.

Ale *Faust* nie jest jego pierwszym dziełem, w którym objawia się estetyka romantyczna. W 1815 roku (sic!) młodziutki Lubomirski pisze w Wiedniu *Obraz historyczno-statystyczny Wiednia oryginalnie 1815 r. wystawiony z planem tegoż Miasta*[9], który wydaje – uzupełniwszy tylko o krótką *Przemowę* – w 1821 roku w Warszawie, gdzie książka szybko zostaje skonfiskowana. Pomimo tego, książę dzięki swej społeczno-majątkowej pozycji rozprowadza ją w Wielkopolsce i w Galicji. Nie jest to przewodnik po Wiedniu. To dzieło przemycające pod szatą bedekerowego opisu miasta[10] ogromny ładunek wiedzy o kulturze krajów niemieckich i Austrii (erudycja 19-letniego księcia jest, rzec można, niewyczerpana, a nawet aż trudna do ogarnięcia). Lecz nie tylko to jest jego celem: Lubomirski zmyślnie przemyca w nim niebezpieczne w Królestwie Kongresowym treści ideowe, polityczne i estetyczne. *Obraz Wiednia* to krytyczna wizja Europy przedstawionej w owym roku, gdy w Wiedniu obraduje sławny kongres wiedeński, którego uczestnikiem książę jest jako rosyjski dyplomata. XI rozdział *Obrazu Wiednia* zatytułowany *Kongres* to imponująca, zdystansowana wizja tego wydarzenia[11]. Już w 1815 roku Lubomirski zna całą

---

8 [E. Lubomirski], *Faust. Tragedja w pięciu aktach przez A. Klingemanna*. Z niemieckiego wolnym wierszem przetłumaczona [przekład: książę Edward Kazimierz Lubomirski], na dochód Instytutu Głucho-Niemych, w Warszawie: w drukarni N. Glücksberga, księgarza i typografa Królewskiego Uniwersytetu, 1819, 203 s.

9 Obywatel Kaliski, *Obraz historyczno-statystyczny Wiednia. Oryginalnie 1815 r. wystawiony z planem tegoż miasta*, Warszawa 1821, 488 s.

10 Lubomirski wydał dzieło, nadając mu pozory przewodnika po mieście, co zaznacza już tytuł („z planem Miasta"), który istotnie jest dołączony na końcu. Po *Spisie rozdziałów* [*Przemowa* + XI rozdziałów, w sumie całość jest 12-częściowa] dodał jeszcze *Alfabet z imion ważniejszych przedmiotów*, będący połączeniem indeksu osobowego z indeksem problemowym i geograficznym.

11 Ma on wartość nie tylko literacką (wysoką), lecz i informacyjną. W 2021 r. został w Austrii wydany po niemiecku: *Der Kongres (von Edward Lubomirski)*, [w:] Bogusław Dybaś (hg.),

dawną i najnowszą literaturę niemiecką. Jest zafascynowany średniowieczem (popisuje się przed czytelnikiem, tłumacząc drobne fragmenty z języka staroniemieckiego!), czyta Tiecka, Schleglów, Jeana Paula, panią de Staël. Dzieło jest tak drażliwe politycznie, że niektórzy doradzają mu jego niewydawanie lub znaczne skrócenie przed wydaniem. Czego, na szczęście, nie zrobi.

Faust i *Obraz Wiednia* przynoszą zapis głębokiej fascynacji księcia kulturą krajów niemieckojęzycznych[12] i na dalszym planie kulturą angielską. Jest to faza gorącej, entuzjastycznej transmisji tych wzorów, można rzec, nieliczącej się z realiami polskimi, z odbiorcą. Nie będzie to jednakże recepcja i transmisja naiwna. Przeciwnie: książę zdaje sobie sprawę z uprzedzeń Polaków wobec kultury niemieckiej, nie zaleca też bezrefleksyjnego pójścia śladem Niemców, lecz poleca wybór radykalnego zwrotu ku europejskiej nowoczesności, który to zwrot zasadzałby się na polskich fundamentach historyczno-kulturowych, tematach, tradycji. Problem w tym, że głos samodzielnego myśliciela i estetyka został w *Fauście* stłumiony, przygaszony przez siłę, wręcz brutalność niemieckiego tekstu dramatu. Natomiast w *Obrazie Wiednia* ów głos gubi się czasem pośród bogactwa opisów świata austriackiego i niemieckiego.

Młody pisarz miał świadomość braku wyrazistości w sposobie artykulacji swych idei. Po powrocie z Wiednia do kraju dokonuje więc osobliwej autokorekty programu, publikując *Groby w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki. Dumy rycerskie, oryginalnym wierszem napisane. Część I* (Warszawa 1821)[13]. Ich drugą część poeta pisał, nawet może napisał, zapowiadał do druku, ale nie wiemy dziś, co się z nią stało. W 1821 roku ukazują się w Warszawie *Obraz Wiednia*, będący pokłosiem faustyczno-wiedeńskiej młodości (i od razu zostaje skonfiskowany, a sprawa staje się głośna, skoro sędziwy Marcin Molski stworzył o niej wiersz)[14], oraz oryginalne dzieło poetyckie, czyli *Groby*…, które zawiera już przeformułowanie lub nawet rewizję programu wyłożonego w 1819 roku we *Wstępie* do *Fausta*. Tym razem, choć wydany w Warszawie, utwór Lubomirskiego ma stanowić przykład narodowej poezji opartej na bohaterze jak najbardziej współczesnym – Tadeuszu Kościuszce (1746–1817).

Die polnische Frage und der Wiener Kongress 1814–1815, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2021, s. 181–204.

12 Trzeba dodać, że książę ma dość niskie mniemanie o literaturze austriackiej i poświęca jej niewiele miejsca po obszernym omówieniu autorów niemieckich. Natomiast państwo i społeczeństwo austriackie jest przedmiotem wnikliwych, długich analiz, wskazujących ich wady, ale i zalety (na przykład niektóre instytucje państwa i urządzenia charytatywne pokazane są jako wzorcowe, godne przeniesienia na grunt polski).

13 [E. Lubomirski], *Groby w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki. Dumy rycerskie, oryginalnym wierszem napisane przez tłomacza tragedii Faust. Część pierwsza*, Warszawa 1821, 118 s.

14 [M. Molski], *Obywatel Mazowiecki do Obywatela Kaliskiego, autora xiążki Obraz Wiednia 1821 roku*, 1821, 3 s.

Sytuacja poetycka, jaką Lubomirski konstruuje, jest dość niezwykła, częściowo zapewne inspirowana *Pieśniami Osjana* Macphersona. Wyraża ją osobliwy tytuł dzieła, który pozornie wydaje się tak niezrozumiały, że usiłowano go dzielić, by uchwycić jego sens[15]. Wykłada ów sens i tłumaczy sytuację liryczną sam poeta w *Przemowie* do tego poetyckiego oratorium (to już trzecie jego dzieło poprzedzone znaczącą przedmową[16]):

> Główną osnową następujących wierszy jest Kościuszko, a celem opiewanie życia tego cnotliwego męża. Poeta w osobie Barda, przeniósłszy się w dzień śmierci Tadeusza Kościuszki, która przypadła siedemnastego listopada 1817 r., do Katedry Krakowskiej, tam spotkawszy czterech Rycerzy dawnych, przysłuchuje się ich powieściom, z których najgłówniejsza powieść jest o Kościuszce. Ponieważ w tymże dniu śmierć nam porwała Kościuszkę w Soloturnie[17], Rycerze o nim jeszcze mówią jak o żyjącym. Rzecz całego wiersza lirycznego zajmie nie więcej nad przeciąg ośmiu godzin[18].

By opiewać Kościuszkę, Lubomirski nie sięga tym razem po radykalne estetycznie, etycznie i poznawczo wzorce niemieckie. *Faust* Klingemanna nawet w zeufemizowanej parafrazie pełen był drastycznych zbrodni, bluźnierstw, nihilistycznych deklaracji i gotyckich efektów rodem z *Don Giovanniego* Mozarta (którego przywołuje) i powieści gotyckich. *Groby w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki* sięgają po wysoką tradycję dumy, biorą język z oświecenia (bo tylko taki był dostępny poecie, o którym prawdziwie rzec trzeba, że był poetą uczonym, *doctus*). Książę sięga po inspirację *Pieśniami Osjana* Macphersona (1860 – 1763), by opiewać polskie połączenie tematu historycznego i miłosnego. Najważniejszy – i w rzeczy samej już romantyczny – jest tu wybór bohatera, ukazanie go w splocie dylematów historycznych i osobistych (gdy kocha nieszczęśliwie Zofię): „Co się zaś ściąga do czynów Kościuszki, starałem się godzić je z historią, wyjąwszy miłość jego i Zofiją, które uważać należy jako poetyczne udania"[19]. Jeśli język *Grobów…* zakorzeniony jest w estetyce „międzyepoki" lat

---

15 Istnieje też możliwość innego zapisu: *Groby. W dniu śmierci Tadeusza Kościuszki…*, którą sugerowano. Niemniej jednak właściwa jest forma, którą sam poeta objaśnia w *Przemowie*.

16 Wydaje się to ciekawe w kontekście ustaleń M. Stanisza: *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.

17 Właściwie w Solurze, czyli szwajcarskim Solothurn, a francuskim Soleure w Szwajcarii.

18 [E. Lubomirski], *Przemowa* do: tegoż, *Groby…*, dz. cyt., s. III–IV.

19 Wbrew temu, co „oficjalnie" pisze Lubomirski, historia miłości Tadeusza i Zofii oparta jest na rzeczywistej miłości Kościuszki do Ludwiki Sosnowskiej (1751–1836), córki hetmana polnego litewskiego, która została zmuszona do zamążpójścia za Józefa Aleksandra Lubomirskiego (1749–1817) (był on synem brata samego ojca księcia Edwarda). Kościuszko był zbyt biedny, by poślubić Sosnowską, ich miłość przetrwała jednak wszystkie próby.

1795–1818, to ich temat, liryzm, wątek miłosny i polityczny należą już do epoki przyszłej – romantyzmu[20].

Tom został wydany anonimowo, lecz tak, aby można było go skojarzyć z autorem przekładu *Fausta*. Są to – jak sygnalizuje podtytuł – „Dumy rycerskie oryginalnym wierszem napisane przez tłumacza tragedyi *Faust*. Część pierwsza". Istotnie autor jest ten sam, ale projekt ideowo-estetyczny zasadniczo się zmienia. Zamiast metafizyki, średniowiecza, blasfemii, radykalizmu poznawczego i moralnego, zamiast obrazu kultury, polityki i obcej cywilizacji niemieckiej czy austriackiej – poetycko odkrywamy w *Grobach*… Wawel, estetykę wzniosłości, elementy miłosnej tragiczności, bardów jako figury prefigurujące wieszczów, dumę jako gatunek. Całość jest misterną, erudycyjną kompozycją, wielogłosem, widowiskową iluzją i polityczną aluzją (ten, co właśnie oto umiera, czyli Kościuszko, od razu zaczyna nowe życie w mitach narodowych). Narodową przeszłość i teraźniejszość znajdujemy tu poetycko wyrażone, zogniskowane w panteonie wawelskim.

W istocie program estetyczno-ideowy, jaki się w *Grobach*... zarysowuje, można nazwać romantyzmem krakowskim (wawelskim). Jest on nader daleki od metafizyki obrzędu ludowego, balladowości Mickiewicza, ale zarazem nieco mu bliższy w swej głębi metafizycznej, w sięgnięciu po splot tego, co narodowe i historyczne, z tym, co osobiste (miłość). Z zastrzeżeniem, że książę nie sięga po maskę historyczną lub ramę ludowo-obrzędową. W zakresie języka i estetyki być może bliżej *Grobom*… do *Grażyny* niż do *Konrada Wallenroda*, lecz w wymiarze ideowo-politycznym *Groby*… są jednoznaczne: to wymowna politycznie apologia wolności, narodowości, polskości napisana przez światłego arystokratę.

Książę należał do pewnej klasy. Był arystokratą. W *Przemowie* do *Grobów*… zdradza swe podwójne przerażenie tendencjami epoki, w której żyje: absolutyzmem i rewolucją. Pragnąc modernizacji kultury polskiej w warunkach opresji, chce uniknąć skrajności obu kierunków przekształceń społecznych. Jawi się on już w *Obrazie Wiednia* jako liberalny konserwatysta, niepodległościowiec, a nie jako bierny naśladowca życia obyczajowego i politycznego

Była to, szeroko komentowana, znana, opisywana w pamiętnikach, wielka „romantyczna" miłość Naczelnika i Ludwiki, która przeżyła go o 19 lat. Pisarz wziął więc podstawę do części opowieści z annałów rodziny Lubomirskich, choć nie stawiała ona familii książęcej w najlepszym świetle. Wtedy sprawa ta była jeszcze stosunkowo świeża i drażliwa, gdyż żyła i cieszyła się powszechnym poważaniem Ludwika.

[20] Badacz epoki przesilenia kulturowego między Oświeceniem a Romantyzmem sugeruje nawet całkowitą przynależność Lubomirskiego do formacji innej niż romantyczna, przejściowej. Zob. Ł. Zabielski, *Franciszek Wężyk – Edward Lubomirski. Prolegomena do dziejów preromantycznego synkretyzmu literackiego*, „Wiek XIX" 2015, s. 197–213.

Austriaków, których tyleż chwali (za instytucje dobroczynne, postęp cywilizacyjny), ile gani (za hipokryzję, ideową miałkość i cynizm polityczny). Najwyraźniej po wydaniu *Fausta*, *Obrazu Wiednia* i *Grobów…* wciąż młody (25-letni) arystokrata znalazł się na rozdrożu: także politycznym i klasowym. Jego matka pochodziła z wielkopolskiej familii Raczyńskich. Najbliżsi powiernicy księcia to hrabiowie Edward i Atanazy Raczyńscy, cioteczni bracia, którzy wybiorą zróżnicowaną w stopniu, ale wyboistą drogę lojalizmu wobec państwa pruskiego. Powoli również książę Edward musiał myśleć o ożenku, spadkobiercach swej fortuny rodowej, stabilizacji (wzorowo gospodarował w swych dobrach w Radzyminie, wprowadzając nowiki podpatrzone na Zachodzie, co niezbyt pasuje do obrazu „romantyka").

Po której stronie stanąłby, gdy przyszła noc listopadowa 1830 roku?

Czy zaryzykowałby pozycję, majątki, by poprzeć powstanie? Nie poznamy odpowiedzi na te pytania-domysły. Pewne jest co innego: że kierunek ewolucji miały określać kolejne jego dzieła: Część druga *Grobów…* (na pewno była pisana) i dzieło o Anglii, którą dokładnie zwiedził po powrocie z Austrii (w 1820 r.). W liście-testamencie zostawił Edwardowi Raczyńskiemu do wydania jakieś drobne utwory, których ten nie opublikował[21], oraz nieukończony (ale prawie kompletny) rękopis dzieła *Rys statystyczny i polityczny Anglii*[22], wydanego w Poznaniu w 1829 roku z dopiskiem „dzieło pogrobowe", poprzedzonego arcylapidarnym wstępem wydawcy (niewątpliwie za sprawą Raczyńskiego fragmenty opublikował wcześniej „Kolumb", pismo o podróżach)[23]. Raczyński spełnił dwie z testamentowych próśb Lubomirskiego: wydał *Rys Anglii* i zajął się wraz z bratem Atanazym pokaźną kolekcją obrazów, jaką zgromadził książę[24]. Nie spełnił dwu innych: nie wydał drobnych prac rękopiśmiennych i nie zaryzykował zbiorowej „edycji trzech moich dzieł", o którą delikatnie prosił książę, podkreślając w przeddzień fatalnego pojedynku w testamencie, że czuje wzbierającą w nim „chętkę" do pisania, do uprawiania literatury[25].

---

21 Zob. zapisy w liście-testamencie napisanym przed pojedynkiem: *List Edwarda Xięcia Lubomirskiego do Edwarda Hrabiego Raczyńskiego w języku francuskim pisany 24 stycznia 1823 r.*, [w:] W. H. Melanowski, *Dzieje Instytutu Oftalmicznego im. Edwarda Ks. Lubomirskiego w Warszawie 1823–1944*, Warszawa 1948, s. 291–293.

22 *Rys statystyczny i polityczny Anglii przez Edwarda Ks. Lubomirskiego (dzieło pogrobowe)*, Poznań 1829, 396 s.

23 „Kolumb: pamiętnik opisom podróży lądowych i morskich, najnowszych odkryć jeograficznych" 1829, nr 41, nr 42, nr 43.

24 Zob. M. Mencfel, *Atanazy Raczyński (1788–1874). Biografia*, Poznań 2019.

25 *List Edwarda Xięcia Lubomirskiego do Edwarda Hrabiego Raczyńskiego…*, dz. cyt., s. 292: „Czuję wzniecającą się we mnie chętkę autorstwa i proszę Cię, Kochany Edwardzie, abyś się starał kazać wydrukować moje dzieło o Anglii, nic nie odmieniając – jeżeli są błędy konstrukcyi i chronologii, te popraw, może znajdziesz sposób zrobić Edycją trzech moich dzieł.

Rys Anglii literalnie nigdy nie wzbudził niczyjego zainteresowania. Nie trafił nawet w XX wieku do prac naukowych o polskich podróżach do Zjednoczonego Królestwa.

Stało się tak nie bez winy księcia, który streścił w nim z najdrobniejszymi szczegółami statystycznymi (i przypisami) obraz potęgi angielskiego państwa, korzystając z czytanych w oryginale prac wielkich i mniejszych historyków angielskich oraz szkockich. Jest to książka trudna w lekturze aż do momentu, gdy się przez nią całą przebrnie. Uświadamiamy sobie wówczas, że czytaliśmy nie tylko traktat-kompilację, lecz również dzieło podróżnicze (Lubomirski na własne życzenie oglądał: angielskie porty, więzienia, szpitale, miasta), a nade wszystko dzieło polityczne. Anglia jest w nim z entuzjazmem odnalezionym wzorem cywilizacyjno-kulturowym i zarazem historycznym przypadkiem kraju oraz narodu, który jej trudna historia po krwawych przemianach doprowadziła do wolności i ustroju gwarantującego wolność tak gminowi, jak arystokracji. Monarchia parlamentarna zdawała się księciu swoistym punktem dojścia dziejów narodu angielskiego, który, choć wiele razy podbijany, ukształtował się w nowoczesnej formie ustrojowej państwa gwarantującego powszechną wolność, ograniczającego zapędy władzy oraz możnych w takim samym stopniu jak powstrzymującego rewolucyjne dążenia ludu.

W preambule do Rozdziału I *Rys historyi W. Brytanii od pierwiastkowego jej zaludnienia przez Celtów aż do wstąpienia na tron domu Stuartów na początku 17. wieku* Lubomirski – w kształtującej się wtedy mowie ezopowej – dawał do zrozumienia, co może wynikać dla Polaków z przykładu dziejów Anglii i Anglików:

> Wolni dziś mieszkańcy Albionu, samowładnemu niegdyś berłu Rzymian, Saksonów, Duńczyków i Normanów podlegali. Rozkrzewienie światła i zbieg okoliczności w późniejszych czasach do szczęśliwego ustalenia stosunków między panującym i poddanymi tego kraju posłużyły. Potomkowie niewolniczych lenników Wilhelma podbiciela składają dziś naród, który opierając się władzy tronu, bacznie nad jej utrzymaniem czuwa; który Monarsze wszelką przyznaje władzę, wyjąwszy tę, którą by mógł szkodzić; który na koniec upornie przy sprawach swoich obstając, w nierozsądnym częstokroć zapale, rozsądny rząd tworzy.
>
> W liczbie dziejopisów W. Brytanii słyną Hume, Smollet, Adolphus. Krótki tego rozdziału zakres nie pozwala wchodzić w szczegóły, które czytelnik w dziełach ich znajdzie; celniejsze tylko historyi angielskiej wytkniemy epoki; wskażemy oraz wolne rozwijanie się swobód, jakich dziś naród ten

Jeżeli rozumiesz, że możesz imię moje położyć, połóż je, przynajmniej kilka dni dłużej żyć będę. Między mymi papierami znajdziesz może zrobić zbiór kilku drobnych pisemek".

używa. Zbierając owoce mądrej konstytucyi, ten tylko Anglik wartość jej ocenić jest zdolnym, który się zastanawia, ile czasu, poświęcenia się i krwi wykształcenie jej kosztowało[26].

Rys Anglii sugerował, w którą stronę ewoluowała myśl księcia. Był to kierunek wybitnie polityczny. Ten traktat z dygresjami podróżniczymi pokazuje go jako spadkobiercę Oświecenia, ale równocześnie politycznego romantyka. Jego zainteresowanie przesuwa się z tematyki uniwersalnej (bunt metafizyczny bohatera faustycznego) na historyczną (Kościuszko) i wyraźnie polityczno-ustrojową (obraz Albionu). Jak zauważył Raczyński w *Uwiadomieniu* poprzedzającym *Rys Anglii*, „jest [on] owocem dwuletniej pracy, starannych badań i przyjacielskich stosunków z celniejszymi uczonymi W. Brytanii"[27]. Tworzył go niemal do śmierci, rezygnując w tym dziele z ambicji poetyckich, a nawet literackich, w imię poszukiwań politycznych. Pamiętajmy, że spisał to młody człowiek, który jako dziewiętnastolatek oglądał z bliska cyniczne targi monarchów i dyplomatów dzielących między siebie Europę (i Polskę) na niesławnym kongresie wiedeńskim.

Trzy zwroty (korekty)

Kiedy w 1829 roku ukazywał się w Poznaniu *Rys Anglii*, był on dziełem już spóźnionym, do tego trudnym, niedokończonym. Znaczenie owej publikacji mógłby nadać sam autor, gdyby żył. Żeby wyjaśnić niefortunne zbiegi okoliczności, błędy autora, pecha, który mu towarzyszył, raz jeszcze trzeba się przyjrzeć nie tylko zewnętrznym okolicznościom jego losu (pobyt za granicą, arystokratyzm, śmierć po pojedynku), lecz też wniknąć w wewnętrzną „substancję" tego, co Lubomirski w zakresie literatury i szerzej kultury zaproponował. Literatury i kultury koniecznie, jak chciał, narodowej, bo nikt wtedy innej perspektywy nie uruchamiał, a perspektywa narodowa uruchamia się niejako naturalnie i automatycznie w sytuacji opresji.

W pismach księcia znajdujemy wyraźnie zaznaczone trzy (lub może nawet cztery) ściśle się ze sobą wiążące propozycje. Wszystkie owe zmiany wolę nazywać korektą programu, może nawet zwrotem, lecz z zastrzeżeniem, że jest to zwrot, który tylko doprecyzowuje, uściśla, rozwija i uzupełnia propozycje ideowe z *Wstępu* do *Fausta*. Co je łączy?

---

[26] E. Lubomirski, *Rys statystyczny i polityczny Anglii…*, dz. cyt., s. 1. Podkr. – J.Ł.

[27] E. Raczyński, *Uwiadomienie*, [w:] E. Lubomirski, *Rys statystyczny i polityczny Anglii…*, dz. cyt., s. nienumerowana. Nie wiemy, oczywiście, w jakim zakresie Raczyński ingerował w dzieło podane przez siebie do druku, czy coś zmienił, wykreślił, dodał.

Lubomirskiego program narodowej literatury[28] uspójniają: przekonanie o konieczności zerwania z poetyką i ideologią późnego klasycyzmu, idea narodowości literatury, fascynacja romantyzmem niemieckim i (w mniejszym stopniu) angielskim, zakorzenienie językowe programu w języku epoki przejściowej między oświeceniem a romantyzmem, poszukiwania nowego języka, polityczne nacechowanie (wolnościowe, patriotyczne), arystokratyzm, erudycyjność. Są to elementy wspólne, ale na ich tle ostrzej widać owe korekty/zwroty, dopełnienia.

Widać błyskawiczny rozwój ideowy księcia. Jeśli *Obraz Wiednia* (pisany przez 18- i 19-latka!) jest jego debiutem pisarskim, zaś *Faust* publikacyjnym, a wszystko na to wskazuje, to startował on z tak wysokiego poziomu, iż słusznie dopatrywano się w nim talentu na miarę współtwórcy przyszłej literatury narodowej. Talentu nie tylko przedwcześnie zniszczonego przez kulturowy absurd pojedynku, ale wykwitłego, rozwijającego się i – *last but not least* – spełnionego w czterech różnych, nietuzinkowych, śmiałych tomach – dziełach!

Wejrzyjmy w moment startowy. W Wiedniu powstają dwa ważne dzieła: *Obraz Wiednia* w 1815 r., wydany dopiero w 1821 (znać w nim młodość autora, chęć popisania się erudycją, bez zważania na możliwości percepcyjne odbiorcy)[29] oraz przekład-parafraza *Fausta* Klingemanna (dramat napisany i wystawiony został w 1811 r. we Wrocławiu, ukazał się w 1815 r., ponownie wydano go w ocenzurowanej wersji w Wiedniu w 1818, zaś na scenie wiedeńskiego Leopoldstädter Theater zagościł w roku 1818, zatem przekład musiał powstać po 1815, a przed rokiem 1818)[30]. Oba dzieła noszą cechy młodzieńczego entuzjazmu, są odważne, antyzachowawcze, a szczególnie wybijają się pod tym względem *Faust* i *Wstęp* do niego – rewolucyjne na polskim gruncie.

We *Wstępie* do dramatu Klingemanna spotykamy wszystkie znane cechy wypowiedzi programowej z czasu przekształcania się formacji późnooświeceniowej w romantyczną: pisarz wybiera dramat (tragedię) jako medium

---

[28] Trzeba te rozpoznania analizować na tle innych: M. Żmigrodzka, *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu (Mickiewicz–Malczewski)*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 1; I. Opacki, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972; B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.

[29] Napisany w 1815 r. tekst zawiera dwa dopiski późniejsze: *Przemowę* i niewielki akapit, w którym Lubomirski odnosi się do własnego przekładu *Fausta* (krytycznie lub być może, co nie jest jasne, autoironicznie).

[30] A. E. F. Klingemann, *Faust. Ein Trauerspiel in 5 Acten*, Leipzig und Altenburg: Brockhaus, 1815; *Dramatische Werke*, Grund, t. 1–8, Wien 1818–1821: Band 1: *Rodrigo und Chimene*; *Die Witwe von Epheseus*; *Heinrich der Finkler*, 1818; Band 2: *Das Kreuz im Norden*; *Faust*, 1818.

Sądzę, że Lubomirski przełożył *Fausta* po premierze sztuki w teatrze wiedeńskim 14 marca 1816 r., zaś dopiero kiedy przekład był już gotowy, porównał go z okrojonym wydaniem wiedeńskim z 1818 r., które uznał za gorsze od pierwodruku (1815). Jednak przekładając z pierwodruku, sam też dokonał istotnych zmian: wyretuszował lub nawet usunął fragmenty antyreligijne, o czym pisze sam we *Wstępie*.

przełomowej propozycji estetycznej, zostaje on poprzedzony obszernym wstępem prozą. Adresatem wypowiedzi nie jest osoba, wąska grupa, lecz od razu „Naród Polski". Twórca programu odrzuca starą estetykę i przedkłada nową. Refutacja tez obrońców klasyczności jest tu ostra, jednoznaczna, choć obszernie obudowana zastrzeżeniami estetyczno-ideowymi. Lubomirski odrzuca regułę trzech jedności, uznaje dotychczasowy dramat polski za „kopię kopii", czyli naśladowanie francuskiego naśladowania Greków, których Francuzi, jak przekonuje, źle czytają (w tym zaś lepsi mają być Niemcy i Anglicy).

Odrzuceniu klasycyzmu w dramacie towarzyszy, o dziwo, afirmatywne wskazanie na grecką tragedię jako nosicielkę treści ponadczasowych, wyrażających – choć czasem w drastyczny sposób – pełnię człowieczego doświadczenia świata[31]. Programotwórca proponuje nową tragedię, wyrażającą całą naturę człowieka, także więc emocje, bunt, lęki, trwogę czasów, w jakich żyje człowiek tej fazy „nowoczesności", XIX-wieczny *homo novus*.

Źródła uwolnionej z oków klasyki twórczości widzi w wyobraźni, sercu i czuciu, nie zapominając o intelekcie[32]. Połączenie tych dyspozycji poznawczych usiłuje oddać za pomocą neologizmu utworzonego przez przekład niemieckiego słowa *die Schwärmerei*, które Lubomirski oddaje słowem *czuciozapał*. Ten *czuciozapał*, ogarniający całe jestestwo człowieka (przeciwstawiony nietwórczym kalkulacjom rozumu), ma być źródłem wolnej kreacji literackiej, a poprzez tak stworzone dzieło i jego odbiór (też *czuciozapalczywy*) tworzy wspólnotę odbioru: *czuciopałających* artystów (pisarza, aktorów) i odbiorców (krytyków, widzów). Kategorię *Schwärmerei* kojarzymy dziś z Kantowską frazą *Schwärmerei und Aberglauben* (marzenia i przesądy)[33], skierowaną przeciw jakoby marzycielsko-zabobonnej religii. Lubomirski, który, jak sam pisze, czytał coś z Kanta[34], jest jednak radykalnie antykantowski. To w marze-

---

31 Widać tu pewną niebłahą paralelę z Mickiewiczowskim podejściem do Grecji. Zob. M. Kalinowska, *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Toruń 1994.

32 Intelekt, rozum – to u Lubomirskiego władze doprowadzające człowieka do pewnej bariery poznawczej, którą przekroczyć on może tylko przez doświadczenie wstrząsowe, egzystencjalne, otchłanne (abyssystyczne).

33 Zob. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Stuttgart 2006, s. 41: „Durch diese kann nun allein dem Materialism, Fatalism, Atheism, dem freigeisterischen Unglauben, der Schwärmerei und Aberglauben, die allgemein schädlich werden können (...) selbst die Wurzel abgeschnitten warden", cyt. za: E. Wyrębska, *Idea metafizyki w filozofii Immanuela Kanta*, „Diametros" nr 23 (marzec 2010), s. 162–181; także: A. Tomaszewska, *Nadzieje rozumu. Uwagi o relacji między rozumem i wiarą w filozofii religii Immanuela Kanta*, [w:] *Rozum, człowiek, historia*, red. J. Szczepański, Kraków 2018, s. 287–300.

34 Zob. Obywatel Kaliski, *Obraz historyczno-statystyczny Wiednia*…, dz. cyt.: „Nie śmiemy dać naszego zdania w dziełach Kanta, czytać je jest niebezpieczno, a tym bardziej o nich

niu, pragnieniu, emocji i intuicji sprzęgniętych z władzami intelektu upatruje podstaw aktu twórczego, którego natura i efekt mają charakter metafizyczny – metafizyczność ta oznacza w *Fauście* radykalny, antyboski bunt (wyrosły z ducha Klingemannowskiego luteranizmu i raczej bez powodzenia maskowany w przekładzie tomu, gdzie Niemiec nie tylko ociera się o nihilizm, lecz ostentacyjnie wkracza w jego obszary).

Za nową koncepcją tworzenia, poetyki i odbioru idzie nowa koncepcja piękna. Nie zostaje ona *expressis verbis* zdefiniowana, lecz wynika z paradygmatu kategorii, które książę próbuje wyłuskać i nazwać jako prawodawcze dla nowej estetyki. A są to: oryginalność („dzieło oryginalne, które przetłumaczyłem"), „powieść narodowa" (jako przykład u Niemców: *Faust*, tu znaczy to też: oryginalny narodowy mit), „wiek rycerski" (romantyczna fascynacja wiekami średnimi, mediewizm), historyzm („Każdy wiek ma w sobie tylko właściwą rolę i właściwy w nim sposób myślenia panujący"), wyobraźnia („żywe wyobrażenie i skłonność do wypraw niebezpiecznych" cechujące średniowiecze), gotycki tenebryzm (predylekcja do czarnoromantycznej gry ciemności i światła, nocy: „Noc sama przez się straszna…"), transgresja wzorów i stereotypów kulturowych (odrzucenie Francji, walka o nieuprzedzoną lekturę dzieł Niemców), rewolucja genologiczna (nowy model tragedii), teleologia sztuki (ma ona odtąd zgłębiać na kanwie tematu mitycznego, rodzimego równocześnie tajemnicę świata, człowieka i wspólnoty historyczno-kulturowej, która wydaje jej twórcę), narodowość (tu: polska), nowoczesność (w znaczeniu pozostawania w dialogu z nowoczesnymi prądami kultury), odwaga (w odmalowywaniu człowieka dokonującego transgresji wszelkich norm), metafizyczność (szukanie odpowiedzi nieograniczających się do danych zmysłowych i prawideł rozumu), estetyka okropności, frenezji, makabry (posunięta aż do postgotyckiej, pregroteskowej intensywności), rola artysty kreatora (jako rewelatora i – inaczej niż u Niemców – pełniącego też rolę przywódcy narodu w opresji)[35].

Dodajmy do tego wyraźne inklinacje symboliczno-mityczne wyobraźni Lubomirskiego i preferencje tematyczne. Sztuka winna mówić o granicach poznania i konsekwencjach przedzierania się przez nie, o miłości i wolności, o poszukiwaniu (a nie może być snem o ładzie w klasycystycznej klatce reguł), o złu i dobru, ujawniających się w człowieku i (już później) w historii. To, co w *Fauście* rewolucyjne, odnosi się przede wszystkim do relacji

sądzić. Więcej jeszcze byłby rozsiał światła, gdyby był do pojęcia wszystkich. Był szczególnie Mistykiem".

35 Jednak z kultury niemieckiej Lubomirski mógł czerpać też inne wzorce. Z bliska obserwował antynapoleońską postawę wielu jej twórców. Reprezentował ją na przykład autor wierszy wzywających do walki z Napoleonem – Theodor Körner (1791–1813), poległy 26 sierpnia 1813 r. w potyczce pod Rosenow z wojskami Napoleona.

człowieka z religią, nauką i moralnością. Jednak wczesny romantyzm Lubomirskiego również został naznaczony polityką, co silnie, aż za silnie ujawnia pisany w 1815 roku *Obraz Wiednia*, pełen aluzji politycznych i w końcu w XI Rozdziale (*Kongres*) jasno wyartykułowanego, choć kiełznanego przez rolę dyplomaty i arystokratyczne pochodzenie b u n t u przeciw samowoli władców Europy krojących mapę kontynentu, handlujących duszami poddanych:

> Ktokolwiek ten rozdział czytać raczy, niech oddali myśl stronną, że następujące w nim rozumowania wynikły z nienawiści powszechnej w Polakach do ościennych narodów kraj polski posiadających. Oddaliwszy na bok wszystkie z mlekiem wyssane zdania, kiedy się tylko jak obywatel świata rozumowało, przytłumiliśmy natenczas głos namiętności, ażeby tym łatwiej nić wynaleźć, która by nas wyprowadziła z labiryntu politycznej metafizyki. Gdy zaś o Polsce mówić przyszło, jak żądać, żeby Polak zapomniał swojej ojczyzny, żeby się w nim odzywające wspomnienie świetnych dziejów narodu, szlachetnej nie wzbudzały chęci, podobnymi słynąć? Jakże na tę pamięć czym był, w tym wieku nie poważany, spokojnie dźwigać może ciężkie brzemię losu? Wy, którzy nas nienawidzicie, zostawcie nam przynajmniej pociechę wspomnień i nadziei. Lecz czemuż tak mocno na nas powstajecie? Czyż widok obrażonych tak przykrym jest dla obraziciela[36].

Lecz Lubomirski już wtedy – w czasie obrad kongresowych – czuje też rozdarcie wewnętrzne. Wyraźnie podziwia księcia Adama Jerzego Czartoryskiego, doradcę i ministra cara Aleksandra II, ale też nie może pozostać wierny temu modelowi lojalizmu, którego następstwem jest kongres wiedeński, przerwany w popłochu w lutym 1815 roku na wieść o powrocie Napoleona z Elby[37]. *Faust* pozwolił Lubomirskiemu wyrazić siebie, swą buntowniczą, młodzieńczą naturę. *Wstęp* do niego umożliwił wyartykułowanie intuicji i wiedzy zdobytych w zażyłych lekturach pisarzy niemieckich – również romantyków. Był rewolucyjny estetycznie przez swój pionierski radykalizm. Ale oryginalny i polski jawił się ponadto poprzez to, co we *Wstępie* było polityczne. A polityczna była tu myśl, że Polacy powinni mieć oryginalną sztukę narodową, jeśli chcą przetrwać w bestiarium historii, które młody książę obserwował od kuchni jako dyplomata, światowiec (zdaje się, że przez większą część życia bywał raczej za granicą, a nie w kraju…). Myśl ta artykułuje się wyraźnie (na ile na to pozwalała cenzura) w *Obrazie Wiednia*, w którym pod płaszczykiem opisu miasta książę przemyca własny obraz historii (w tym niechlubną w niej rolę

[36] E. Lubomirski, *Obraz Wiednia…*, R. XI: *Kongres*, dz. cyt., s. 418–419.

[37] Kongres wiedeński trwał od września 1814 do 9 czerwca 1815 r. Sto dni Napoleona zaczęło się 1 marca 1815 r., skończyło 27 czerwca 1815 (abdykacja po klęsce pod Waterloo).

Austrii)[38], a nade wszystko współczesności cywilizacyjno-kulturowej, którą śledzi na przykładach, jakimi są państwo austriackie (jego urządzenie) i literatura niemiecka (z kulturą angielską w głębokim tle).

W dziełach księcia prawie nie znajdziemy Francji, jej kultury. Dlaczego? Nie ma też – jednakże – jakiejś anatemy rzuconej na tę kulturę. Właśnie – dlaczego? Książę ceni Francję, jej sztukę, wyraźnie fascynuje go geniusz Napoleona, ale jest przecież dyplomatycznym urzędnikiem rosyjskiego, carskiego państwa, wiodącego bój na śmierć i życie z geniuszem Francji. Zdecydowanie odrzuca sztukę francuską w jej klasycystycznym wydaniu jako wzór anachroniczny dla Polaków. Tu inspirują go Niemcy. Polityczność *Obrazu Wiednia* – i to polityczność romantyczna – objawia się nawet w konstrukcji dzieła-maski, udającego ni to bedeker, ni to relację z wojażu. W końcu w XI Rozdziale „kongresowym" książę właściwie uchyla maskę, jaką wcześniej włożył, by ukryć swój krytycyzm. Uchyla, ale do końca jej nie zdejmuje, bo marzy o wydaniu dzieła[39]. To marzenie skończy się w 1821 r. konfiskatą książki i – co też podkreślmy – niejawnym jej kolportażem poza granicami zaboru rosyjskiego.

Faust ze *Wstępem* oraz *Obraz Wiednia* częściowo zapewne spełniły marzenie młodzieńca o byciu pisarzem, rozgłosie (choć wciąż za mało o tym wiemy). Ale pisarz ten miał ogromny potencjał, jaki dawały odwaga młodości, pochodzenie, znakomite wykształcenie (uczył się w Wiedniu, znał niemiecki, francuski, angielski, rosyjski, grekę i łacinę), swoboda podróżowania, poznawania innych kultur. Co zastanawiające, nie pchnęło to Lubomirskiego w kierunku jeszcze bardziej światowym, lecz w naturalnym procesie dojrzewania

---

[38] Już w Rozdziale I *Krótka historia Wiednia* znajdujemy fragment z goryczą odnoszący się do udziału Austrii w rozbiorach Polski. Został on jednak wpisany w tak bogatą faktograficznie narrację, że jego odnalezienie nie jest łatwe. Został „zamaskowany". Całe dzieło ma więc pewną wyraźną polityczną ramę R. I i XI (*Kongres*).

[39] W *Przemowie* do *Obrazu Wiednia* (s. nienumerowana), podpisanej pseudonimem Obywatel Kaliski, próbuje maskować treść książki figurą lojalizmu wobec „Monarchy":

„Już cztery lata minęło, jak to dziełko jest napisanym, dotąd odważyć się nie mogłem, na świat je puścić, za pomocą drukarni, zwłaszcza że kilku moim przyjaciołom dawszy je do czytania, każdy mi coś inszego radził, jednemu podobało się, co drugi chciał wymazać, ten pragnął, bym go wydrukował, a tamten żebym go w ukryciu zatrzymał, dopóki czwartego nie doczekam się lat krzyżyka: przyznam się, że jeszcze go nie tak prędko mogę się spodziewać, i radbym wprzód wiedzieć na pewno, czy się go doczekam. Wątpliwość, za czyim by iść zdaniem, tak miotała mną, jak łódką niespokojne morze; zwodnicza miłość własna zawsze się odzywała: «wydrukuj» – Cóż miałem czynić? Usłuchałem jej głosu, najlepiej publiczność ją poprawi, z tego wielkiego o sobie mniemania, odsyłając rękopism do wytłoczenia nieznaczne uczyniłem odmiany, i starałem się skrócić go, lecz zdawało mi się stosowniej, ostatni rozdział nienaruszonym zostawić, z przyczyny, że wówczas wyrażone żądania względem zmiany losu Polski po części teraz się ziściły, mogłem-że lepszą napisać pochwałę mojego Monarchy?".

pisarskiego doprowadziło go do wzmocnienia tematu narodowego, którego nie mógł udźwignąć ani *Faust*, ani obraz austriackiej stolicy. W *Grobach…* i *Rysie Anglii* dojrzalszy pisarz sięga więc znów po tematy jakże – z pozoru! – różne: tworzy mit Kościuszki, ale przez posłużenie się tym razem inspiracjami angielsko-szkockimi, celtyckimi osjanizmu; mit osadzony na fundamencie biografii herolda wolności (w skali światowej)[40]. Z drugiej strony spisuje niby-nienarodowy, jakoby apolityczny traktat o państwie angielskim z dygresjami podróżopisarskimi.

W obu tych dziełach Lubomirski wraca do języka epoki przejściowej między oświeceniem a romantyzmem, spożytkowuje dorobek Wieku Świateł w Polsce i Europie, lecz to nie język jest przecież celem jego dzieł. Cel jest najściślej polityczny, historyczny, nawet historiozoficzny. W *Grobach…* na materiale mitobiografii Kościuszki tworzy w poezji mit narodowy. W *Rysie Anglii* odnajduje, jak wierzy, model idealnego ustroju, który rozstrzyga jego wątpliwości, uśmierza lęki arystokraty tak przed bezwzględnym absolutyzmem, jak i pałającym żądzą odwetu rewolucjonizmem mas ludowych. Ta sama myśl, te same idee – wybrzmiewają w *Przemowie* do *Grobów…* i całym *Rysie Anglii*: Polakom potrzebny jest mit w narodowej literaturze, ale światu (i Polakom) potrzebna jest wolność miarkowana przez rozsądny ustrój, gwarantujący ją wszystkim. W tym miejscu romantyczny *czuciozapał* wolności i oświeceniowy rozsądek podają sobie ręce i okazują się… niesprzeczne. Nad światem wisi bowiem, jak to postrzega książę, duch krwawej rewolty w imię haseł wolności. Czy byłaby to rewolta w imię dobra? Nie. I książę takiej rozkiełznanej wolności więcej niż się obawia:

> Szczupła zaś klasa rozsądnych z pomiarkowaniem ludzi mniema, że miłość wolności, szanowanie Monarchy, poświęcenie się tak dobrze dla jego osoby, jak dla kraju obrony, cenienie siebie i wszystkich stanów bez różnicy, że te wszystkie przymioty, pogodzić się powinny w człowieku niechcącym, ani jarzma dźwigać, ani zasłużyć na kajdany, w które zbrodniarzy krępują[41].

W *Rysie Anglii* projekt polityczny był już tak silny, że zdominował strukturę dzieła, które staje się hybrydowym traktatem-podróżą, pisanym przez oświeceniowy rozum. Ów rozum nie zabrania Lubomirskiemu romantycznie eksplorować takich miejsc jak więzienia, porty, szpitale, ciemne zaułki stolic

[40] Nie był to wybór przypadkowy. Kościuszko był sławny na świecie, a w kraju trwał proces jego heroizacji. Zob. J. Śliziński, *Tadeusz Kościuszko w literaturze narodów Europy i Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej*, Warszawa 1981; P. Mitzner, *Teatr Tadeusza Kościuszki. Postać Naczelnika w teatrze 1803–1994*, Warszawa 2002; J. J. Janicki, *John Keats i Tadeusz Kościuszko: kultura radykalizmu*, przeł. J. Partyka, red. A. Janicka, Białystok 2022.

[41] E. Lubomirski, *Przemowa*, do: tegoż, *Groby…*, dz. cyt., s. VII.

(któż wtedy jeździł do Anglii w tym celu?)[42]. Korekta „programowa", jaka następuje po *Fauście* i *Obrazie Wiednia*, może też być określona jako próba realizacji idei albo wyrażonych *expressis verbis*, albo tylko suponowanych. Wszakże oznacza ona coś więcej: przejście na wyższy poziom refleksji, pewne udomowienie wyobraźni i myśli księcia, który od obserwacji i światowych inspiracji przeszedł do praktyki jako pisarz, obywatel, gospodarz w dobrach radzymińskich.

Wydaje się, że jako pisarzowi towarzyszyła mu pewna samotność. Nieprawdą jest, iż od początku został zupełnie pominięty w historii literatury, był na najlepszej drodze do osiągnięcia statusu pisarza narodowego (a równocześnie nieprowincjonalnego w europejskim wymiarze), co wcześniej dostrzegł był sam Kazimierz Brodziński[43]. Jako młody radykał książę zyskał *Faustem* i *Obrazem Wiednia* pewien rozgłos[44], w czym paradoksalnie pomógł skandal konfiskaty nakładu wiedeńskiego „przewodnika". Ale w chwili, gdy miał wejść na szczyty, kiedy przychodziły pierwsze głosy uznania, przyszła też śmierć. Którą z „romantyczną" intuicją przewidział, dyktując przed pojedynkiem wzruszający, wspaniały list-testament i powierzając Edwardowi Raczyńskiemu jego wykonanie.

Umierał prawie miesiąc, to dając matce i bliskim trochę nadziei na wyzdrowienie, to… Jego śmierci rodzina, przyjaciele nigdy nie zapomnieli, była traumą na całe życie, także dla matki, która straciła w niej już trzeciego syna, a dożyła potem 1847 roku. Kiedy walczył w styczniu i lutym 1823 roku o życie, miał już zapewne kończyć *Rys Anglii*, pisał *Część drugą* powszechniej chwalonych *Grobów…* Co mogło być dalej, tego próżno (a może i nie?) domniemywać. Warto na pewno zapytać, dlaczego tak szybko o nim zapomniano? Czy i jak zapomniano?

---

42 Już w *Obrazie Wiednia* są fragmenty niezwykle odważne, pokazujące na przykład obyczajowość wiedeńczyków, prostytucję w mieście – i widać z nich, że autor opisuje w nich nie to, co przeczytał, lecz to, co sam obserwował i analizował.

43 Taką wysoką rangę wyznaczał Lubomirskiemu Brodziński: K. Brodziński, *Groby w dniu śmierci T. Kościuszki*, „Pamiętnik Warszawski" 1822, t. 1, s. 238–247; przedruk: K. Brodziński, *Groby w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki. Dumy rycerskie. Część pierwsza, stron 118. W Warszawie u Zawadzkiego i Węckiego roku 1821*, [w:] tegoż, *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. II, oprac. Z. J. Nowak, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964.

44 Zob. Z. Ciechanowska, *Nieznana recenzja przekładu „Fausta" Klingemanna (1819)*, „Pamiętnik Literacki" 1923, R. 20, s. 189–190; F. S. Dmochowski, *Rzut oka na obecny stan literatury polskiej*, „Gazeta Literacka" 1822, nr 1, s. 3; G. J. [Grzegorz Jahołkowski], *Edward książę Lubomirski*, [w:] K. W. Wójcicki, *Życiorysy znakomitych ludzi wsławionych w różnych zawodach z rycinami*, t. 2, Warszawa 1851; S. Wasylewski, *Jaśnie oświecony romantyk*, [w:] tegoż, *U księżnej pani*, Lwów 1920; S. Wasylewski, *U świtu romantyzmu, I. Edward Lubomirski*, „Pamiętnik Literacki" 1910, nr 1–4, s. 214–230.

Zapomnienie, przesłonięcie, odkrycie

Im dłużej zastanawiam się nad mechanizmem zapomnienia księcia i jego dzieła, tym wyraźniej dostrzegam jego złożoność, choć też swoiste kulturowe okrucieństwo. Książę został na dobre zapomniany jako pisarz dopiero z końcem XIX wieku. Pamięć o nim, nader elitarna, by nie rzec arystokratycznie ekskluzywna, trwała tak długo, jak istniał Instytut Oftalmiczny, zburzony w 1944 roku przez ten sam naród niemiecki, którego kulturę książę tak uwielbiał. Dzieło Lubomirskiego zostało zapomniane, lecz także przesłonięte przez biografię księcia, którą zredukowano do pojedynku, tragicznej śmierci i fundacji dobroczynnej. Ze szpitala korzystano w Warszawie, w Radzyminie czczono go na sposób lokalny[45], nieliczni, jak Paweł Hertz, cenili jego *Groby…*[46] Ale od prawie stu lat naukowo o nim nie pisano. Krótki renesans zainteresowania nastąpił w latach burzliwej historii przed I wojną światową i tuż po niej, gdy romantyzm polski miał świętować stulecie narodzin[47]. Nie przejawił w tej mierze żadnej inicjatywy ród Lubomirskich podlegający do 1989 roku burzliwym wpływom historii. To tyle, to wszystko?

Powody tej niezręcznej sytuacji są wielorakie. Wewnętrzne i zewnętrzne, subiektywne i obiektywne. Tyczą się one tak samego autora, dzieła, jak i czasów, okoliczności. Jak można przepaść na dwieście lat ze społecznej, literackiej pamięci, gdy wydało się cztery dzieła jeśli nie wybitne (ale też!), to nietuzinkowe, ambitne? Trudno o odpowiedź.

A najprostsza byłaby taka: katastrofa życia przyszła zbyt wcześnie!.. To jest w momencie, kiedy Lubomirski zbliżał się do apogeum twórczego i zapewne życiowego (liczono i na jego kolejne dzieła, i na ożenek). Anegdota biograficz-

---

45 W XIX w. wystawiono Lubomirskiemu naścienny pomnik w kościele radzymińskim, który – wraz z grobem pisarza – też został zniszczony przez Niemców w czasie II wojny światowej. Zob. *Pomnik filantropa*, „Nowa Reforma" 1894, nr 289, s. 1.

46 *Zbiór poetów polskich XIX w.,* zebrał P. Hertz, t. 5, Warszawa 1959, s. 833–839.

47 W konkluzji badań nad życiem i dziełem Lubomirskiego w 1910 roku z lwowskiej perspektywy Stanisław Wasylewski (tegoż, *U świtu romantyzmu: I. Edward Lubomirski*, dz. cyt., s. 230) stwierdzał:

„Umarł w chwili, gdy świtać poczynało, gdy wyszedł z druku pierwszy tom *Poezyi* Mickiewicza. Szkoda wielka, że nie dożył rozbłysku słońc romantyzmu. Pod działaniem ich promieni byłby pewnie dojrzał, otrząsnął się z naleciałości epoki, rozwinął swą tak silnie rysującą się indywidualność poetycką, a głos jego usłyszelibyśmy pewnie w chórze wielkiej pieśni romantycznej.

Do historyi romantyzmu i dziś należy. Bo stanął w szeregu najpierwszych, którzy prostować poczynali ścieżki romantyzmowi, wkraczającemu tryumfalnie w dziedziny naszej literatury. Bo pierwszy zrozumiał i bronić usiłował fantastyczny dramat romantyczny, bo napisał *Groby w dniu śmierci Kościuszki*.

Przeto trzeba było wyprowadzić Edwarda Lubomirskiego z mroków niepamięci…".

na o pojedynku i sława filantropa przesunęły akcent z twórczości na śmierć i testament dobroczyńcy. A to za mało, by trwać w pamięci narodowej wspólnoty, którą siedem lat po jego śmierci targać będzie zryw listopadowy, potem kolejne powstania, wojny. Miano czym i kim się zajmować. Kanon romantyczny szybko się formował, podobnie jak idea trzech narodowych wieszczów. Na polskim Parnasie było ciasno (mogliby się żalić bracia Norwidowie, ale i Pol, Żmichowska, Zmorski, Witwicki, i tylu innych).

Lubomirski trafił też ze swą twórczością w estetyczno-ideowy uskok nie tyle między oświeceniem a romantyzmem, ile między schyłkową fazą późnego oświecenia (już bardzo niejednorodnego estetycznie) a najwcześniejszą fazą romantyki. Jego start w kulturowych zmaganiach był znakomity, dokonany w czas, przed Mickiewiczem, ale śmierć przerwała proces, rozwój *in statu nascendi*. Lubomirski jako pisarz natychmiast odpadł z konkurencji. Okazał się teraz pisarzem za wczesnym, prekursorem przed „właściwymi" prekursorami, którzy debiutowali w dalekim Wilnie, a nie w stanicy konserwatywnej krytyki warszawskiej. Kultura, a szczególnie tak ważna dla Polaków kultura romantyczna, potrzebowała wtedy i potem silnego punktu startowego – inicjacyjnego aktu lub skandalu, który przekształciłby się w mit założycielski. To przyniosły tomiki Mickiewicza. O Lubomirskim, Kaulfussie, a nawet Brodzińskim, nie myślano (już) wtedy w kategoriach prekursorstwa. Potrzebne były: ostry „przełom", „walka klasyków z romantykami" (która wbrew tezom XXI-wiecznych badaczy-rewizjonistów jednak była, choć… nie była aż tak radykalna)[48], jak też „programowość". *Faust* ze *Wstępem* i *Groby…* nadawały się do tej roli, wszakże zabrakło czasu: poecie i jego pismom.

Nie przekonuje mnie trywialna myśl, że to po prostu dzieła Mickiewicza były artystycznie doskonałe, lepsze od Lubomirskiego. Były i nie były. Czy *Grażyna* jest lepsza od *Grobów…*? *Wstęp* do *II* i *IV* cz. *Dziadów* lepszy od *Wstępu* do *Fausta* lub *Przemowy* do *Grobów…*? Nie sądzę. Inna rzecz, że Mickiewicz – przy swoim ówczesnym zakorzenieniu kulturowo-społecznym – nie mógłby napisać dzieł takich jak *Obraz Wiednia* czy *Rys Anglii* (erudycją przypomina je dopiero niedokończona *Historia polska*, może też prelekcje w ich kulturowym bogactwie[49]). Jednak to Mickiewiczowskie mistrzostwo artystyczne dostało – wcale nie taką oczywistą, gdy pomyśleć o Lubomirskim – szansę rozwoju,

[48] Zob. J. Maślanka, *Uwagi o debiutach literackich romantyków polskich*; B. Dopart, *Mickiewicz w szkole klasycznej?*; M. Białobrzeska, *Późny debiut Antoniego Malczewskiego i kwestia niedocenienia „Marii"*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia. W 200. rocznicę debiutu wieszcza: 1818–2018*, red. J. Ławski, Ł. Zabielski, Kraków 2021, s. 39–46, 111–126, 333–346.

[49] Też jako tekst (a nie słowo mówione) słabo przyswajane przez Polaków m.in. przez swój erudycyjny nadmiar.

osiągnięcia twórczego apogeum, szansę dojścia do momentu, gdy milczenie, czyn i modlitwa staną się dla Adama cenniejsze niż „chętka" do pisania, która za młodu targała oboma poetami.

Porażka, bo tak też (ale nie tylko) trzeba ją nazwać, Lubomirskiego wynikła też z immamentnych przyczyn. Pierwszą z nich, jak mniemam, było to, co zazwyczaj stanowi o atucie poety: erudycja. Lubomirski jako 19-latek był polihistorem i poliglotą, światowcem, koneserem sztuki, znawcą najnowszych prądów literackich. Był wykształcony doskonale. Znał poetów niemieckich wieków średnich w oryginale i tak samo czytał Szekspira, Marlowe'a, zaś Tassa, Ariosta poznawał w translacjach Piotra Kochanowskiego. Przeczytał wszystkie naówczas znane niemieckie i angielskie literackie inkarnacje mitu faustycznego, zaglądał do Kanta, nie cenił, ale znał Schillera i Goethego, czytał mistyków i braci Schleglów, historyków niemieckich, polskich i angielskich, Osjana i Wertera etc., etc.[50] Lecz nie do końca umiał sprawować władzę nad tym materiałem, bo panowaniu nad pokusą erudycyjnego popisu sprzeciwiała się młodzieńcza chęć zabłyśnięcia w świecie literackim, zdobycia uznania. Panował nad tą pan-erudycją, wpisując ją w hybrydyczne formy (wstęp, „przewodnik" w XI rozdziałach ze wstępem, poemat-oratorium ze wstępem, traktat z elementami podróży), chociaż bardzo niełatwo po pierwszej lekturze tych dzieł przychodzi czytelnikowi stwierdzenie, co jest w nich połyskującą erudycją, a co najgłębiej uwewnętrznionym *erudiconem*[51], czyli głęboko przetworzoną i budującą jego tożsamość listą lektur głębinnych, które na zawsze w niego zapadły. (To się da stwierdzić po dłuższej rozmowie z tekstami księcia). Jak erudycyjne to dzieła, przekonaliśmy się, przygotowując najprostsze przypisy do jego *Pism zebranych* w 2022 roku[52]. Nie jest to cecha, która utrudniała ich odbiór Dmochowskiemu, Brodzińskiemu czy Molskiemu, lecz przekładała się na odbiór tzw. zwykłego czytelnika, który czytając Mickiewicza, od razu mógł przyswoić sobie bogactwo *Ballad i romansów*.

Podkreślmy, iż pisarz nie do końca zdążył się również wyplątać z zasadzek języka, jakim pisał, wzorów estetyczno-kulturowych, jakie chciał odrzucać, by proponować nowe. W jego tekstach żyje język całej epoki – od początku XVIII wieku po późne oświecenie. Znajdziemy tu echa wszystkich języków epoki przełomu: od poezji grobów, youngizmu, osjanizmu, werteryzmu,

[50] Zastanawiająca jest jednak nieobecność w dziełach Lubomirskiego lorda Byrona (1788–1824). Na lata 1816–1822 przypada szczytowa faza twórczości lorda (m.in. *Więzień Chillonu*, 1816; *Manfred*, 1817; *Mazepa*, 1819; *Kain*, 1821). A książę w tym czasie jeździł też do Anglii, nie mógł więc o Byronie nie słyszeć.

[51] O kategorii *erudiconu* w opozycji do erudycji zob. J. Ławski, *Hipoteza erudiconu*, [w:] tegoż, *Universum Słowackiego. Studia o wyobraźni*, Warszawa 2020, s. 47–53.

[52] Do *Grobów*… sporządzono ich 318, do *Rysu Anglii* – 800, do *Obrazu Wiednia* – 1685.

sentymentalizmu po elementy gotycyzmu, klasycyzmu i oddźwięki rokoka. Lubomirski ma pełną tego świadomość. Z jednej strony kwestionuje język i aparat kategorialny starej epoki (smak, gust, normy, jedności), a jednocześnie wprowadza jedna po drugiej wszystkie nowe kategorie, negujące to, co przychodzi z XVIII wieku i zaprowadzające rządy kategorii romantycznych (oryginalność, wyobraźnia, historyzm itd.). Podważa przekonanie, że sztuka ma uczyć, bawić, delektować. Ale – z drugiej strony – we *Wstępie* do *Fausta* posługuje się tym samym „starym" językiem poetyk normatywnych, bo nowego nikt wciąż nie wypracował. Pisze językiem krytyki klasycystycznej, bo innego jeszcze nie ma. Dopiero sam przeszczepia z niemczyzny kategorie nowej estetyki, wizji świata, romantycznej wrażliwości. Wszystko próbuje budować, posługując się kwestionowaną estetyką i kwestionowanymi kategoriami języka, którego nie chce zburzyć, lecz pragnie go „tylko" przekształcić. Widać to w *Grobach…*, w ich sięganiu po wszystkie międzyepokowe *-izmy* (nade wszystko osjanizm, sentymentalizm, klasycyzm). I tu zabrakło czasu, by dopełnił się ciąg przemian języka, estetyki. Sądzę, że romantyczny język Lubomirskiego nie miał być i nie jest negacją estetyk oraz języków poprzedniej epoki. Pragnął być ich wzniesieniem na wyższy poziom narodowej oryginalności, przypisującym im nowe rewolucyjne idee, odmienione funkcje i cele sztuki. Był to projekt bardzo elitarny.

Potwierdzałby to „rozdwojony" stosunek poety do krytyki zapisany we *Wstępie* do *Fausta*. To ważka wypowiedź metakrytyczna. Książę nie neguje krytyki na rzecz samorodnej głębi geniuszu, nie. Oddaje swe dzieło przekładowe jak najpoważniej pod sąd krytyków (warszawskich), prosząc o wskazanie błędów. Więcej, komplementuje krytykę, asekurując się, licząc na jej wyrozumiałość. (A przecież publikuje przekład dzieła, które absolutnie zaprzecza wszystkim zasadom estetycznym wyznawanym przez tę krytykę!). Oddając (*serio*, a nie *buffo*) dzieło pod osąd krytyki, doceniwszy jej rolę, równocześnie proponuje owej krytyce przyjęcie własnej wizji literatury („programu"), będącej całkowitym zaprzeczeniem reguł, w które taż krytyka wierzy. I w jednym, i w drugim Lubomirski jest pewny swych racji. Proponuje krytyce kapitulację, równocześnie zachęcając do oceny aktu kapitulacji, który jej przedkłada. Widać w tym twórcze „męki" międzyepoki, zmiany kulturowej i pewną literacką naiwność Lubomirskiego. Twórczą, lecz zgubną dla losów dzieła, które zauważono w owoczesnej prasie, przemilczając oryginalny *Wstęp* do niego i zawarty w nim program literatury narodowej.

U pisarza widać też – wynikającą z subtelności i erudycji – niepewność gestów twórczych. Po *Wstępie* do *Fausta* powinien był napisać równie śmiały dramat „gotycki" oparty na narodowym temacie, eksponujący nowy, romantyczny

obraz podmiotowości, bohatera[53]. W zamian daje *Groby…* – rzecz poetycką, pozornie z *Faustem* i *Obrazem Wiednia* niepowiązaną. W 1821 r. w swym *Obrazie Wiednia* krytycznie odnosi się do własnego przekładu *Fausta* (na pewno ten drobny akapit dopisał około 1820 roku), ale czyni to tak, że nie wiadomo, czy serio, czy ironicznie. Prosi krytykę o osąd, nawet uzależnia (kokieteryjnie) tworzenie kolejnych dzieł od zdania krytyki. Kończy *Wstęp* do *Fausta* – po tym wszystkim, co w nim napisał i przed tym wszystkim, co zaraz przeczytają o *Fauście*-zbrodniarzu odbiorcy – wezwaniem: „Co najszczęśliwszego mnie spotkać może, jest krytyka surowa i sprawiedliwa, ona jest Mistrzem Autorów i bodźcem do postępu w Umiejętnościach i w Literaturze. Autor"[54]. To nie ironia, to ogłada, estetyczna kindersztuba panicza, który wierzy w prawdę. Także prawdę sądów o pięknie. Jednak – tak się nie robi rewolucji w literaturze. To nie jest propozycja, którą historycy literatury wybiorą, gdy przyjdzie im konstruować podręcznikowy „przełom romantyczny". Ów przełom zachodził, ale dokonywał się w splątanej materii międzyestetyk miedzyepoki.

Lubomirski nie docenił również, uważam, siły niemieckiego wzoru kulturowego, do którego się odwoływał. Za sprawą Prus i Austrii nie był to wzorzec cieszący się sympatią (inaczej niż francuski czy włoski). Obraz Niemców, ich kultury, państw niemieckich i niemczyzny był już obrośnięty stereotypami, które streszczają się w ludowym portrecie diabła przedstawianego jako Niemiec[55] (był, oczywiście, i drugi, germanofilski nurt, o ileż jednak słabszy)[56].

Inna sprawa: sztuka Klingemanna była nie tyle bluźniercza, ile antypapistowska, luterańska, bo wyrosła z ducha niemieckiego ewangelicyzmu[57]. Tak

---

53 Zob. A. Ziołowicz, *Dramat i romantyczne „ja". Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2021 (szczególnie Rozdział I: *Dramat – synteza rodzajów literackich. Strefa liryczności*, s. 27–48).

54 E. Lubomirski, *Wstęp* do: [A. E. F. Klingemann] *Faust…*, s. LXIV.

55 Zob. E. Wilczyńska, *Odmienność religijna Niemców w świetle źródeł folklorystycznych*, [w:] *Folklor – tradycja i współczesność*, red. R. Sitniewska, V. Wróblewska, E. Wilczyńska, Toruń 2016.

56 Zob. W. Wrzesiński, *Sąsiad. Czy wróg? Ze studiów nad kształtowaniem obrazu Niemca w Polsce w latach 1795–1939*, Wrocław 1992; M. Maciejewski, *Niemcy w polskiej kulturze i myśli politycznej od schyłku XVIII w. do wybuchu II wojny światowej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis" nr 3661, Wrocław 2015, s. 725–749.

57 Podkreślają to sami badacze niemieccy dzieł Klingemanna, wskazując jednocześnie na antyreligijność pisarza: Zob. M. Fick, *Die Beschwörung der »Nachtseite der Natur«. Die lutherische Anthropologie als Schlüssel zum Unbewussten in Ernst August Friedrich Klingemanns „Faust. Ein Trauerspiel"*, [w:] *„Meister in der Kunst des Amalgamirens". Untersuchungen zu August Klingemanns Werk*, Herausgegeben von Nils Gelker und Manuel Zink, Hannover: Wehrhahn Verlag, 2020, s. 119–138. Por. A. Košenina, *Theatercoups mit Schiller*, [w:] tamże, s. 145: „Der frühe Klingemann scheint sich damit auf die radikale Seite der Berliner Aufklärung zu schlagen, die erbittert gegen Jesuitismus wie auch gegen Obskurantismus, Mystizismus, Geisterseherei und betrügerische Wunderheiler zu Felde zieht".

więc nawet przekład – przechodzący w niektórych, kluczowych miejscach w parafrazę – nie mógł tego ukryć. *Faust* Klingemanna był sztuką antyreligijną, choć dla duszy Fausta-bluźniercy tli się w finale płomyk nadziei w postaci protestanckiej wizji łaskawego, zbawiającego Boga[58]. Iluż czytelników wchodziło w owe niuanse? – Faust był po prostu obcy, inny, nie-nasz, a jeśli tak (a podobnie było z reakcją na ten mit w Europie), to kogo obchodziły intelektualne meandrowania erudyty ze *Wstępu*? Retoryczne pytanie.

Sam Lubomirski – znów: jakże samoświadomy! – miał poczucie obrazoburstwa swego gestu pisarskiego (*Wstęp*) i przekładowego (tragedia), pisząc we *Wstępie*: „Jednakże ośmieliłem się przeciw wodzie płynąć (...)", płynąć pod prąd[59]. Oznaczało to też: wiem, że próbuję przemawiać do Polaków tekstem z obcej im kultury niemieckiej. Mimo to, tłumacz przywołuje we *Wstępie* kilkanaście różnych wersji literackich mitu faustycznego, wiedząc, że istnieją głębokie uprzedzenia wobec tej kultury (co jasno pisze)[60]. Równolegle podkreśla, że przedkładając tak mocny wzór kulturowy, nie chce, by Polacy pisali sztuki takie właśnie jak *Faust*. Faust i romantyzm niemiecki to dlań przykład strategii modernizacyjnej, która czerpie z tego, co narodowe. A narodowe jest właśnie nowoczesne (czyli odwrotnie niż się myśli w XXI w. w Polsce). Winniśmy – przekonuje potomek Lubomirskich – stworzyć sztukę narodową, opartą na własnych fabułach historycznych, symbolach i mitach:

> My, Polacy, powinniśmy wszędzie szukać tylko wzoru, ale nie ślepo naśladować z przyczyny, że każdy teatr powinien po części być przystosowany do charakteru narodowego, że naśladując, już lepiej naśladować oryginał przedni, który wszystkim za wzór służył i zawsze służyć będzie, a tym jest Greków Melpomena. Wtedy, nie pogardzając niemieckim teatrem, wyrzucimy też same rzeczy sprzeciwiające się naszemu smakowi, lecz wszystko w nich odrzucić, byłoby pokazać tylko swą niedoskonałość. Niemcy z pisarzami angielskimi najlepiej znają Greków i najbliżej nich stoją[61].

O Klingemannie zob. także: H. Burath, *August Klingemann und die deutsche Romantik*, Berlin–Braunschweig 1948; S. Dietzsch, *August Klingemann und das Ende der Frühromantik in Deutschland*, [w:] *„Meister in der Kunst des Amalgamirens". Untersuchungen zu August Klingemanns Werk*, s. 15–30; Ł. Zabielski, *Muzyka w „Fauście" A. E. F. Klingemanna w przekładzie księcia Edwarda Lubomirskiego*, [w:] *Odessa, muzyka, literatura. Ukraińsko-polski transfer kulturowy. Studia*, red. N. Maliutina, W. Biegluk-Leś, wstęp i układ J. Ławski, Białystok–Odessa 2019, s. 217–228.

58 Tendencja do literackiego „zbawiania" Fausta była widoczna w krytyce niemieckiej w XIX wieku. Zob. C. E. Cludius, *„Faust" Goethego jako apologia chrześcijaństwa*, przekład i przedsłowie E. Zarych, wstęp, oprac. i red. J. Ławski, Białystok 2022.

59 E. Lubomirski, *Wstęp* do: A. E. F. Klingemann, *Faust…*, s. II.

60 Tamże, s. I–III.

61 Tamże, s. XLII–XLIII.

Jak widać, to przez Niemcy wiodła dla księcia droga do prawdziwej Grecji, niezepsutej przez Francuzów, odkrywanej teatralnie i filologicznie przez Niemców i Anglików.

Wskażmy na wymiar polityczny zapomnienia księcia Edwarda Kazimierza, poety noszącego prawdziwie królewskie imiona. W 1823 roku, kiedy musiał umierać, a kiedy otwierało się przed nim dojrzałe życie, stawał już, co wiedział, przed trudnymi wyborami. Był reprezentantem arystokratycznej familii, dziedzicem ogromnych majątków. To dawało stabilizację. Ale urodził się też buntownikiem (do czego sam się przyznaje w liście-testamencie, przepraszając matkę za porywczość i krnąbrność). Wyłożony we *Wstępie* postulat narodowości miał wybitnie polityczny charakter. Ale jeszcze nie rewolucyjny czy powstańczy. Już jednak w *Przemowie* do *Grobów…* mówi do nas człowiek w sytuacji coraz wyraźniej zarysowującego się dylematu – rozdzierającego wyboru: wolność, czy posłuszeństwo zaborcom w zamian za ocalenie majątków, zgoda na absolutyzm, czy zgoda na rewolucję mas żądających wolności. „Duch" epoki, którego tak apologetyzował we *Wstępie* do *Fausta*, tu, w *Grobach…*, pojawia się jako demon o janusowym obliczu: absolutyzmu lub/i „rozwiązłości umysłu", którą szermują „twórcy urojonego szczęścia narodów", gdy tymczasem tylko…

> Znajduję więc nieodbitą potrzebą przestrzec, że myśli tu wierszem nucone nie stosują się bynajmniej do teraźniejszych okoliczności, i że nie są w duchu burzycieli napisane. Albowiem w teraźniejszym wieku zawód pisania dla współczesnych coraz staje się trudniejszym. Podobno nigdy jeszcze przez straszniejsze wypadki nie obwieszczał się kierunek ducha narodów. Nigdy podobno jeszcze wielka społeczność ludzi nie widziała się podzieloną na tyle rozmaitych sekt politycznych, jedynie różniących się między sobą Duchem i zdaniami demagogii, że tak powiem, stronnictw (…).
>
> Jakże postać takiej wolności może pocieszającym być widokiem, kiedy w jej ręku błyszczy berło zagłady, gdy zamiast umiarkowanej, widzimy ją zapamiętałą, burzliwą, kiedy surowość rozważna powinna jej być przymiotem, i gdy wyprowadza budowę swojej władzy, na gruzach dawnych przywilejów, zamiast co by powinna być tarczą zasłaniającą prawa wszystkich stanów z równą pieczołowitością[62].

Ratunek przed rozdzierającymi opozycjami znalazł, jak wierzył i opisywał, w *Rysie Anglii*, parafrazującym między zapisami własnych obserwacji całe fragmenty dzieł Davida Hume'a, Tobiasa Smolleta oraz Johna Adolphusa. Tu – w Albionie – szukał modelu państwa i cywilizacji, które pogodziłyby

[62] E. Lubomirski, *Przemowa* do: tegoż, *Groby…*, s. V–VII.

powszechną wolność i powszechną nierówność ludzi, liberalizm i monarchizm, parlamentaryzm i autokratyzm, rozsądek oświeconego umysłu rządzących i emocje rządzonego ludu skłonnego do wybuchów.

Dwaj najbliżsi Lubomirskiemu ludzie nie uniknęli tych samych dylematów. Edward Raczyński (1786–1845) – weteran kampanii napoleońskiej, mecenas sztuki, pisarz, podróżnik, reformator oświaty, wykonawca ostatniej woli księcia Edwarda – był deputowanym na sejm prowincjonalny Wielkiego Księstwa Poznańskiego. Odznaczono go orderem Orła Czerwonego II klasy – pruskim! Jak wiemy, w depresji, obmawiany, niesłusznie oskarżany, popełnił w 1845 roku makabryczne samobójstwo, strzelając sobie w głowę z armatki wiwatówki. Spektakularnie wywikłał się z bolesnych sprzeczności.

Jego brat, Atanazy Raczyński (1788–1874), też żołnierz armii napoleońskiej, został zaufanym pruskim dyplomatą, pisał po francusku, stopień jego lojalistycznego sprusaczenia ostro raził jego brata Edwarda. Atanazy, zaufany dworu Hohenzollernów w Berlinie[63], był ambasadorem Prus w Madrycie i Lizbonie, szambelanem i tajnym radcą króla pruskiego. To jemu podarował w liście-testamencie Lubomirski kolekcję obrazów, która miała potem swoją osobną, barwną historię[64].

Gdzie byłby podczas Nocy Belwederskiej ich – Edwarda i Atanazego – nieobecny, spoczywający od kilku lat w grobie krewny, Edward Lubomirski? Ten pierwszy romantyk z Dubna i Radzymina? W dziele Lubomirskiego widać narastającą polityczność słowa i wzmagające się napięcia. Czy zaryzykowałby wszystko, by pójść z powstańcami? Uległby presji rodu, postąpił jak lojalista, wycofał się do ustronia? Niepodobna, a wolno zgadywać.

Pewne jest, że polityczną potrzebę tej epoki spełniły wkrótce nie tylko radykalizm powstańców, ale także z ducha oświeceniowy filomatyzm kółek młodzieży wileńskiej. Każde kolejne dzieło Mickiewicza wypełniało to zapotrzebowanie, choć różne dawało odpowiedzi. Tymczasem nawet wybitne teksty skupione na egzystencji (tak jak *Edmund* Stefana Witwickiego) przechodziły raczej bez rozgłosu[65]. Ale książę w 1823 roku był już daleko na drodze, która łączyła to, co narodowe, z tym, co egzystencjalne.

I wtedy nastąpił koniec.

---

63 W miejscu, gdzie stał w Berlinie Pałac Raczyńskich, stanął potem Reichstag.

64 Zob. M. Mencfel, *Poznań słynny z umiejętności i sztuk pięknych: Edwarda i Atanazego Raczyńskich pragnienie „Nowych Aten"*, „Kronika Miasta Poznania" 2018, [nr] 1, s. 139–156; A. Mencfel, *Atanazy Raczyński (1788–1874). Biografia*, dz. cyt.

65 Zob. M. Sokołowski, *Stefan Witwicki – życie i dzieło*; M. Burzka-Janik, *„Czarny smutek" poety. Biograficzne i recepcyjne stereotypy Stefana Witwickiego*, [w:] S. Witwicki, *Edmund*, wstęp i oprac. tekstu M. Sokołowski, oprac. *Aneksu* i wprow. M. Burzka-Janik, red. i przypisy J. Ławski, H. Krukowska, Białystok 2015, s. 15–50, 133–164.

*

Historia literatury – jako pewna opowieść kształtowana przez stulecia i odciśnięta w świadomości zbiorowej głośnymi nazwiskami, dziełami, cezurami – jest narracją, która rzadko zmienia swój bieg. To w 1822 roku, w przeddzień śmierci Lubomirskiego, jak później orzeczono, zaczyna się polski romantyzm, który znamy. Nie mogę i nie chcę napisać, że zaczyna się prawdziwy romantyzm, bo zaczyna się tylko pewna jego wizja – bez Lubomirskiego (i bez innych pisarzy godnych miana romantyka i twórcy wybitnego)[66]. Wraz z jego dziełami przeoczyliśmy jeden z wariantów polskiej romantyki – który wyraźnie zaistniał. I zgasł wraz z twórcą. Wariant arystokratyczny, erudycyjny, oparty na „wzorach" niemieckich i angielskich, różny i zaskakująco czasem zbieżny z wariantem wileńskim, ale też z modelem Maurycego Mochnackiego czy wizją jeszcze zbuntowanego przed 1830 rokiem Stefana Witwickiego (a i młody Zygmunt Krasiński godzien byłby tutaj wspomnienia).

Zdaje się, że dwieście lat po odejściu księcia nadszedł właściwy czas, by spłacić dług, jaki u niego zaciągnęliśmy nie tylko za sprawą Instytutu Oftalmicznego, ale i czterech dzieł, które nam zostawił. W Niemczech dokonuje się w ostatnich latach istotna rewizja obrazu Klingemanna po tym, gdy okazało się, że to on jest autorem *Straży nocnych* (1804), wydanych pod pseudonimem Bonawentury, arcydzieła prozy przypisywanego Clemensowi Brentano, E.T.A. Hoffmannowi, Caroline Schlegel, Schellingowi (i nie tylko), interpretowanego potem zarówno w kontekście dziejów nihilizmu, jak i źródeł myśli Heideggera[67] (rewizja ta jest szersza i obejmuje na przykład nowe spojrzenie na Ludwiga Tiecka)[68].

Pora, by również obraz polskiego oświecenia i romantyzmu odświeżyć. By należne miejsce wybitnego prekursora przyznać księciu Edwardowi Lubomirskiemu: poecie, prozaikowi, tłumaczowi i programotwórcy.

Mam nadzieję, że krokiem w tym kierunku jest też czterotomowa, białostocko-krakowska edycja jego pism. Wszak urodził się na wschodzie dawnej Rzeczypospolitej, w Dubnie, a miejscem akcji swego najważniejszego dzieła poetyckiego uczynił Wawel.

---

66 By wymienić Jana Barszczewskiego, Karolinę Proniewską, Zenona Fisza, Erazma Izopolskiego, Paulina Święcickiego.

67 Zob. R. Haag, *Noch einmal. Der Verfassen der „Nachtwachen von Bonaventura", 1809*, „Euphorion" Bd. 81 (1987); S. Dietzsch, *„Faust" Klingemanna – konteksty epoki*, [w:] ELF, s. 35.

68 Zob. L. Libera, *Ludwig Tieck zwany królem romantyzmu*, Białystok 2021, R.: *Król bez poddanych*, s. 201–209.

Bibliografia

Bonawentura [A. E. F. Klingemann], *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa, M. Żmigrodzka, wstęp S. Dietzsch, M. Żmigrodzka, oprac. tekstu, red. tomu J. Ławski, Naukowa Seria Wydawnicza „Czarny Romantyzm" t. 10, Białystok 2006.

Ciechanowska Z., *Nieznana recenzja przekładu „Fausta" Klingemanna (1819)*, „Pamiętnik Literacki", R. 20 (1923), s. 189–190.

Faust. Tragedja w pięciu aktach przez A. Klingemanna. Z niemieckiego wolnym wierszem przetłumaczona na dochód Instytutu Głucho-Niemych, w Warszawie: w drukarni N. Glücksberga, księgarza i typografa Królewskiego Uniwersytetu, 1819, 203 s.

G. J. [Grzegorz Jahołkowski], *Edward książę Lubomirski*, [w:] K. W. Wójcicki, *Życiorysy znakomitych ludzi wsławionych w różnych zawodach z rycinami*, t. 2, Warszawa 1851.

Groby w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki. Dumy rycerskie, oryginalnym wierszem napisane przez tłomacza tragedii Faust. Część pierwsza, Warszawa 1821, 118 s.

Klingemann A. E. F., *Faust. Ein Trauerspiel in 5 Acten*, Leipzig und Altenburg: Brockhaus, 1815.

Klingemann A. E. F., *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp Edward Lubomirski, wydanie polsko-niemieckie, red. tomu, oprac. tekstu i bibliografia Ł. Zabielski, wprowadzenie J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera, M. Kopij-Weiß, Naukowa Seria Wydawnicza „Czarny Romantyzm" t. 25, Białystok 2013.

List Edwarda Xięcia Lubomirskiego do Edwarda Hrabiego Raczyńskiego w języku francuskim pisany 24 stycznia 1823 r., [w:] W. H. Melanowski, *Dzieje Instytutu Oftalmicznego im. Edwarda Ks. Lubomirskiego w Warszawie 1823–1944*, Warszawa 1948, s. 291–293.

Lubomirski E. ks., *Pisma zebrane*, pod red. J. Ławskiego, t. 1–4, Kraków–Białystok 2022.

Ławski J., *Grecja we „Wstępie" księcia Edwarda Lubomirskiego do przekładu „Fausta" A. E. F. Klingemanna*, [w:] *Z podróży wątkiem zlewa się przypisek. Studia nad romantyzmem, Grecją i podróżą ofiarowane Profesor Marii Kalinowskiej*, red. P. Kaniecki, M. Leszczyński, Warszawa 2025, 171–188.

Ławski J., *Rok 1819. Pierwszy romantyczny program dramatu narodowego Edwarda księcia Lubomirskiego*, [w:] *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. II: *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012, s. 293–330.

Obywatel Kaliski [Edward Lubomirski], *Obraz historyczno-statystyczny Wiednia. Oryginalnie 1815 r. wystawiony z planem tegoż Miasta*, Warszawa 1821, 488 s.

Rys statystyczny i polityczny Anglii przez Edwarda Ks. Lubomirskiego (dzieło pogrobowe), Poznań 1829, 396 s.

Wasylewski S., *U świtu romantyzmu. I. Edward Lubomirski*, „Pamiętnik Literacki" 1910, nr 1–4, s. 214–230.

Jarosław Ławski
Department of Philological Studies "East – West"
University of Białystok
Polish Academy of Arts and Sciences

THE WORKS OF PRINCE EDWARD LUBOMIRSKI AND THE BEGINNINGS OF POLISH ROMANTICISM: REVISION

Summary

The article is an attempt to define the place of the works of Prince Edward Kazimierz Lubomirski (1796–1823) in the process of the birth of Polish Romantic literature. The Prince published four works. In 1819, he translated *Faustus* by August Klingemann, accompanied by his revolutionary introduction, in which he proposed creating a Polish national literature based on German models and rejecting French classicism. In 1821, he published the prose work *Obraz Wiednia [The Image of Vienna]* and the poem *Groby w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki. Dumy rycerskie [The Graves on the Day of the Death of Tadeusz Kościuszko. Chivalry Dumas]*. After his death in 1829, the *Rys Anglii [A Sketch of England]* was published. In 1823, the prince fought in a duel, where he was seriously wounded and soon died. His pioneering literary works were largely forgotten, with the only thing remembered being the large charity foundation that he established, which included a hospital for the poor after his death. This hospital operated under the name The Institute of Ophtalmology of Prince Edward Lubomirski until 1944, when it was destroyed by the Germans. The author states that the outstanding literary works of the Prince should be reintroduced to Polish literature and culture.

Keywords: Edward Lubomirski, the beginnings of Romanticism, Polish and German literature, *Faustus* by August Klingemann, the aesthetics of the literary breakthrough.

Ewa Hoffmann-Piotrowska
Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-0214-0862

MICKIEWICZ I ŚW. PAWEŁ – PRÓBA ROZPOZNANIA ZANIEDBANEGO TROPU

Pośród wielu niedoszacowanych intelektualno-ideowych inspiracji autora *Dziadów* wymienić można także św. Pawła. Śladów fascynacji, wnikliwej lektury listów, ale i biografii apostoła znajdujemy u Mickiewicza niemało. Problem obecności tych inspiracji u autora *Dziadów* wstępnie rozpoznał Rolf Fieguth. Choć bezpośrednich nawiązań do wypowiedzi Apostoła Narodów nie jest w pismach poety wiele, badacz pisał, że Mickiewicz czerpał obficie z listów Pawłowych, a wpływ ich lektury jest znaczny i oczywisty[1].

Ostatnio także Jerzy Fiećko, pisząc o śladach lektury Pawła z Tarsu w twórczości Krasińskiego, dostrzegał, że apostoł był dla autora *Przedświtu*, lecz i dla innych naszych romantyków, przede wszystkim „patronem ideologii wolnościowej, symbolem antyimperialnej (tu w znaczeniu antycarskiej i wyzwoleńczej zarazem) akcji, wzorem organizatora wspólnoty, która przyczyniła się do osłabienia i przetworzenia imperium"[2]. Problem był więc anonsowany przez badaczy, choć ujmowany raczej szkicowo.

Mickiewicza na różnych etapach twórczego wzrastania szczególnie fascynował św. Paweł, a jego listy czy ujęta w *Dziejach Apostolskich* biografia były inspiracją do rozważań o kondycji człowieka, jego naturze, drogach powołania i przeznaczeniu.

---

1 Zob. R. Fieguth, *Mickiewicz i Apostoł Paweł. Wstępne przemyślenia*, [w:] *Polonistyka wobec wyzwań współczesności. V Kongres Polonistyki Zagranicznej Brzeg – Opole, 10–13 lipca 2012*, red. S. Gajda, I. Jokiel, Opole 2014, s. 608–616.

2 J. Fiećko, *„Teologia polityczna" (i narodowa) Zygmunta Krasińskiego w kilku zdaniach z drobnym odniesieniem do Pawła z Tarsu*, [w:] tegoż, *Romantycy i polityka. Szkice historyczno-literackie*, Poznań 2016, s. 221.

1

Mickiewiczowi św. Paweł mógł być bliski przede wszystkim ze względu na uformowaną w listach koncepcję człowieka, która mogła rzutować na projekty antropologiczne poety kształtowane konsekwentnie przez całą twórczość autora *Ballad i romansów*. Apostoł mówi bowiem o dynamicznej strukturze ludzkiego bytowania – akcentując pęknięcia i sprzeczności w człowieku wyrażone choćby w słynnym sformułowaniu: „Nie czynię bowiem dobra, którego chcę, ale czynię to zło, którego nie chcę"[3]. Prawda o człowieku jako bycie rozdartym wiąże się z podkreślanym przez Pawła dziedzictwem adamickim, nie do końca wyjaśnionym ciążeniem człowieka ku złu wpisanym w ludzką wolność. Badacz spuścizny apostoła – Joachim Gnilka – podkreśla, że w swej antropologii wątek starego Adama i Chrystusa jako Adama nowego św. Paweł podejmuje wielokrotnie[4], ujmując kondycję ludzką w antytezie „dwóch *anthropoi*, dwóch protoplastów, […]"[5]. Gnilka tłumaczy, że apostoł widział w Adamie człowieka historycznego (praczłowieka-anthroposa) uwikłanego w błądzenie, grzech i śmierć. „Jako potomkowie Adama – pisze więc badacz – ludzie noszą w sobie jego obraz, obraz istoty […] uczynionej z prochu i ziemi"[6], jak to jest ukazane *w I Liście do Koryntian*[7]. Parenezą dla człowieka historycznego staje się tu Chrystus – drugi Adam, który jest prawdziwym człowiekiem – „człowiekiem zupełnym" – jakby określił to Mickiewicz. I to właśnie przez łączność z Chrystusem podmiot ludzki może osiągnąć zupełne człowieczeństwo, „stać się Bogiem człowiekiem", jednak bez jakichkolwiek autosoteriologicznych uzurpacji[8].

Bogusław Dopart, polemizując z prometeizmem *Dziadów*, wskazuje właśnie na obecność mitu adamickiego w arcypoemacie drezdeńskim jako

---

3 Św. Paweł, *List do Rzymian*, (Rz 7.19), [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inic. Benedyktynów Tynieckich, Poznań–Warszawa 1971, s. 1282. (Wszystkie cytaty z *Pisma Świętego* podaję dalej za tym wydaniem. Oznaczam je przyjętym skrótem z podaniem numeru strony).

4 Por. choćby 1 Kor, 15 44-49, Rz 5, 12-21. Gnilka pisze: „Los i wina splatają się ze sobą i nie da się ich do końca od siebie odłączyć. Popełniając grzech, każdy człowiek okazuje się potomkiem Adama. Przychodząc na obecny świat, każdy wchodzi w jego uwikłania. Nie usuwa to wolności popełniania grzechów. Wina pozostaje. Ale los odgrywa rolę pierwszorzędną. Świat jest tak ukształtowany, że przywodzi ludzi do grzeszenia. Ale te struktury pochodzą od człowieka, on jest ich autorem. Grzech nie króluje gdzieś poza człowiekiem. Świat, w który weszły grzech i śmierć, to świat ludzi". – J. Gnilka, *Paweł z Tarsu. Apostoł i świadek*, przeł. W. Szymona, Warszawa 1996, s. 282.

5 J. Gnilka, *Paweł z Tarsu*, dz. cyt., s. 282.

6 Tamże, s. 283.

7 Por. 1 Kor 15,49.

8 Problem autosoteryzmu u Mickiewicza podejmował M. Maciejewski. Zob. tenże, *„…Ażeby ciało powróciło w Słowo". Próba kerygmatycznej interpretacji literatury*, Lublin 1991, s. 54–55.

źródle zawartej w nim antropologii. Powołując się na rozróżnienie Pawłowe dwóch typów ludzkich, badacz wpisuje biografię Konrada w plan mitu adamickiego, „w którym po wywyższeniu i panowaniu nad naturą następuje grzech pychy i upadek Adama, potem zaś pokuta i pojednanie”[9]. Konrad zatem na naszych oczach przyoblekałby się w nowego Adama, wcielając model osobowy Chrystusa w drodze ku metanoi. Zasługą badacza, jak sądzę, jest przekonująca próba osadzenia historii Konrada właśnie w innym niż w prometejskim kontekście antropologicznym. Choć Dopart nie wskazuje na bezpośrednie zadłużenie myśli Mickiewicza w pismach św. Pawła, właśnie ten trop interpretacyjny wydaje się bardzo ważny, bo, jak badacz dowodzi, „Antropologia adamicka łączy się harmonijnie w III części *Dziadów* z poetycką kosmologią i historiozofią, a ponadto znakomicie godzi się z romantyczno-misteryjną stylizacją dramatu”[10].

Biorąc pod uwagę szerszy biblijny kontekst, w którym osadzone są *Dziady*, istotnie bardziej przekonujące wydaje się – mimo długiej tradycji badawczej kontekstu prometeizmu – mówienie właśnie o obecności wątku adamickiego jako punktu oparcia dla interpretacji sytuacji Konrada. Szerszej koncepcji teoantropologicznej w dramacie, w myśl której człowiek z natury, ze względu na sukcesję po pierwszym człowieku, naznaczony jest grzechem, śmiercią i skłonnością do upadków przy równoczesnej potencji (jako *imago Dei*) przebóstwienia się przez łączność z najważniejszym dla poety modelem parenetycznym, czyli wcielonym Bogiem. Dla porządku trzeba by dodać, że w listach Pawłowych Adam pseudonimuje całą ludzkość, wszystkie pokolenia zrodzone przed Chrystusem[11] – pojawia się jako postać typologiczna, choć jednocześnie dla ich autora realna historycznie. Właśnie w liście apostoła do Rzymian pojawia się motyw przeistoczenia ludzkości wywiedzionej od praczłowieka w nową społeczność ufundowaną na nowym Adamie-Chrystusie. „[…] jak przestępstwo jednego sprowadziło na wszystkich ludzi wyrok potępiający, tak

---

9 B. Dopart, *Poemat profetyczny. O „Dziadach” drezdeńskich Adama Mickiewicza*, Kraków 2002, s. 230.

10 Tamże, s. 132.

11 O istotnych w teologii apostoła odniesieniach do postaci Adama i Chrystusa i tej szczególnej analogii L. J. Kreitzer pisał jako o „zapewne najbardziej odkrywczym sposobie prezentowania myśli teologicznej Pawła. Adam i Chrystus stoją na czele dwóch przeciwnych sobie porządków istnienia” (tenże, hasło *Adam i Chrystus*, [w:] *Słownik teologii św. Pawła*, dz. cyt., s. 9). A analogia ta jest wykorzystywana do przekazania najdonioślejszych dla apostoła prawd dotyczących ludzkiej natury, związanej z tym nadziei, prawd eschatologicznych i soteriologii. Zob. wspomniany artykuł L.J. Kreitzera *Adam i Chrystus*, [w:] *Słownik teologii św. Pawła*, red. G.F. Hawthorne, R.P. Martin, D.G. Reid, red. naukowa wyd. polskiego K. Bardski, tłumaczył zespół, Warszawa 2010, s. 9–13. Tam też zob. bogata literatura przedmiotu na ten temat.

czyn sprawiedliwy Jednego sprowadza na wszystkich ludzi usprawiedliwienie dające życie"[12].

Sądzę, że ten aspekt mesjański wątku adamickiego jest tu z perspektywy lektury *Dziadów* bardzo istotny. Przyjęcie na świat wcielonego Boga jest wszak początkiem nowej ludzkości. Ten projekt mógł być dla poety atrakcyjny i stanowić jedną z inspiracji historii mesjasza indywidualnego i zbiorowego wpisanego w *Dziady*. Błądzący Konrad (traktowany jednak do pewnego momentu jako antywzór bytowania w świecie) byłby tu starym Adamem, przed którym otwiera się perspektywa przemiany na wzór przekształcenia „Adamowej formy istnienia w nową – mesjańską"[13]. Stać się to może oczywiście pod warunkami przepowiedzianymi Konradowi przez ks. Piotra. Podobnie naród polski ze starej winien przemienić się w nową zbiorowość – forpoczty tej przemiany związane są z cierpieniem wspólnoty, które interpretuje poeta w kluczu mesjańskim. Jak ma to się stać, formułuje Mickiewicz w konkretnych wskazówkach wyłożonych w *Księgach pielgrzymstwa polskiego – de facto* będących implementacją do zbiorowości zasad wyrażonych w wysoko szacowanym przez poetę dziełku ascetycznym *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasza z Kempis, ale też wskazujących na inspiracje myśli św. Pawła. Apostoł narodów był wszak przekonany o zbawczej roli cierpienia nie tylko w indywidualnych historiach, ale w losach całych wspólnot. O tym, że wraz z przyjściem Chrystusa przesiliło się zło, a wyzwolenie mesjańskie polega zasadniczo na „wielkim przejściu z poprzedniego świata, podporządkowanego złu, w nowe stworzenie, rządzone przez dobro"[14]. Po stanie upadku nastąpić ma zatem stan zbiorowej odnowy.

Przy czym (a ten aspekt teologii Pawła może być bardzo istotny w recepcji mickiewiczowskiej) zarówno przekształcanie jednostki w nowego człowieka, jak i ludzkości w nowy świat (dotyczyć to może także narodów) jest procesualne, dynamiczne, obwarowane pracą i cierpieniem: „W żadnym razie – podkreśla Vidal – nie ma tutaj mowy o jakiejś rzeczywistości, która pojawia się tak po prostu, nagle i automatycznie […]"[15] – tę rzeczywistość trzeba mozolnie wypracować. Dlatego Konradowi zostały postawione przez ks. Piotra warunki, które musi spełnić, by dojrzeć do roli przewodnika narodu. A jako że „Naród polski nie jest bóstwem jak Chrystus […]"[16], to Mickiewicz rozlicza pielgrzy-

12 Św. Paweł, *List do Rzymian*, (5. 12-18).

13 S. Vidal, *Wprowadzenie do świętego Pawła*, tłum. A. Rana, Kraków 2010, s. 107.

14 Tamże, s. 113.

15 Tamże, s. 117.

16 A. Mickiewicz, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, redakcja naczelna: Z.J. Nowak, Z. Stefanowska, C. Zgorzelski, t. I–XVII, Warszawa 1993–2005, t. VI, s. 2. Dalej cytaty z tego wydania opatruję skrótem WR, podając rzymską cyfrą tom, a arabską stronę.

mów z win i przywar i daje im w *Księgach…* vademecum dobrego wspólnotowego bytowania. Poeta bliski jest tu, być może, przesłaniu listów apostoła, który właśnie przez konkretne napomnienia i zalecenia formułował zasady życia powoływanych przez siebie wspólnot wyznawczych.

2

Inspiracja świętopawłowym projektem mesjańskim w *Dziadach* jest bardzo prawdopodobna, acz może nie tak wyrazista jak wpływ koncepcji antropologicznej apostoła. Paweł sporo miejsca poświęca bowiem ontologii człowieka rozdartego między ciało, duszę i ducha[17], choć nie jest to odprysk greckiego trychotomizmu. Pawłową ontologię można by ująć słowami poety-profesora, wedle którego „duch… to człowiek pojęty jako całość, nie podzielony na odrębne władze"[18]. Choć greckie dziedzictwo neoplatonizmu jest w listach Pawła wyraźne[19], badacze jego spuścizny zgodnie wskazują, że tradycja judaistyczna była mu zdecydowanie bliższa niż helleńska i wpłynęła istotnie na myślenie o kondycji człowieka[20]. W teologii św. Pawła ciało, duch i dusza nie są więc przeciwstawnymi elementami, ale tworzą całość podmiotu[21]. Każda z tych kategorii: ciało (*soma*, *sarx*), dusza (*psyche)* i duch (*pneuma*) budują, wedle późniejszej nomenklatury Mickiewicza, „człowieka pojętego jako całość". Paweł niejednokrotnie też stosuje każdą z tych kategorii jako metaforę całego człowieka (*pars pro toto)*, jednak bez ambicji do precyzji czy filozoficznych rozstrzygnięć, co do ich akuratnego znaczenia.

Mickiewicz – zwłaszcza w okresie towianistycznym – rozwinął przy tym swoistą romantyczną pneumatologię, dość jednak swobodnie i niekonsekwentnie[22] (tu też widać niejakie powinowactwo ze św. Pawłem), posługując się pojęciami ducha oraz duszy. Podobnie jak w przypadku apostoła, poecie wszak przyświecały raczej cele pragmatyczne niż ambicje nomenklaturowych

---

17 Zob. św. Paweł, *Pierwszy list do Tesaloniczan* (5,23).

18 WR, t. IX, s. 390.

19 Zob. S. Szymik, *Antropologia*, [w:] *Teologia Nowego Testamentu*, t. III, red. M. Rosik, Wrocław 2008.

20 Por. J. Gnilka, dz. cyt., s. 40.

21 Św. Paweł „(…) na człowieka patrzy zawsze jako na całość, to znaczy że nigdy go nie dzieli na dusze i ciało, jak to ma miejsce w antropologii hellenistycznej". – J. Gnilka, dz. cyt., s. 284–285.

22 Już Manfred Kridl zauważał, że choć w okresie towianistycznym poeta „zastanawia się nad poszczególnymi cechami ducha, jego stosunkiem do «ciała», sposobami i środkami ćwiczenia go, organizowania do pewnych celów (…). Definicji ducha w ścisłym tego słowa znaczeniu mamy mało u Mickiewicza" (M. Kridl, *Duch, słowo i Polska w mistyce Słowackiego i Mickiewicza*, „Przegląd Warszawski" nr 32, maj 1924, s. 149–150). Podobnie jak u św. Pawła, refleksja ta ma wymiar mniej filozoficzny, a bardziej praktyczny.

rozstrzygnięć. Według Manfreda Kridla, duch, dusza, geniusz były dla poety pojęciami wręcz tożsamymi[23] i definiowanymi swobodnie, bez pretensji do precyzujących wywodów. Mickiewicz bowiem – jak św. Paweł – przede wszystkim myślał o człowieku i jego kondycji praktycznie.

3

Św. Paweł zapewne frapował poetę także ze względu na swoją dynamiczną biografię człowieka uwikłanego w sprzeczności duchowe, przedstawiciela dwóch kultur, świadka organizującego się nowego Kościoła, „wkraczania Ewangelii w świat rzymskiego Imperium"[24]. Życie apostoła rozwijało się istotnie „romantycznym" torem przemian, wzlotów i upadków znaczonych spektakularnym nawróceniem (a w każdym razie przemianą – apostoł bowiem zawsze był człowiekiem wierzącym), którego biografię można by także wpisać w mit adamicki upadku i grzechu, nawrócenia i pokuty, której istotnym elementem była ofiarna służba wspólnocie. Paweł, choć rzadko myśli się o nim w takich kategoriach, stał się wcieleniem „słowa działającego" – tak bliskiej Mickiewiczowi postawy koherencji słowa i czynu. Apostoł był także mistykiem, który w sposób bezpośredni, supranaturalny doświadczył obecności Boga – dlatego też teologia Pawłowa oparta jest tyle nie na księdze i prawie, ile na, co bliskie Mickiewiczowi, osobistej relacji z Chrystusem. Apostoł stał się przy tym dość szybko bohaterem literackim – *Dzieje Apostolskie* spisane przez św. Łukasza, poświęcone w dużej mierze Pawłowi, stanowią przekaz heroicznej biografii o cechach parenetycznych i pokazującej kształtowanie się autorytetu działającego już nie tylko czynem i słowem mówionym, jak Chrystus, ale i spisanym.

Warto jednak przyjrzeć się koncepcji dynamicznej osobowości podmiotu i zaproponowanej w epistołach apostoła kategorii obumierania starego człowieka i narodzin nowego „ja". Ks. Tomasz Michalski, omawiając kategorię nowego człowieka w odwołaniu do *Listu do Kolosan,* podkreśla obecność w wypowiedzi apostoła problematyki moralnej w aspektach dogmatycznym i praktycznym. Model dogmatyczny – bliski Mickiewiczowi – wiąże się z przyjęciem parenezy chrystologicznej. To Bóg wcielony w człowieka jest wzorcem osobowym dla św. Pawła i dla romantycznego poety – nowym Adamem. W wypowiedziach Mickiewicza znajdziemy zresztą bardzo dużo (szczególnie od lat trzydziestych) dyrektyw dotyczących naśladowania tego modelu – aż po wyraźnie już nawiązujące do teologii świętopawłowej wypowiedzi poety-towiańczyka, którzy mówił braciom wprost:

[23] Tamże, s. 150.
[24] J. Gnilka, dz. cyt., s. 5.

> każdy duch musi stać się w rzeczywistości w czynie, duszą i ciałem podobny do Chrystusa […]. Chrystus objawił się po śmierci, okazał swym uczniom, że istnienie trwa po śmierci; że ten, kto żył w prawdzie, kto pełnił prawdę, ten mocen jest przyoblec się w ciało i zrzucić je, dać się pogrzebać w ziemi i wznieść się w krainę niewidzialną, stać się rzeczywiście Bogiem stworzenia, stać się Bogiem-Człowiekiem[25].

Poeta wyraża tu romantyczną tęsknotę do bogoczłowieczeństwa, które możliwe jest nie dzięki Konradowym uzurpacjom, ambicjom do przekraczania ludzkiej kondycji, ale poprzez realizację ducha chrystusowego w codziennych uczynkach. W teologii św. Pawła także istotny był wymiar praktyczny wcielania owej wzniosłej parenezy. Każdy bowiem człowiek, wedle słów poety towiańczyka zgodnych z antropologią Pawłową – nosi w sobie niebo i piekło (ziemię)[26] – rozpięty jest między sacrum i profanum, duchem i ciałem. Należy zatem wysileniem ducha, jak sugeruje poeta, „zgłupieć dla Chrystusa", dać się owładnąć jego ideą, wydobyć z siebie świętość i osiągnąć Niebo.

4

W przytoczonych fragmentach pojawia się wiele metafor zaczerpniętych wprost z listów św. Pawła, choć nie zawsze w ten sposób przez badaczy identyfikowanych. Tak dzieje się np. w przypadku bardzo istotnej w nomenklaturze towiańczyków frazy „zgłupieć dla Chrystusa". Alina Witkowska, świadoma „sojuszu antropologii i chrystologii" u Mickiewicza, łączy ten towianistyczny postulat jednak nie z kontekstem biblijnym, ale z propagowanym w Kole Sprawy Bożej wzorcem prostego chłopka, człowieka nieksiążkowego. Wszak, jak pisze badaczka, „Mickiewicz od dawna w niskiej miał cenie pedantów, ludzi książkowych i ich naiwne złudzenia, że wiedza jest dobrem człowieka"[27]. Sformułowanie to – przywołujące ewidentnie *Pierwszy List św. Pawła do Koryntian*[28] – ma jednak inne znaczenie, a jego sens wyraża się nie tyle w propagowaniu aintelektualnej czy nadmiernie pokornej postawy, ile w pogardzie dla

---

25 A. Mickiewicz, wykład z 1 marca 1844, WR, t. XI, s. 128.

26 Nomenklatura ta pojawia się np. w *Przemówieniu w Kole* z 1 listopada 1843 r. Zob. WR, t. XIII, s. 60. Czy w *Piśmie dla siódemek* z 2 marca 1844, tamże, s. 108.

27 A. Witkowska, *Towiańczycy*, Warszawa 1989, s. 159.

28 Zob. I Kor. (3,18). Ten antropologiczny ideał „głupoty" ma bowiem prowieniencję biblijną. Jest przywołaniem *I Listu św. Pawła do Koryntian*. Jego sens nie wyraża się jednak tylko w zanegowaniu rozumu, ale oznacza pogardę dóbr materialnych, szerzej wszelkich dóbr doczesności i otwarcie się tym samym na Boga. Por. egzegezę *Listu...* w: W. Harrington, *Klucz do Biblii*, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1995, s. 430.

dóbr materialnych, doczesnych[29], choć i w takim płytszym nieco znaczeniu stosowała je na przykład Celina Mickiewiczowa. Żona poety po „rozrywie" brata Adama z Mistrzem w 1846 r. apelowała do męża, natchniona pobytem u Towiańskiego w Szwajcarii: „złóż przed Bogiem koronę twojego rozumu, nauki, doktryn, taktu ziemskiego – stań przed Mistrzem nagi, próżny, głupi […]"[30], czyli wyzbyty wszystkich związków ze światem, przyzwyczajeń, przekonań – oddany woli i nadprzyrodzonej łasce Mistrza.

Święty Paweł w przywoływanym liście kreuje dynamiczny wizerunek podmiotu, w którym jest miejsce na nawrócenie (związane z chrztem), zobrazowane plastycznie właśnie jako odrzucenie „starego człowieka" i przyoblekanie się w nowego. Tomasz Michalski tłumaczy przy tym, że akt metanoi przedstawionej za pomocą metafory nie jest jednokrotny, ale procesualny. „To trwałe odnawianie" dokonuje się właśnie poprzez nieustanną imitację Chrystusa, aplikowanie zasad ewangelii w codzienności. Stąd zapewne wynika obecny i u św. Pawła, i u Mickiewicza realizm psychologiczny co do kondycji człowieka, który chcąc niewątpliwie dobra, czyni zło i upada jak Konrad z drezdeńskiego arcydramatu.

Św. Paweł w *Pierwszym Liście do Koryntian* używa metafory „przyobleczenia się" w nowego człowieka – zrzucania starych i zakładania nowych szat. Piotr Gryziec tłumaczy, że samo „przyoblekanie", mimo iż może się kojarzyć z aktem zewnętrznym, dotyczyło jednak rzeczywistości wewnętrznej, mając także namacalne „zewnętrzne" reperkusje.

> Nowy Testament – pisze – powstawał w takim środowisku kulturowym, w którym odzienie było zewnętrznym znakiem statusu człowieka, wyrażało jego tożsamość. A zatem zmiana ubioru wyrażała zmianę tożsamości. Potwierdza to fakt, że ten „nowy" człowiek został określony greckim przymiotnikiem *kainós*. W grece biblijnej spotykamy dwa różne przymiotniki określające nowość: *néos* i *kainós*. Ten pierwszy wyrażał nowość w znaczeniu przypadłości, czyli jakąś rzecz, która się jeszcze nie zestarzała, nie zużyła. Natomiast drugi wyrażał nowość w sensie ontycznym, opisywał przedmiot lub osobę, należącą do zupełnie innej kategorii, do innego porządku rzeczy.

---

[29] Zob. egzegezę *Listu...* w: W. Harrington, *Klucz do Biblii*, dz. cyt., s. 430. Ponadto w pisanym kilka miesięcy przed towianistyczną konwersją liście z Lozanny do Lucjana Stypułkowskiego 20 września 1839 roku Mickiewicz konstatował, że „[…] wiara jest początkiem, gruntem i zasadą, z której pojmowanie koniecznie musi wyrastać". Poeta pisze co prawda, że „Nie idzie o to, ażeby w książkach szperać; nie tylko z książek uczymy się, ale potrzeba nasze własne życie i to, co nas otacza, badać i pojmować, i z wiarą zgodzić". WR, t. XV, s. 493.

[30] C. Mickiewiczowa do A. Mickiewicza, list z Ritchterswiel 28 września 1846, [w:] *Listy do Adama Mickiewicza*, pod red. E. Jaworskiej i M. Prussak, Warszawa 2014, t. III, s. 775.

> Dlatego „nowy (*kainós*) człowiek" to człowiek „inny", inaczej myślący, żyjący innymi wartościami niż „dawny człowiek"[31].

Formuła nowego człowieka (zupełnego, całego) jest w antropologii Mickiewicza bardzo istotna i także skłonna byłabym ją łączyć z Pawłową inspiracją. Poeta wyraża ją zarówno w „listach apostolskich" słanych do przyjaciół w latach trzydziestych[32], jak i w kreacji podmiotu mówiącego wiersza *Widzenie*, traktującego o człowieku totalnym, zupełnym i przemienionym. Realizacją postawy nowego człowieka, przyobleczonego w nowe szaty, jest na pewno Ksiądz Piotr i w dużym stopniu adwersarz Gustawa – zwieńczeniem obraz „*Ecce Homo* naszej epoki", wypowiedziany przez poetę na zakończenie XII wykładu IV kursu prelekcji paryskich z 21 maja 1844 roku[33], a będący reinterpretacją ujętego w Ewangelii obrazu. Bodaj najpełniej model ten można zrekonstruować na podstawie *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, a także *Zdań i uwag*, interpretowanych jako traktat o dobrym bycie, zgodnym z chrystocentryczną parenezą. Analiza wspomnianych utworów pod omawianym tu kątem wymagałby oczywiście odrębnego namysłu przekraczającego ramy jednego artykułu. Chciałabym zaznaczyć jedynie, że tak jak *Zdania i uwagi* czy *Księgi...* można by potraktować jako poematy dydaktyczne z nakreślonym modelem dobrego bytu, tak Ksiądz Piotr czy ksiądz z IV części *Dziadów* są takiego modelu niejako „żywą", ukonkretnioną realizacją.

Ów przemieniony w duchu chrystusowym „*Nowy człowiek* – pisze ks. Michalski – winien przyoblec głównie na siebie te cnoty, których domaga się życie we wspólnocie i które leżą u podstaw zachowania jej jedności"[34]. Uwaga ta jest w związku z rozważaniami o kondycji mickiewiczowskiego podmiotu niezwykle ważna. Poeta bowiem w swojej twórczości nieustannie znosi napięcie między samotnością a wspólnotą, indywidualizmem a wymogami zbiorowości, tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne – zgodnie z zasadą romantycznej (choć nie każdej) antropologii[35]. Każda przemiana mickiewiczowskiego indy-

---

31 P. Gryziec, *Przyoblec się w nowego człowieka, czyli o postępowaniu, myśleniu i świętości (Ef 4,17-24)*, [online:] http://poslaniecantoniego.pl/pl/artykuly/przyoblec-sie-w-nowego-czlowieka-czyli-o-postepowaniu-mysleniu-i-swietosci-ef-417-24, [dostęp: 27.05.2022].

32 Zob. chociażby wspomniany w przypisie 32. list do Stypułkowskiego, listy słane do Hieronima Kajsiewicza, Leonarda Rettla, własnego brata czy Antoniego Edwarda Odyńca.

33 WR, t. XI, s. 174.

34 T. Michalski, *„Nowy człowiek" na podstawie Listu do Kolosan (3, 10-15)*, „Studia Włocławskie" nr 1/1994, s. 98.

35 Michał Masłowski pisał, że w romantycznym widzeniu podmiotu „Centrum jest wewnątrz człowieka, ale to «wewnątrz» jest zewnętrznością – określa rzeczywistość, podporządkowuje jednostkę przemianom zbiorowości". – M. Masłowski, *Gest, symbol, rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998, s. 31.

widualisty łączy się z jego socjalizacją i przywróceniem wspólnocie, a zasadzona jest „w większości wypadków na rytualnej śmierci i zmianie imienia”[36], w czym także widzieć można istotny topos Pawłowy[37].

Michalski wskazuje, że model przemienionego podmiotu skomponowany jest z określonych cnót: miłosierdzia wyrażającego się postawą dobroci, życzliwości, solidarności i wierności, a także „wielkodusznej otwartości w stosunku do drugiego człowieka i w ciągłej gotowości do pomocy i służenia drugiemu”[38]. Zasadza się także na pokorze, cichości,

> całkowitym podaniu się woli Bożej i uprzejmości wobec innych ludzi wraz z postawą łagodności, opanowania, a także cierpliwości, pokoju, postawie wdzięczności. Spoiwem wszystkich wymienionych cnót jest miłość rozumiana jednak głęboko, łączona z ofiarą i poświęceniem, u Pawła metaforycznie przedstawiana jako „płaszcz ogarniający wszystko inne, co człowiek na siebie włożył”[39].

Przy czym:

> Dawny płaszcz – tłumaczy biblista – otulał człowieka, ale musiał być uporządkowany przy pomocy pasa. On więził niejako rozlatujące się na różne strony fałdy: to jest właśnie owa spójnia doskonałości[40],

którą jest ewangelicznie pojmowana miłość[41]. Podobnie przenośnię przyoblekania się w Chrystusa na podobieństwo szaty interpretuje Gnilka, podkreślając głęboką zażyłość człowieka z Bogiem ujętą w tej metaforze. Wskazując na jej gnostyckie pochodzenie, badacz podkreśla, że „nie chodzi tu o jakąś zewnętrzną narzutę, ale o proces przemiany całego bytu”[42], o którą tak mocno dopomina się Mickiewicz w prelekcjach paryskich czy przemówieniach do braci w kole towianistycznym.

---

36 M. Masłowski, *Gest, symbol, rytuały polskiego teatru romantycznego*, dz. cyt., s. 89.

37 Dla porządku trzeba tylko zauważyć, że wbrew popularnej opinii Szaweł nie zmienił swojego imienia na Paweł po spotkaniu z Chrystusem w drodze do Damaszku. Apostoł w dzieciństwie otrzymał trzy imiona – pierwszym imieniem późniejszego apostoła było imię Saul, w gminie żydowskiej posługiwał się imieniem Szaweł, a jako obywatel rzymski – przydomkiem Paullus (Paweł).

38 T. Michalski, *„Nowy człowiek” na podstawie Listu do Kolosan (3, 10-15)*, dz. cyt., s. 98.

39 Tamże, s. 102.

40 Tamże.

41 W tym miejscy jak najbardziej zasadne by było przywołanie innego utworu poety – lozańskiego liryku *Snuć miłość*.

42 J. Gnilka, dz. cyt., s. 383–384.

Nietrudno zobaczyć, że najpełniej wszystkie te cnoty wyraża postawa Księdza Piotra – bohatera parenetycznego *Dziadów*. Upomniałabym się jeszcze w tym miejscu o osobę unickiego proboszcza z kowieńskiego dramatu realizującego bez wątpienia także model człowieka Chrystusowego. Nieco inaczej realizuje wzór nowego człowieka podmiot *Widzenia*, o którym już tu także była mowa. „Nagie ziarno duszy" z wiersza nawiązuje także do metafory porzucania szat, zdejmowania ubrania wiążącego się właśnie z przemianą – także w sensie epistemicznym – podmiotu. Nowy człowiek przeobrażający się w kluczu Chrystusowym zyskuje bowiem nowe zdolności poznawcze – Michalski zwraca uwagę na to, że to nowe poznanie następuje przez miłość i „zjednoczenie z Poznawanym"[43]. W takiej perspektywie nieco inaczej można widzieć przesłanie *Widzenia* i obecną tam syntezę coraz większych, supranaturalnych zdolności poznawczych podmiotu. Dusza osoby mówiącej w utworze

> Będzie się wiecznie rozwijać, rozpływać,
> Rosnąć, rozjaśniać, rozlewać się – stwarzać,
> I coraz mocniej kochać swe stworzenie,
> I tym powiększać coraz swe zbawienie[44].

Gdybyśmy chcieli rozpatrywać ten utwór pod względem inspiracji świętopawłową antropologią, trudno byłoby nie wspomnieć o obecnej na końcu idei rozdarcia człowieka między dobrem i złem, ujętej w obrazie towarzyszących duszy ludzkiej aniołów czarnych i białych, „nieprzyjaciół i obrońców dusznych"[45], posłusznych zresztą ludzkiej duszy, co znów zgadza się z heroistycznym modelem człowieka prezentowanym przez Apostoła Narodów.

5

Zatrzymałabym się jeszcze na chwilę przy obecnej w wierszu metaforze nagości – nagiej duszy, do której poeta będzie odwoływał się także w okresie towianistycznym i której interpretacja rodziła wiele badawczych emocji[46]. Przekroczenie „granicy nieskończoności", które warunkowało postulowaną przez poetę bliskość Chrystusa, mogło się odbyć tylko, wedle określenia Mickiewicza, poprzez swoiste *salto mortale* ducha, zabieg podporządkowania

[43] T. Michalski, dz. cyt., s. 96.

[44] WR, t. I, s. 409.

[45] Tamże.

[46] Pisałam o tym szerzej w artykule: *Dusza naga Mickiewicz-towiańczyka (przyczynek do mistycznej antropologii poety)*, „Przegląd Humanistyczny" 2 (371) 2002, s. 71–79. Niektóre ustalenia zawarte w artykule przytaczam w niniejszym fragmencie artykułu.

cielesności, władz umysłowych i wszelkich działań zdolnemu do kontaktowania się ze światem nadprzyrodzonym duchowi. Przedtem duch ten musiał jednak przejść pracę oczyszczającą, bo, wedle słów poety, „trzeba się wyzuć ze wszystkiego, co swoje, wypróżnić, bo inaczej nie przyjmiesz”[47]. Należało zatem zatracić się w Bogu, „okiełznać duchem” wszystkie zmysły, cielesność, charakter, by przyoblec się w nowego ontologicznie człowieka.

Seweryn Goszczyński zapisał w *Dzienniku Sprawy Bożej* pod datą 23 listopada 1844 r. niezwykłe doświadczenie opowiedziane przez autora *Dziadów*:

> Byliśmy u Mićkiewicza z Karolem Różyckim – relacjonował autor *Zamku kaniowskiego.* – Mówił nam obszernie o świecie ducha, o życiu po śmierci. [...]. Co wam powiadam – mówił brat Adam – nie gadam tego z głowy, nie daję wam doktryny; widziałem ten świat, byłem w nim kilka razy, dotknąłem się go duszą nagą[48].

W dalszej części owa relacja Mickiewicza ma charakter teologiczno-poznawczy. Poeta opowiadał braciom w towianistycznej wierze o tym, jak jest na tamtym świecie, przedstawiał związki między duchami zmarłych i żyjących, wyjawiał zagadkę „duchów zaklętych i pokutujących” – czyli cierpiących za niewypełnienie Bożego posłannictwa w cielesnej powłoce[49]. „Naga dusza” stała się tutaj stanem umożliwiającym przekroczenie granicy zaświatów i, podobnie jak w *Widzeniu*, poznanie rzeczywistości nadprzyrodzonej. W tym miejscu można tylko napomknąć o wydarzeniach chwilowego odłączenia duszy od ciała, które stały się także udziałem św. Pawła, a które zwyklibyśmy opisywać w kategoriach mistycznego widzenia czy zachwycenia[50], kiedy to apostoł słyszał tajemnicze słowa, trudne do powtórzenia i racjonalnej weryfikacji. Można by zaryzykować twierdzenie, że używana w obu wypowiedziach poety (wierszu i rozmowie z braćmi-towiańczykami) metafora „obnażania duszy”, czyli emancypowania jej z ograniczeń cielesnych i zmysłowych, umiejscawia Mickiewicza w obrębie zachodnioeuropejskiej tradycji mistycznej[51], rodowód swój ciągnącej właśnie od doświadczeń św. Pawła.

---

47 *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, oprac. S. Pigoń, Wrocław 1958, s. 327.

48 S. Goszczyński, *Dziennik Sprawy Bożej*, oprac. Z. Sudolski, przy współudziale: W. Kordaczuk i M.M. Matusiak, Warszawa 1984, t. I, s. 204.

49 Towiańczycy wiedzieli, że za życie niezgodne z wolą Bożą duch ciężko musi pokutować na tamtym świecie. Przekonywał ich o tym jęczący w zaświatach z duchowego bólu malarz-towiańczyk Walenty Wańkowicz, który ukazać się miał Towiańskiemu w tym niegodnym pozazdroszczenia stanie. Por. Z. Makowiecka, *Brat Adam*, Warszawa 1975, s. 201.

50 Por. 2 Kor 12,2.

51 Teza ta nie jest oczywiście żadnym nowym odkryciem. Udział poety w doświadczeniach wewnętrznych o charakterze mistycznym udowadniał m.in. polski psycholog J. W. Dawid. Zob. tegoż, *O intuicji w mistyce, filozofii i sztuce*, Kraków 1913.

W tradycji biblijnej nagość oznacza całkowitą jawność przed Bogiem, gotowość zespolenia się z Nim. Do tej tradycji mówienia o nagości sięgają mistycy, którzy o ciele mówią jako o „szacie duszy", metaforyzują pojęcie odzieży i jej zdejmowania. „Dlatego zawsze, ilekroć zdejmujemy nasze odzienie – powiada św. Atanazy – powinniśmy przypominać sobie o śmierci. Czymże jest śmierć? Jest ona zdjęciem szat. Ciało bowiem dane zostało duszy niczym odzienie [...]"[52]. Śmierć jednocześnie dla wielu świętych była stanem pożądanym, bo warunkującym możliwość pełnego zespolenia z Bogiem. Nikt jednak z chrześcijan, nad czym bolała czytana skwapliwie w bractwie Jańskiego i Mickiewicza św. Teresa z Avila, sam nie może pozbawić się życia[53]. Mistycy dążyli więc do porzucenia związków ze światem doczesnym poprzez ogołocenie duszy z cielesnej powłoki, co miało umożliwić żywy kontakt z transcendencją – bycie „tam", będąc jednocześnie „tu", w świecie doczesnym. Dokonywało się to zarówno przez kontemplację, praktyki ascetyczne, miłość ewangeliczną (jak w wierszu Mickiewicza *Snuć miłość*), jak też dzięki ingerencji Absolutu, tak jak ma to miejsce w wierszu *Widzenie*.

W mistyce nagość jest znakiem nie tylko duchowej szlachetności, ale i wyzbycia się ziemskich przywiązań, co stanowiło ważny postulat Mickiewicza jako towiańczyka. Obsesją towiańczyków była, wedle określenia Doroty Siwickiej, wręcz „utopia przezroczystości"[54], traktowana jako pielęgnowana w sobie ciągła potrzeba wewnętrznego doskonalenia się, oczyszczania, opisywana metaforycznie przez braci jako „zrzucanie z siebie ziemi". Czy jednak Mickiewiczowi postulującemu „przebijanie duchem ciała" chodziło jedynie o perfekcję moralną? Wydaje się, że to „czyszczenie ducha" było elementem istotnym na drodze docierania do mistycznego zjednoczenia z Absolutem, do przebóstwienia, osiągnięcia owego stanu „spółki z Chrystusem", o której mówił w Collège de France, która jednak zawsze w rozumieniu poety miała wymiar praktycznej realizacji. Oczyszczenie ducha, doprowadzenie go do stanu nagości, było więc potrzebne, aby przekroczyć granicę doczesności, zaistnieć w „innym świecie"; aby chodząc po ziemi i aktywnie angażując się w doczesność jednocześnie, „żyć i pracować w świecie duchów"[55]. Mickiewicz zatem rozumiał stan nagości

---

52 Cyt. za: D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 445.

53 Św. Teresa za młodu miała mianowicie namówić swego brata Rodryga do wspólnej ucieczki z domu, aby udać się do Afryki do Maurów. Teresa miała nadzieję, że niewierni pozbawią ją życia. „Poszłam – miała potem powiedzieć – albowiem chcę widzieć Boga, a żeby Go widzieć, trzeba umrzeć". – O. Eugeniusz Maria od Dzieciątka Jezus OCD, *Chcę widzieć Boga*, przeł. W. Ryszka OCD, Kraków 1998, s. 25.

54 D. Siwicka, dz. cyt., s. 162.

55 Tamże, s. 204.

w takim sensie, jaki nadała mu tradycja mistyczna, jaki podsuwają pisma Apostoła Narodów, a potem św. Jana od Krzyża. Co ciekawe, św. Paweł w *Liście do Filipian* łączy ogołocenie z wcieleniem Chrystusa: „On oto – mówi apostoł – istniejąc w postaci Bożej, nie skorzystał ze sposobności, aby na równi być z Bogiem, lecz ogołocił samego siebie, przyjąwszy postać sługi, stając się podobnym do ludzi"[56]. Nagość łączy się zatem z poświęceniem przez Chrystusa boskości i należnych jej atrybutów, by stać się człowiekiem i jego sługą[57].

Św. Jan w drugiej księdze *Drogi na górę Karmel* pisze o radosnym stanie „ogołocenia ducha ze wszystkich niedoskonałości duchowych i ze wszystkich pożądań posiadania rzeczy duchowych":

> Aby dusza mogła dojść do nadprzyrodzonego przeobrażenia – pisze święty – musi wejść w ciemność i uciec od wszystkiego, co dotyczy jej natury zmysłowej i rozumowej [...]. Musi się więc dusza opróżnić ze wszystkiego, co może osiągnąć własnymi zmysłami[58].

Tylko bowiem w takiej duszy „oderwanej [od świata], unicestwionej i ogołoconej"[59] może działać Bóg. „Przybyć więc tutaj [tj. w dziedzinę nadprzyrodzoną – E.H.-P.], to odejść stamtąd, odejść zaś stamtąd tu – to odejść od siebie daleko, odejść od tego, co niskie, do tego, co wyższe ponad wszystko"[60]. Zatem, według św. Jana, wszelkie nadprzyrodzone poznanie, „wejście w Boga", może zrealizować się jedynie przez wielki duchowy wysiłek „ogołocenia duszy", bo gdy „usunie się z siebie wszelką zasłonę i brud stworzeń [...], udziela jej wtedy Bóg swojego bytu nadprzyrodzonego w takiej mierze, iż wydaje się ona samym Bogiem i posiada to, co On sam"[61].

Słowa te w odniesieniu do różnych duchowych poszukiwań Mickiewicza wydają się tym bardziej trafne, że bliskie mu było przekonanie, iż różnica między Bogiem a człowiekiem nie jest istotowa, ale jakościowa. Że poprzez wysiłek moralny, ogromną aktywność duchową i konkretne działania jednostki na rzecz wspólnoty, może ona przekroczyć granicę człowieczeństwa, „przebóstwić się":

> […] kto żył w prawdzie – mówił poeta w wykładzie w Kolegium Francuskim z 19 marca 1844 roku – kto pełnił prawdę, ten mocen jest przyoblec się w cia-

56 Św. Paweł, *List do Filipian* (2,6 n).

57 Por. teologiczna interpretację metafory ogołocenia Chrystusa w artykule B. Witheringtona, *Chrystologia*, [w:] *Słownik teologii św. Pawła*, dz. cyt., s. 98.

58 Św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, tłum. B. Smyrak OCD, Kraków 1998, s. 187.

59 Tamże, s. 193.

60 Tamże, s. 195.

61 Tamże, s. 199.

> ło i zrzucić je, dać się pogrzebać w ziemi i wznieść się w krainę niewidzialną, stać się rzeczywiście Bogiem stworzenia, stać się Bogiem-Człowiekiem[62].

Słowa te bezpośrednio odnoszą się do metaforyki św. Pawła. Wiążą się też z obecną w wypowiedziach apostoła ambiwalencją wobec cielesności. Dla poety „stworzyć człowieka, rozwinąć jego zdolności, jego geniusz" znaczyło tyle, co „dopomóc mu do skruszenia więzi cielesności"[63] – jak o tym profesor-towiańczyk przekonywał z paryskiej katedry. W wypowiedziach poety z lat czterdziestych – podobnie jak w *Dzienniku Sprawy Bożej* Goszczyńskiego skrzętnie notującego słowa Brata wieszcza – wiele jest zapisków na temat potrzeby „zwalczania cielesności". „Złamanie ciała, oczyszczenie go do świętości"[64] warunkowało wznoszenie ducha. *Notabene* Goszczyński notuje pod datą 24 maja 1843 roku wzmiankę o pracy nad zwalczaniem w sobie szatana[65], czyli poskromieniem oporów cielesności. Św. Paweł podobnie metaforyzuje trapiące człowieka zło manifestujące się w materialnej słabości i kruchości, a „Najbardziej drastycznym sposobem ukazania tego był obraz mieszkającego w człowieku szatana"[66] przywoływany przez apostoła.

Wróćmy jednak do niezwykłego z antropologicznego punktu widzenia stanu ogołocenia duszy. Człowiek, działając w świecie materialnym, zmysłowym, przekracza jednocześnie ograniczenia ludzkiej kondycji, a Bóg za życia daje mu poznać w sposób pozazmysłowy[67], irracjonalny sprawy w sposób przyrodzony niepoznawalne.

Stan „duszy nagiej", o którym mówił Mickiewicz, można więc spróbować interpretować podobnie, jak pisze o tym św. Jan, który, według komentarza L. Hiltona,

> nawołuje do porzucenia pamięci. Dusza musi się ogołocić, pozbyć wszystkich form i przejawów wiedzy, musi dążyć do porzucenia zakorzenionej w wyobraźni tęsknoty za nimi, aby nie pozostał w niej ani jeden ślad wiedzy, ani zgoła nic, gdyż dusza musi pozostać naga i czysta[68].

---

62 WR, t. XI, s. 128.

63 WR, t. IX, s. 401.

64 S. Goszczyński, *Dziennik Sprawy Bożej*, dz. cyt., t. I, s. 186.

65 Tamże, s. 384.

66 J. Gnilka, dz. cyt., s. 307.

67 Mówiąc „pozazmysłowy", mam na myśli stan zawieszenia aktywności zmysłów cielesnych. Mistycy, a także romantycy odwoływali się natomiast do duchowych zmysłów wzroku, słuchu wewnętrznego. Mickiewicz także wyposażał w takie zmysły ludzkiego ducha.

68 Cyt. za: *Psychologia wierzeń religijnych*, wybrał i wstępem opatrzył K. Jankowski, Warszawa 1990, s. 223.

Doświadczenie podmiotu *Widzenia* i referowanego Goszczyńskiemu i Różyckiemu przez Mickiewicza pobytu w innej rzeczywistości, dotknięcie jej „nagą duszą" było zatem wyrazem osiągnięcia wysokiego stopnia doskonałości duchowej, moralnego heroizmu. Owo otwarcie duszy poprzez „obnażenie" jej dokonywało się bowiem nie tylko przy współudziale sił nadprzyrodzonych, ale dzięki aktywności człowieka – przekształceniu swego bytu tak, aby „tylko nogami chodzić po świecie", duchem egzystując w rzeczywistości nadprzyrodzonej[69].

Pojęcie „nagiej duszy" pojawia się także w przemówieniu poety wygłoszonym na posiedzeniu Towarzystwa Literackiego 3 maja 1842 roku[70], podczas którego Mickiewicz wdał się w ostrą polemikę z „rozumieniem patriotyzmu", jakie w *Wieczorach pielgrzyma* zaproponował Stefan Witwicki[71].

Podczas wystąpienia, według relacji Feliksa Wrotnowskiego, „powstał pan Mickiewicz i niespodziewanie przeniósł słuchaczów w wyższą sferę"[72], nadprzyrodzoną, jako że, zgodnie ze słowami samego Mickiewicza zapisanymi w liście do Chodźki z 7 maja 1842 roku[73], wypowiedź w Towarzystwie Literackim była jedną z pierwszych publicznych manifestacji nowej, towianistycznej wiary poety, choć – co warto podkreślić – była też kontynuacją wcześniejszych przemyśleń co do człowieka, jego istoty.

Mickiewicz mówił w rocznicę Konstytucji:

> Dość zamykać się w przeszłości, stawić twierdze w piersiach swoich; nadeszły inne czasy; trzeba wszystko zdjąć z siebie, rozkryć, nagą pokazać duszę i w niej wszystko znaleźć, bo wiedzcie, że już nic nie macie: imię, zaszczyty, dostojeństwa zdarte z was dawno i daleko precz odrzucone. Nie pytajmy, co się dzieje w kraju. Niech każdy, wstawszy rano, kiedy po niebie i ziemi patrzy ze smutkiem, wzniesie swojego ducha i przysłucha się wła-

---

69 Mickiewicz zresztą stan ten niejako osiągnął. Według relacji pani de Chlustin, przekazanej synowi poety Władysławowi, „Pan Adam dotyka ziemi tylko stopami, głowa jego jest w niebie" (relacja A. Levy'ego) – A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie* (Wydanie Sejmowe), Warszawa 1933, t. XVI, oprac. S. Pigoń, s. 378.

70 Dochowały się dwie redakcje tego przemówienia: F. Wrotnowskiego i L. Niedźwieckiego – obie zostały przedrukowane w t. XIII WR jako wersja (A) i (B) na s. 303–307.

71 O okolicznościach przemówienia Mickiewicza i jego polemice ze S. Witwickim pisze S. Pigoń w przypisie na s. 487 XI tomu *Dzieł wszystkich*.

72 Relacja z „Dziennika Narodowego" nr z d. 3 V 1842 r. Cyt. podaję za: Z. Makowiecka, *Mickiewicz w Collège de France*, Warszawa 1968, s. 273–274.

73 WR, t. XVI, s. 72. W liście tym poeta także przywołuje metaforę podobną jak w wierszu *Widzenie*, za pomocą której dopomina się o czystość i przejrzystość wewnętrzną: „Ach! – pisze Mickiewicz Chodźce – Ileż to na nas tych zasłon. Ile to tych łupin musimy z siebie zedrzeć! Wierz temu, co piszę, bo to znam z doświadczenia". Tamże, s. 73.

> snemu uczuciu, a wtenczas niebo i ziemia mu odpowie, jaki tam ucisk, jaka tęsknota i boleść[74].

„Nagość", o którą apelował Mickiewicz na posiedzeniu Towarzystwa Literackiego, trzeba rozumieć, w moim przekonaniu, w sensie metafizycznym, Pawłowym właśnie, choć niejednokrotnie badacze rozumieli ją zgoła inaczej[75].

6

Za kontekstem Pawłowym wielu wypowiedzi i przemyśleń Mickiewicza przemawia przede wszystkim chrystocentryczna antropologia apostoła. Chrystus jako podpora wszelkiej przemiany, wzór osobowy to właśnie podstawa Pawłowej etyki w jej dogmatycznym wymiarze. Mickiewicza mogło pociągać także osobiste doświadczenie nawróconego Szawła[76], który w listach wielokrotnie podkreśla, że jego wiara wypływała z intymnego doświadczenia spotkania z Wcielonym Absolutem – nie ze studiowania Księgi czy zapośredniczonych relacji. Ambiwalencja apostoła wobec prawa, skutki jego zniewalającej interpretacji to problem osobny, który można by – choć wymagałoby to znów odrębnych badań – łączyć z Mickiewiczowską krytyką Kościoła urzędowego i nadmiernego intelektualizowania religii. Poecie towarzyszyło wszak od lat trzydziestych przekonanie o potrzebie głębokiej reformy zastygłego w formułach Kościoła, gdzie wedle poety:

> Od wieku VII ład zaczął brać górę, ale dary poczęły gasnąć. […] Dary poczęły być rugowane; dary języków np. zaczęto po prostu uważać za wariację. Podobnież duch proroctwa, duch miłosierdzia itp., musiały ustępować jednej dążności – porządku[77].

---

74 Cytuję tutaj wersję F. Wrotnowskiego, WR, t. XIII, s. 303–305.

75 Dorota Siwicka interpretowała obecne w przemówieniu pojęcie „nagiej duszy" w kontekście egzystencjalno-historycznym. Kiedy mówił Mickiewicz: „bo wiedzcie, że już nic nie macie: imię, zaszczyty, dostojeństwa, zdarte z was dawno i daleko precz odrzucone" – pisze badaczka – wskazywał na tę przełomową chwilę, kiedy pozbawiony wszystkich form wygnaniec stał się z wyroków historii kimś innym, niż był, stał się nagi". – D. Siwicka, *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 8.

76 Dla porządku trzeba wspomnieć, że współcześni teolodzy coraz częściej dystansują się od określenia „nawrócenie" w związku z wydarzeniem, które stało się udziałem apostoła w drodze do Damaszku. Paweł bowiem nigdy nie porzucił swojej wiary, *de facto* nie zmienił religii (do końca życia pozostał członkiem synagogi). Coraz częściej mówi się o jego powołaniu do określonej misji. Por. S.E. Fowl, hasło *Nawrócenie i powołanie Pawła*, [w:] *Słownik teologii św. Pawła*, red. G.F. Hawthorne, R. P. Martin, D. G. Reid, tłum. zespół., red. wyd. polskiego K. Bardski, Warszawa 2010, s. 519–520.

77 A. Mickiewicz, *Przemówienie do braci w Kole* z 4 marca 1847 r., WR, XIII, s. 272.

Antyformalistyczne nastawienie Mickiewicza, niechęć do formuł urzędowych rugujących Ducha może być też pochodną przemyśleń listów Pawłowych na temat zniewalającej i ograniczającej mocy Prawa stojącego ponad żywą wiarą. W każdym razie na pewno poecie bliskie było przekonanie, że źródłem więzi wspólnoty jest nade wszystko potwierdzana czynem Ewangelia, czyli mimesis Chrystusowa. Wiara była zresztą dla apostoła bezpośrednim doświadczeniem egzystencjalnym przekształcającym cały byt – o taką wiarę dla swoich współbraci dopominał się Mickiewicz w kole towiańczyków, ale i wcześniej jako współfundator Związku Braci Zjednoczonych, potem bractwa Bohdana Jańskiego. Uważna lektura listów apostoła – zwłaszcza mocno podkreślany bezpośredni i relacyjny wymiar jego więzi z Chrystusem, musiała jakoś oddziaływać na poetę. Tu zapewne obok studiowanego w czasach filomackich jeszcze dzieła *O naśladowaniu Chrystusa* poeta odnajdywać mógł odzwierciedlane w tekstach literackich modele egzystencjalne.

Ale „kosmiczny wymiar Chrystusowego zbawienia" obejmuje w biblijnym przesłaniu także cały kosmos, całą pleromę[78]. Ów wymiar totalny „kosmicznego zwierzchnictwa Chrystusa" jest bliski idei świata jako „Wielkiej Całości", w której uczestniczą wszystkie moce niebieskie, ludzie, a nawet zwierzęta i inne byty. Teleologiczny wymiar historii zbawienia indywidualnego i zbiorowego wpisany jest w „jedyne – wedle poety – dzieło warte czytania", czyli *Dziady*.

7

Poeta odnajdywał zatem w wypowiedziach Apostoła Narodów wiele inspirujących sformułowań, metafor użytecznych do opisu człowieka, zaś w samej jego biografii model dynamicznej, znaczonej spektakularną przemianą egzystencji. Musiał dostrzec także bardzo osobisty charakter chrystocentrycznej pobożności apostoła – wiele wypowiedzi autora *Dziadów* dotyczących przeżywanej, ale i postulowanej religijności jest zakorzenionych w listach św. Pawła, które poeta dość swobodnie czasem interpretował. Emblematyczne pod tym względem są słowa autora *Dziadów* zapisane przez Aleksandra Chodźkę na temat wędrówki dusz. Mickiewicz miał powiedzieć, że „Pitagoras i Plato przeczuli wiele. Naukę metempsychozy wyjaśniły listy św. Pawła. Odzianie duchem ciała, zwłaszcza ciałem człowieka, jest wielką łaską nieba […]"[79]. Mickiewicz zapewne miał tu na myśli fragment z *Pierwszego Listu do Koryntian* („Oto ogłaszam wam ta-

[78] W. L. Harrington, dz. cyt., s. 461.

[79] „Słowa Mickiewicza" zapisane przez A. Chodźkę, [w:] *Dzieła wszystkie* (Wydanie Sejmowe), dz. cyt., t. XVI, s. 233.

jemnicę: nie wszyscy pomrzemy, lecz wszyscy będziemy odmienieni”[80]), interpretowaną oczywiście nazbyt dowolnie i heterodoksyjnie.

Sądzę, że Mickiewicz (co zresztą potwierdzał w relacji ze spotkania z poetą ks. Kajsiewicz) bardzo się w tym wypadku starał, by wyznawana przez towiańczyków wiara w wędrówkę dusz „nie była indyjska”[81], lecz podbudowana tradycją Kościoła. Nie jestem też pewna, czy poeta był przekonany do takiej egzegezy, choć Goszczyński w *Dzienniku Sprawy Bożej* także notował wypowiedzi brata wieszcza uparcie wiążące ideę przechodzenia dusz z tradycją chrześcijańską[82]. Ślad lektur listów św. Pawła znajdziemy również w trawestacji znanych fragmentów wypowiedzi apostoła, jak choćby w zanotowanych przez Goszczyńskiego słowach, że oto w Kole towiańczyków „nie ma też ani Mickiewicza, ani Goszczyńskiego”[83], są tylko bracia działający w jednej Sprawie[84]. Pisma poety do towiańczyków są także świadectwem solidnej znajomości przez Mickiewicza zarówno biografii apostoła, jak i jego listów. Ich egzegeza czasem jest ciekawa i polemiczna, jak choćby w *Przemówieniu do braci towiańczyków* z 4 marca 1847 roku, kiedy brat Adam odnosi się krytycznie do Pawłowych poglądów na kobietę i małżeństwo[85].

Poeta nieustannie mocuje się w tych egzegezach ze sobą, szuka tego, co bliskie życiu i swojej zawikłanej egzystencji. Czyta św. Pawła dynamicznie, autotożsamiająco. Być może bardziej, niż się to wydaje, właśnie w jego wypowiedziach i losach odnajduje modele biograficzne postaci literackich, a w samym apostole także prototyp herosa, który z Ewangelii uczynił drogowskaz służby przez słowo i czyn. To, jak Mickiewicz czytał i „spożytkowywał” dzieło św. Pawła, więcej zapewne mówi o trybie Mickiewiczowskich poszukiwań co do człowieka, ale też trybów dziania się historii, niż o samym świętym Pawle.

Mickiewicz przez całe życie szukał mistrzów duchowych, autorytetów dla wewnętrznych poszukiwań dróg nie tylko własnych, lecz i ludzkich zbiorowości. Święty Paweł stawał się w tych poszukiwań oczywistym patronem. Jego listy i biografia czytana jako tekst właśnie – obok pism Baadera, Böhmego, Saint-Martina, Tomasza z Kempis – to istotna inspiracja poszukiwania przez romantyka dojrzałego człowieczeństwa.

---

80 Św. Paweł, *I List do Koryntian*, 15.51.

81 Zob. relacja ks. Kajsiewicza w liście do P. Semenenki, A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie* (Wydanie Sejmowe), dz. cyt., t. XVI, s. 163.

82 S. Goszczyński, *Dziennik Sprawy Bożej*, dz. cyt., t. I, s. 401.

83 Tamże, s. 279.

84 Por. św. Paweł, *List do Galatów* (3, 28).

85 Zob. WR, XIII, s. 274.

Bibliografia

Dopart B., *Poemat profetyczny. O „Dziadach" drezdeńskich Adama Mickiewicza*, Kraków 2002.

Fiećko J., „*Teologia polityczna" (i narodowa) Zygmunta Krasińskiego w kilku zdaniach z drobnym odniesieniem do Pawła z Tarsu*, [w:] tegoż, *Romantycy i polityka. Szkice historyczno-literackie*, Poznań 2016.

Fieghut R., *Mickiewicz i Apostoł Paweł. Wstępne przemyślenia*, [w:] *Polonistyka wobec wyzwań współczesności. V Kongres Polonistyki Zagranicznej Brzeg – Opole, 10–13 lipca 2012*, red. S. Gajda, I. Jokiel, Opole 2014.

Gnilka J., *Paweł z Tarsu. Apostoł i świadek*, przeł. W. Szymona, Warszawa 1996.

Hoffmann-Piotrowska E., *Apostoł i mentor nawraca Konstancję Łubieńską*, [w:] *Mickiewicz niedoczytany… korespondencja poety w perspektywie współczesnej*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, T. Jędrzejewski, Warszawa 2014.

Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, redakcja naczelna: Z. J. Nowak, Z. Stefanowska, C. Zgorzelski, t. I–XVII, Warszawa 1993–2005.

Paweł Św., *List do Rzymian*, (Rz 7,19), [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inic. Benedyktynów Tynieckich, Poznań–Warszawa 1971.

Psychologia wierzeń religijnych, wybrał i wstępem opatrzył K. Jankowski, Warszawa 1990.

Szymik S., *Antropologia*, [w:] *Teologia Nowego Testamentu*, t. III, red. M. Rosik, Wrocław 2008.

Vidal S., *Wprowadzenie do świętego Pawła*, tłum. A. Rana, Kraków 2010.

Ewa Hoffmann-Piotrowska
The University of Warsaw

MICKIEWICZ AND ST. PAWEŁ – AN ATTEMPT TO RECOGNIZE A NEGLECTED TRAIL

Summary

The article explores the influence of St. Paweł's thought on Mickiewicz's works. The poet, at various stages of his creative growth, was particularly fascinated by the Apostle of the Nations – his letters and biography included in the "Acts of the Apostles" were an inspiration for the poet's reflections on the condition of man, his nature, ways of vocation, destiny.

Keywords: Mickiewicz, St. Paweł, romantic anthropology, messianism.

Janusz S. Gruchała
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
Polska Akademia Umiejętności
ORCID: 0000-0002-3938-9303

ROMANTYK FILOLOGIEM KLASYCZNYM[1]

W znanej wszystkim *Pieśni filaretów* młody Mickiewicz zwrócił się na pierwszym miejscu do tych członków koła filomatów, którzy studiowali filologię:

> W ksiąg greckich, rzymskich steki
> Wlazłeś, nie żebyś gnił;
> Byś bawił się jak Greki,
> A jak Rzymianin bił[2].

Z burszowską śmiałością użył tu autor formuł, które wywodzą się z rejestru mowy potocznej: *wlazłeś*, *steki ksiąg* (według słownika Lindego 'stek' kojarzy się ze ściekiem, zbiorowiskiem ludzi lub rzeczy ocenianych negatywnie; leksykograf przytacza przykłady: *stek wszystkiego złego, stek łotrów, hultajów, zbójców*[3]). Można tę stylizację zastosowaną przez autora *Pieśni* rozumieć jako nieco żartobliwą: przecież to tekst śpiewany przy złotej czarze napełnionej miodem, a adresatami są koledzy z wydziału, wspólnicy studenckich mozołów.

Ważne jest jednak, że poeta sprecyzował, w jakie to mianowicie steki wlazł wspólnie z kompanami: to księgi greckie i rzymskie. Bo też Mickiewicz odbierał w Wilnie wykształcenie filologiczne, z naciskiem na kultury starożytne. Dziś z pewnością określić by można owe studia jako filologię klasyczną z domieszką polonistyki. Dodajmy, że w późniejszych latach, gdy zdarzało mu się pracować na posadzie, najczęściej korzystał z kwalifikacji, które zdobył w nowogródzkiej szkole i w wileńskim uniwersytecie. Był wszak nauczycielem w szkole, a także dwukrotnie profesorem wyższych uczelni.

---

1 Tytuł brzmi bardzo podobnie do zastosowanego przez Kwirynę Ziembę: *Mickiewicz jako filolog klasyczny*, [w:] *Twórczość w godzinach nadliczbowych. Między sztuką a biografią*, red. D. Kalinowski, Słupsk 2004, s. 29–45; wydaje mi się jednak, że zbieżność tytułowych formuł nie oznacza tożsamości tez i podobieństwa argumentacji.

2 A. Mickiewicz, *Wybór poezyj. Tom pierwszy*, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław 1997, s. 70 (BN I 6).

3 S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 5: *R–T*, Warszawa 1812, s. 414.

W tym krótkim tekście nie zamierzam zajmować się szczegółowo efektami, które owo wykształcenie przyniosło w twórczości Mickiewicza; jestem świadom, że wyniki badań w tym zakresie to cała biblioteka, której pewnie nie potrafiłbym kompetentnie streścić. Zajmę się tu niektórymi tylko konsekwencjami zawodowej formacji poety w jego mniej znanych pismach prozaicznych, tych, w których Mickiewicz wypowiada się na temat kultury. W nich bowiem rzeczywiście autor sprawia wrażenie, że był filologiem klasycznym; natomiast motywy, wątki, zapożyczenia słowne z pism starożytnych w jego twórczości o charakterze artystycznym – to raczej elementy zasobu inwencyjnego, dowody erudycji, w której kultura antyczna ma swój udział pospołu z innymi epokami. Inaczej mówiąc: chcę oddzielić wiedzę o antyku, którą Mickiewicz przekazywał jako nauczyciel, od jego twórczości literackiej.

Wykształcenie filologiczne poety następowało w dwu wyraźnie różniących się od siebie, ale też uzupełniających się wzajemnie etapach. Podstawy kultury klasycznej zdobywał młody Adam w sześcioletniej szkole powiatowej w Nowogródku, prowadzonej przez dominikanów, a pozostającej pod kuratelą Uniwersytetu Wileńskiego[4]. Mickiewicz uczył się w niej od 1807 roku, a ukończył ją dopiero w 1815; przerwy spowodowane były stanem jego zdrowia i sytuacją rodzinną (śmierć ojca w 1812 roku). Program kształcenia obowiązujący w nowogródzkiej szkole był zgodny z ustanowieniami Komisji Edukacji Narodowej, wizytatorzy uniwersyteccy egzekwowali spełnianie standardów. Wiedza o starożytności zajmowała w tym programie poczesne miejsce już od pierwszej klasy: wypisy dla uczniów obejmowały łacińskie cytaty z autorów klasycznych, także do nauki moralnej i „historii naturalnej". Na przykład w klasie II niespełna dziesięcioletni uczeń czytać mógł krótkie fragmenty pism m.in. Kwintyliana, Cycerona, Seneki, Diodora Sycylijskiego, Marka Aureliusza, Pliniusza, Terencjusza, Plutarcha i Neposa (pisarzy greckich oczywiście w przekładzie na łacinę), a do nauki o przyrodzie – wypisy z Kolumelli. Poczynając od klasy III uczniowie opanowywali sztukę retoryki, a w programie pojawiało się pisanie wierszy i tłumaczenie z łaciny na polski (wiemy, że młody Adam przekładał jedną z eklog Wergiliusza). W starszych klasach autorzy rzymscy lub greccy ubrani w kostium łaciński zajmowali również najważniejsze miejsce, lekturę ich dzieł łączono w szczęśliwy sposób z poznawaniem literatury polskiej oraz z nauką wysławiania się w języku ojczystym. W programie wychowawczym, mimo że Polska pozostawała pod zaborami, przemycano staropolski republikanizm poparty rzymskimi wzorcami. Taki właśnie model wspominał Mickie-

[4] O wczesnej edukacji Mickiewicza zob. T. Sinko, *Mickiewicz i antyk*, Wrocław–Kraków 1957, s. 11–65; zob. też D. Beauvois, *Szkolnictwo polskie na ziemiach litewsko-ruskich 1803–1832*, t. 2: *Szkoły podstawowe i średnie*, tłum. I. Kania, Rzym–Lublin 1991.

wicz w liście do córki Marii kilka lat przed śmiercią, w 1851 roku, o którym będzie jeszcze mowa niżej.

Program kształcenia klasycznego w szkole powiatowej w Nowogródku stanowił znakomitą podstawę do dalszych studiów: dawał dobrą znajomość języka łacińskiego, zaznajamiał z wieloma tekstami autorów rzymskich (wystarczy porównać zakres lektur z dzisiejszymi wymaganiami stawianymi studentom uniwersyteckiej filologii klasycznej).

Studia uniwersyteckie Mickiewicz podjął w 1815 roku na Wydziale Literatury i Sztuk Wyzwolonych uniwersytetu w Wilnie[5]. Trafił tam na okres ożywienia studiów klasycznych, inspirowanego przez księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego i jego syna Adama Jerzego, pełniącego funkcję kuratora naukowego okręgu wileńskiego. Wielkie zasługi w tym procesie położył Gotfryd Ernest Grodek (Groddeck), profesor języka i literatury greckiej, wcześniej żyjący w Puławach jako nauczyciel młodych Czartoryskich i bibliotekarz księcia Adama Kazimierza[6]. Nie był filologiem powszechnie znanym w świecie[7], ale jako organizator i nauczyciel wykonał w Wilnie wielką pracę, przede wszystkim jako inspirator kształcenia w zakresie języka i literatury greckiej, a także założyciel seminarium filologicznego[8]. Grodek pochodził z Gdańska, studiował w Getyndze u Christiana Gottlieba Heynego, którego Ulrich Wilamowitz-Moellendorf nazwał *praeceptor Germaniae*[9]; wychowankami Heynego byli Friedrich August Wolf i bracia Schleglowie, a do przyjaciół zaliczali się Johann Gottfried Herder i Johann Joachim Winckelmann. To znakomite grono reprezentowało nurt neohellenizmu; nacisk kładziono przede wszystkim na studia nad literaturą grecką, w tym kręgu powstało wiele dzieł fundamentalnych dla hellenistyki XIX wieku. Grodek, były student Heynego, przeniósł

---

5 O tym etapie kształcenia Mickiewicza zob. T. Sinko, dz. cyt., s. 66–126. Dokładny plan zajęć odtworzony w: M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824*, Warszawa 1957, s. 82, 94, 104, 129.

6 Zob. o nim: Z. Węclewski, *Wiadomości o życiu i pismach G.E. Grodka*, „Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Filologicznego AU", t. 4, 1876, s. 1–157; A. Szantyr, *Działalność naukowa Godfryda Ernesta Grodka*, [w:] *Z dziejów filologii klasycznej w Wilnie*, red. J. Oko, Wilno 1937, s. 33–355 (Koło Filologiczne Studentów USB. Biblioteka, t. 1); zob. też K. Mężyński, *Gotfryd Ernest Groddeck. Profesor Adama Mickiewicza. Próba rewizji*, Gdańsk 1974.

7 Godny wszakże wzmianki jest epizod współpracy z Johannem Gottliebem Buhle, wydawcą Aratosa i *Arateów* (dwa tomy w latach 1793–1801), który w drugim tomie swej edycji zamieścił list od Grodka (współbrata w wolnomularstwie) o trzech rękopisach wiedeńskich przekazujących tekst Aratosa. Zob. Aratus Solensis, *Phaenomena et Diosemeia Graece et Latine*, ed. J.G. Buhle, t. 2, Lipsk 1801, s. 375–387.

8 Zob. M. Plezia, *Geneza seminarium filologicznego G.E. Grodka*, [w:] tenże, *Z dziejów filologii klasycznej w Polsce*, Warszawa 1993, s. 85–104.

9 Zob. T. Sinko, dz. cyt., s. 70–71.

do Wilna metody pracy swego mistrza: skupiał wokół siebie młodzież, inspirował do samokształcenia (w 1806 r. założył Towarzystwo Nauk Moralnych, które można uznać za poprzednika Towarzystwa Filomatów), a przede wszystkim dbał o upowszechnienie znajomości greki[10]. Wykładał literaturę grecką, mitologię i archeologię, a na seminarium filologicznym kształcił wybranych kandydatów do stanu nauczycielskiego. Nie był lubiany przez współpracowników, nie cieszył się też wielką sympatią u studentów, ale niewątpliwie był dobrym nauczycielem; do jego wychowanków zaliczają się starsi od poety Leon Borowski i Joachim Lelewel, którzy wraz z Grodkiem uczyli Mickiewicza w Wilnie, a także najwybitniejszy bodaj filolog wśród jego rówieśników – Józef Jeżowski[11]. Historyk filologii klasycznej tak charakteryzował wyniki działalności profesorskiej Grodka: „Można bez przesady powiedzieć, że na gruncie wileńskim powstało jakoby jakieś bractwo naukowe, którego celem była służba nauce i praca na polu filologii"[12].

Ukierunkowanie studiów Mickiewicza na literaturę grecką przyniosło efekty: po pierwsze, poeta nauczył się greki na tyle dobrze, że mógł uczestniczyć w seminariach Grodka, po drugie, zachęcany przez profesora zwrócił uwagę na autorów greckich: tłumaczył I odę olimpijską Pindara[13], a inspirację tym autorem wykazuje według badaczy *Oda do młodości*. We wczesnych wierszach Mickiewicza motywów greckich jest znacznie więcej niż łacińskich.

Jako przykład wskażmy okolicznościowo-dydaktyczny utwór [*Już się z pogodnych niebios…*]: przywołał tam poeta Jazona i wyprawę Argonautów (*notabene*, umieszczając przy okazji kryptocytat z ody Horacego), w usta jakiegoś niezidentyfikowanego „Greczyna" włożył zawołanie: „Mocniejszy jestem, cięższą podajcie mi zbroję", odwołał się do wyścigów na igrzyskach i do Achillesa, który „pozwał w szranki bogów polubieńce", a gdy mówi o konieczności zachowania tajemnicy, przywołał Pitagorasa, Orfeusza jako patrona sekty orfików oraz misteria eleuzyńskie. Takie kody wzięte z lekcji greckiego języka i kultury służyły filomatom jako narzędzia porozumienia[14].

---

10 Zob. S. Zabłocki, *Mickiewicz w kręgu neohellenizmu*, [w:] *Classica Wratislaviensia III*, Wrocław 1968, s. 41–66 (Acta Universitatis Wratislaviensis, nr 73).

11 Zob. M. Rudaś-Grodzka, *Ideały platońskie Józefa Jeżowskiego*, [w:] *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska i B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003, s. 135–150 (Antyk Romantyków).

12 J. Oko, *Seminarium filologiczne Godfryda Ernesta Grodka*, Wilno 1933, s. 60 (Rozprawy i Materiały Wydziału I Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, t. 4, z. 3).

13 Zob. A. Szastyńska-Siemion, *Polskie przekłady Pindara*, [w:] *Classica Wratislaviensia III…*, s. 3–14.

14 Zob. T. Sinko, dz. cyt., s. 149–156; por. Z. Libera, *Z tradycji klasycznych we wczesnej twórczości Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*, red. A. Dobakówna, Lublin 1979, s. 161–168 (Rozprawy Wydziału Historyczno-Filolo-

Nauczycielska służba Mickiewicza w Kownie (cztery lata z jednorocznym urlopem dla poratowania zdrowia) była w pierwszym rzędzie odpracowaniem stypendium, które pobierał on jako członek seminarium nauczycielskiego. Zweryfikowała jednak także umiejętności absolwenta, i to zweryfikowała – jak można sądzić – pozytywnie, o czym świadczą wyniki wizytacji kuratorskiej: Mickiewicz był dobrym nauczycielem, myślał nawet o pisaniu podręcznika. Narzekał nieraz na belferski los, ale też w listach do przyjaciół w Wilnie często prosił o książki potrzebne do przygotowania lekcji. Posada w powiatowej szkole kowieńskiej była ważnym etapem w rozwoju Mickiewicza jako filologa klasycznego, nie wolno tego okresu sprowadzać wyłącznie do pisanych wtedy utworów, a tym bardziej widzieć w nim tylko znudzenie nauczycielskim trudem i zainteresowanie panią Kowalską…

Dwadzieścia lat później, już jako znany twórca i człowiek doświadczony przez tułaczy los, Mickiewicz powtórnie zaczął pracę nauczycielską. Chcąc zapewnić rodzinie utrzymanie, odpowiedział na ogłoszenie konkursu na posadę wykładowcy Akademii Lozańskiej[15]. Zdobył ją mimo że zgłosił się po terminie. W rozmowach z władzami kantonu Vaud i lozańskiej uczelni prędko zyskał uznanie, gorzej było z dokumentami koniecznymi do zatrudnienia. Mickiewicz bowiem nie spełniał podstawowego warunku pracy akademickiej: nie mógł przedstawić dyplomu magisterskiego. Zdał wprawdzie wymagane egzaminy ustne i pisemne w Wilnie w maju-czerwcu 1819 roku, ale jego pracę magisterską odrzuciła komisja, której najważniejszym członkiem był Grodek. To, co wystarczyło do objęcia posady nauczyciela w szkole, nie uprawniało do wykładów na uczelni. Poeta uciekł się więc do wybiegu: napisał do ks. Adama Jerzego Czartoryskiego prośbę o odpowiednie zaświadczenie (czyli uzyskał poświadczenia nieprawdy), a sam napisał do przewodniczącego Komisji Akademii Lozańskiej, że ukończył studia na uniwersytecie w Wilnie i uzyskał stopień w dziedzinie literatury („le grade de licencié ès lettres"[16]), po czym był mianowanym nauczycielem literatury łacińskiej. W liście do Bogdana Jańskiego w październiku 1838 r. poeta pisał: „Nieszczęście wszędzie, że trzeba czekać, łazić, tupać i ledwie że nie szarlatanić"[17]; widać, że sumienie jednak coś mu wyrzucało, skoro użył tego niezwykłego czasownika.

---

gicznego TN KUL, nr 46). Co interesujące, Libera kończy swą analizę słowami: „Jest więc *Już się z pogodnych niebios…* wierszem oświeceniowo-klasycystycznym" (s. 168).

15 Szczegóły dotyczące wykładów poety w Lozannie przytaczam za: 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.

16 Cyt. za: M. Piechota, dz. cyt., s. 41.

17 Tamże, s. 42.

Władze Akademii zachowały się wobec poety bardzo wspaniałomyślnie: nie tylko nie mnożyły formalności, ale także zgodziły się, by profesor zaczął wykłady z prawie półrocznym opóźnieniem spowodowanym chorobą żony. Przyznano Mickiewiczowi bardzo godziwe wynagrodzenie, uzyskał on też zmniejszenie pensum tygodniowego z 8 do 6 godzin (wykonywał więc pracę w wymiarze mniej więcej dzisiejszego etatu profesora w UJ). Temat wykładów przeznaczonych dla studentów Akademii i słuchaczy kantonalnego gimnazjum utrzymywanego przy uczelni brzmiał: *Historia literatury wieku Augusta łącznie z objaśnieniem wyjątków z dzieł autorów tegoż wieku*.

Niewiele wiemy o tych wykładach, poza tym, że było ich około 30, a dla ok. 10 zachowały się jakieś poświadczenia: teksty napisane przez Mickiewicza obejmują trzy z nich (w tym ostatni), poza tym mamy notatki i wypisy wykładowcy do kilku innych oraz notatki pewnego studenta[18]. Nie wiemy też, czy były oddzielne zajęcia dla studentów i uczniów gimnazjum. Wydaje się, że niektóre z zajęć mogły mieć formę komentowanej lektury tekstów, co dzięki wcześniejszej praktyce nauczycielskiej pozwalało Mickiewiczowi nie pisać wykładów, tylko przygotowywać notatki do nich. W wydaniach *Dzieł* poety przyjęto nie publikować tekstu francuskiego, tylko polskie przekłady, od Wydania Sejmowego (1936) jest to tłumaczenie pióra Jerzego Kowalskiego[19].

Materiał jest więc niekompletny, można jednak stwierdzić, że Mickiewicz jako wykładowca w tradycyjnym sensie tego słowa nie spełnił podjętego zadania: wszystko wskazuje na to, że mógł nie dojść w swym dyskursie do epoki augustowskiej. Mimo to bardzo się spodobał słuchaczom i władzom, być może dlatego, że mówił z zaangażowaniem, a jego dygresje były wielce atrakcyjne. Zwracano też uwagę na jego francuszczyznę, zasadniczo poprawną, choć zdarzało mu się tworzyć neologizmy, gdy nie znajdował odpowiedniego słowa czy zwrotu. Mówił też ze słyszalnym akcentem cudzoziemskim; sam się z tego tłumaczył, chcąc zyskać życzliwość słuchaczy. Wypada wątpić, by wykłady lozańskie miały charakter profetyczny, jak wkrótce zdarzy się podczas prelekcji w Collège de France: temat podjęty nad Lemanem nie skłaniał do takiego natężenia emocji. W relacji z ostatniego wykładu, poświęconego poezji chrześcijańskiej, znalazł się ślad jednego z momentów wzruszenia mówcy: gdy przytaczał wiersz Prudencjusza na męczeńską śmierć św. Romana, dziecka, którego

[18] Treść wykładów podał A. Obrębski, *O czym wykładał Mickiewicz w Lozannie?*, [w:] *Antyk w Polsce*, cz. 2: *Studia*, red. J. Okoń i J. Starnawski, Łódź 1998, s. 160–172.

[19] Zob. J. Zieliński, *Kilka uwag na temat krytycznej edycji rękopisu wykładów lozańskich Mickiewicza*, [w:] *Wykłady lozańskie…*, s. 15–27. W niniejszym opracowaniu posługuję się Wydaniem Rocznicowym: A. Mickiewicz, *Pisma historyczne. Wykłady lozańskie*, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997 (*Dzieła*, t. 7). Cytując, stosuję skrót WL i dodaję numer strony z tego wydania.

matka sama podała katom, miał przerwać i przeprosić za wzruszenie, bowiem „był świadkiem podobnych rzeczy". Dowiadujemy się z tej relacji, że publiczność również uległa wzruszeniu[20].

Sukces wykładów lozańskich, które trwały od listopada 1839 do czerwca 1840 roku, był na tyle znaczący, że władze kantonalne zgodziły się, by Mickiewicz został profesorem zwyczajnym przez upływem roku pracy. Wygłosił on więc wykład zwany „instalacyjnym" (czyli związany z objęciem stanowiska), a potem opuścił Lozannę, ponieważ uzyskał w Paryżu posadę profesora literatur słowiańskich. Mimo to, władze Akademii Lozańskiej podtrzymały niezwykłą życzliwość wobec poety i przyznały mu profesurę honorową.

Profesor Mickiewicz wykonywał uczciwie swoją pracę: można odtworzyć informację, jakie książki pożyczał z biblioteki uczelnianej, w korespondencji znajdują się liczne prośby o przysłanie potrzebnych pomocy. Podobnie jak kiedyś w Kownie, przygotowywał „lekcje" z wielkim nakładem czasu i pracy. Dodajmy, że musiał je prowadzić w języku obcym, choć jakoś przez lata oswojonym. O tym trudzie pisał do przyjaciół: „Żrę tedy łacinę, a pluję francuszczyzną" (do Bohdana Zaleskiego, 29 listopada 1839)[21]; „cały pokryty błotem łacińskim, zanadto trącę dzisiaj klasykiem" (do Karoliny Olivier, dwa tygodnie wcześniej)[22]. Zdawał sobie sprawę, że musi odtwarzać wiedzę sprzed lat i uzupełniać ją nowymi lekturami: „Ja od dawna wypadłem z filologii" – pisał do Bronisława Trentowskiego we wrześniu 1839[23]. Udawało mu się to dobrze, skoro w oficjalnych pismach towarzyszących awansowi na profesora zwyczajnego chwalono profesjonalizm wykładowcy: że potrafi przytaczać z pamięci długie cytaty łacińskie, że wiersze poetów rzymskich tłumaczy biegle prozą łacińską, że snuje rozważania semazjologiczne.

Niekiedy ponosiła lozańskiego profesora wena i wygłaszał opinie co najmniej kontrowersyjne. Na przykład gdy podsumowuje dorobek literatury greckiej, mówi o tysiącu tragedii i o setce poetów lirycznych (WL 208). Tukidydesa, zapewne przez skrót myślowy, wymienia tuż po poetach okresu aleksandryjskiego (WL 190-191). Są to jednak nieliczne miejsca, w których fakty służyły jako argumenty wspierające opinie ogólniejszej natury.

Warto tu powiedzieć o szczególnym użytku, jaki Mickiewicz czynił ze swej wiedzy o kulturach antycznych zarówno u początków swej kariery, jak i w wie-

---

20 Relacja z „wykładu instalacyjnego" w „Nouvelliste Vaudois" z 30 czerwca 1840 roku. Zob. komentarz w: A. Mickiewicz, *Pisma historyczne. Wykłady lozańskie* …, s. 405 i 407.

21 Cyt. za: M. Piechota, dz. cyt., s. 44.

22 Cyt. za: B. Mytych-Forajter, *Historia anegdotyczna z listów wyczytana, czyli próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego Mickiewicz uciekł ze szwajcarskiego raju*, [w:] *Wykłady lozańskie*…, s. 69.

23 Cyt. za: tamże.

ku dojrzałym; skłonny byłbym w tym widzieć główne źródło zarówno jego sukcesów, jak niepowodzeń w roli filologa klasycznego. Otóż używał on owej wiedzy w wywodach dotyczących wcale nie antyku, lecz kultury mu współczesnej; używał więc w dyskursie historyczno- i krytycznoliterackim. Jako dowód potraktuję tu dwa teksty, przytaczając z nich obszerne fragmenty[24].

Pierwszy to *Przemowa* do *Poezyj* z 1822 roku, tytułowana też *O poezji romantycznej*. Debiutujący poeta załączył do swych pierwszych utworów dość obszerny, 34-stronicowy tekst, zuchwale zapowiadający:

> zamiast bronienia poezji romantycznej wywiodę jej początek, oznaczę charakter tudzież wymienię wzory celniejsze. […] zamiar opisania samej poezji romantycznej wciąga mimowolnie do uwag nad innymi jej rodzajami; albo raczej zniewala przebiegać historią powszechną poezji, przynajmniej na ile rzecz przedsięwzięta wymaga, a granice przemowy dozwalają[25].

Owo „przebieganie historii powszechnej poezji" młody autor zaczął od Grecji, przypisując jej artystom („sztukmistrzom")

> talent twórczy, [który] był wypadkiem równowagi pomiędzy imaginacją, uczuciem i rozsądkiem, stąd dzieła sztuk pięknych u Greków miały pewną wymiarkowaną foremność równie w układzie, jak zewnętrznym wydaniu, który przymiot i charakter sztuk pięknych zowie się stylem greckim albo klasycznym. […] Poeci greccy w najświetniejszym kresie swojej sztuki zawsze śpiewali dla gminu; pienia ich były składem uczuć, mniemań, pamiątek narodowych, ozdobionych zmyśleniem i wydaniem przyjemnym, wpływały więc silnie na utrzymanie, wzmacnianie, owszem, kształcenie charakteru narodowego"[26].

Cokolwiek sądzić o trafności tej charakterystyki literatury greckiej, nie ulega wątpliwości, że młody autor odnosił się do owej literatury z wielkim uzna-

---

[24] Przyznaję, że pomysł takiego zestawienia nie jest oryginalny, zrealizowali go już wcześniej m.in. T. Sinko, dz. cyt., s. 461; M. Kalinowska, *Wizja Grecji w „Przedmowie" do I tomu „Poezji" Adama Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej Białystok 2–4 grudnia 1988*, red. H. Krukowska, Białystok 1993j, s. 71–83; taż, *Wokół Mickiewiczowskiej hermeneutyki kultury antycznej w wykładach lozańskich. Próba sformułowania pytań*, [w:] *Antyk romantyków…*, s. 172–194; M. Bąk, P. Marciniak, *Antynomia Grecji i Rzymu w wykładach lozańskich*, [w:] *Wykłady lozańskie…*, s. 122–129; M. Kuziak, *Literatura rzymska w hermeneutyce Adama Mickiewicza. (O wykładach lozańskich)*, tamże, s. 89–112. Ponieważ jednak w każdym wypadku używano tego chwytu do innych celów, może wolno i piszącemu te słowa.

[25] A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, [w:] tenże, *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1996, s. 109–110 (*Dzieła*, Wyd. Rocznicowe, t. 5).

[26] Tamże, s. 112–113.

niem. Z pewnością skłaniała go do tego neohelleńska atmosfera wileńskiej uczelni, w wykładach Grodka mógł słyszeć to, co podpowiadały mu lektury współczesnych autorów angielskich i niemieckich.

Zupełnie inaczej podsumował w *Przemowie* poezję rzymską:

> Ludy latyńskie, jako z natury dzikie i surowe, przez długi czas wojenne i zaborcze, jeżeli miały poezją narodową, ta w grubej zostawać musiała prostocie, z małym lub bez żadnego wpływu na cywilizacją tych ludów. […] Zjawiły się wkrótce liczne talenta poetyckie w Rzymie, lecz które tłumaczyły tylko lub naśladowały wzory greckie, zachowując całkiem duch i nawet formy poezji greckiej. […] Czytano więc poezją po łacinie, ale poezją grecką w słowa łacińskie przybraną. […] w narodzie rzymskim nie było właściwie poezji, bo nie było poezji narodowej[27].

Ten wywód na temat literatur antycznych nie był deklaracją początkującego filologa klasycznego ani popisem jego wiedzy, lecz wpisywał się raczej w zupełnie współczesną polemikę z „klasykami" i uzasadniał potrzebę nowej poezji, którą reprezentują *Ballady i romanse*, stanowiące główną część pierwszego tomu *Poezyj*. Znaczące są jednak zwłaszcza cytowane wyżej poglądy na poezję rzymską. W całym tekście nie pada ani jedno imię pisarza łacińskiego, natomiast twórców późniejszych epok porównuje się do autorów greckich. Źródeł tej stronniczości widocznej w tekście Mickiewicza szukać należy – jako się rzekło – w modelu kształcenia przyjętym w uniwersytecie, na którym studiował, ale nie tylko: była to wówczas tendencja rozpowszechniona także poza środowiskiem wileńskim. Takie dowartościowanie literatury greckiej kosztem łacińskiej bardzo odpowiadało tym, którzy w sporze „romantyków" z „klasykami" reprezentowali pierwsze z wymienionych stanowisk. Podobne wypowiedzi powtarzają się także w późniejszych latach. W 1830 r. Maurycy Mochnacki pisał w „Kurierze Polskim" (nr 84 z 27 lutego):

> Panowie klasycy nie znają swej sprawy, nie znają starożytnego języka greckiego, nie czytają dzieł klasycznych. […] Sami tylko romantycy uczą się po grecku. Przy takiej umysłowej niemocy, przy takim braku najpospolitszych wiadomości filologicznych i archeologicznych […] jakże chcecie biec w zawód z wielkimi poetami Grecji, których dzieł nie czytacie?[28]

Kilka lat później Zygmunt Krasiński formułował podobne myśli o kulturze Rzymu w *Przypiskach do „Irydiona"*:

---

[27] Tamże, s. 113–114.

[28] Cyt. za: *Walka romantyków z klasykami*, oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960, s. 237–238 (BN I 183).

> W świecie ducha dlatego też słabymi pozostali Rzymianie – nic nigdy nie wynaleźli, nie odkryli. Literatury, sztuk nie mieli. Rozum ich był przede wszystkim adwokacki. Ich zdobycze podobne procesom z wielką sztuką prowadzonym – a ich ostateczne zwycięstwo, ich panowanie światu stało się zepsuciem i śmiercią świata. Ludzkość zgniła pod ręką Rzymu. […] wszyscy ich pisarze są tylko odbłyskiem cywilizacji greckiej, prostym jej naśladownictwem, i to bardzo niewolniczym[29].

Niemal dwie dekady po pierwszym tomie swych *Poezyj*, podejmując w pierwszym wykładzie lozańskim obronę literatury rzymskiej, która jest od dawna zagrożona nawet w swoim odwiecznym szańcu, czyli w szkołach, Mickiewicz będzie pytał: „czyż Rzymianie […] byliby jedynie naśladowcami? Czyż nie wnieśli do sztuki żadnego nowego pierwiastka? Czyż nie mają żadnego właściwego sobie znamienia?" (WL 171). Zauważmy, że są to pytania stawiane samemu sobie, autorowi *Przemowy* z 1822 roku. Szukając odpowiedzi na nie, lozański profesor porywa się na wywód bardzo ogólny, wsparty argumentami nie do końca wiarygodnymi („Słowo *ars* oznaczało pierwotnie według pewnego scholiasty zawód kowala" WL 173), słabo też osadzony w materiale historycznoliterackim:

> Poezja grecka była wyłącznie natchnieniem przyrodzonym i naiwnym, improwizacją ciągłą, piosenką ludową bez końca i wymiaru. […] Rzymianie czerpali wprawdzie natchnienie z tegoż entuzjazmu, lecz starali się nim posługiwać dla osiągnięcia pewnego celu. Posiadali świadomość tego, co czynili. Można powiedzieć, że wynaleźli formę w sztuce słowa, tak jak Grecy wynaleźli ją w rzeźbie i malarstwie. Taka świadomość tego, co się czyni z entuzjazmem, stanowi sztukę. Rzymianie byli pierwszymi prawdziwymi artystami słowa […] Pojęcie słowa pisanego jest całkowicie rzymskie. (WL 172-173)[30]

W drugiej redakcji wykładu pierwszego używa Mickiewicz sformułowań jeszcze ostrzejszych: poezja grecka była według niego „wyłącznie natchnieniem przyrodzonym i niemal zwierzęcym", a dalej pisze: „Byłoby śmieszne nazywać Homera artystą" (WL 180-181).

---

[29] Z. Krasiński, *Dramaty I*, oprac. M. Bizior-Dombrowska, Toruń 2017, s. 489–490 (*Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, pod red. M. Strzyżewskiego, t. 3).

[30] *Notabene*, ten i inne fragmenty w wykładach lozańskich w interesujący sposób odczytuje Aleksander Nawarecki, *Dusza wcielona w litery. O Mickiewiczowskim poszukiwaniu „znamion" literatury rzymskiej*, [w:] *Wykłady lozańskie…*, s. 130–145: stwierdza, że Mickiewicz przypisywał literaturze greckiej charakter zasadniczo oralny, rzymską zaś łączył z kulturą pisma (dysponując tylko wstępnymi wynikami dyskusji na temat tzw. kwestii homeryckiej, sto lat przed wystąpieniem W. Onga i M. McLuhana!).

W wykładzie trzecim znalazło się porównanie Demostenesa i Cycerona: ten pierwszy

> rzucał tak często zdania niepoprawne, dziwaczne i potworne: *portenta verborum*. Cycero przeciwnie: mówiąc, sam siebie słucha, niekiedy zatrzymuje się, aby podziwiać kształt, krągłość i brzmienie, jakim się rozlega jego okres dźwięczny. Styl rzymski jest to prawdziwie *stylus togatus*. Rzymianie starannie układają każde zdanie jak togę w fałdy (WL 193).

Te wywody, jakże różne od młodzieńczego programowego wystąpienia Mickiewicza, rodzą pytanie: co się stało z niegdysiejszym neohellenistą? czy mocne słowa odnoszące się do greckich autorów wyrażają zmianę poglądów poety? czy charakterystyka literatury rzymskiej oznacza odwołanie niegdysiejszych opinii?

Można by sądzić – myśl taką rzucił gdzieś na marginesie swych wywodów Michał Kuziak – że zmiana spojrzenia Mickiewicza na Rzym to raczej wynik „uwiedzenia profesora przez problematykę, którą aktualnie się zajmował, i sytuację, w której się znalazł"[31]. Wydaje się jednak, że chodzi tu o istotne przewartościowanie sądów poety i sprawa wymaga solidnego namysłu.

Najprostszym wyjaśnieniem wydaje się myśl o powrocie do początków wykształcenia klasycznego poety: do programu nowogrodzkiej szkoły prowadzonej przez dominikanów, w której nie uczono greki, a autorów greckich czytano w przekładzie łacińskim. Jerzy Axer napisał w jednym ze stych studiów, że „godził się […] Mickiewicz w Lozannie z własnym doświadczeniem dzieciństwa"[32], Kwiryna Ziemba zaś przeciwstawiała hellenizm poety, związany z młodością, latynizmowi, który łączył dzieciństwo z wiekiem męskim[33]. Przyznajmy jednak, że ta figura „powrotu do Nowogródka" nie tłumaczy w wystarczający sposób powodów zmiany, o której tu mowa.

Próby wyznaczania ewolucji poglądów Mickiewicza i jej etapów bywały rozmaite, niekiedy prowadziły do wniosków co najmniej kłopotliwych, jak choćby ten:

> Mickiewicz w Lozannie „przewalcza" nie wzorzec jakiegoś konkretnego łacińskiego poety, lecz wzorzec łacińskości – „przewalcza" łacińskość – aby na koniec wcielić ją w swój poetycki program jako całkowicie własną koncepcję i w ten sposób zdystansować się od niej[34].

---

31 M. Kuziak, dz. cyt., s. 103.

32 J. Axer, *Mickiewicz – zbuntowany filolog klasyczny (wypowiedź niebezinteresowna)*, [w:] *Wykłady lozańskie*…, s. 34.

33 K. Ziemba, dz. cyt., s. 42.

34 O. Masiuk, *Łacińskość Mickiewicza – glosy do wykładów lozańskich*, [w:] *Wykłady lozańskie*…, s. 80. Autorka używa tu aparatu pojęciowego wziętego od Harolda Blooma (*Lęk przed wpływem*), dowodząc tym samym, jak zwodnicze bywa używanie modnych teorii.

Dla niektórych autorów piszących o wykładach lozańskich użyteczne okazały się terminy o bardziej uniwersalnym znaczeniu: „greckość" / „łacińskość" (niekiedy zastępowana przez „rzymskość") lub „hellenizm" / „latynizm" [35]. Wynika to z faktu, że poeta w swych wywodach nie ograniczał się do literatury, lecz mówił o szeroko pojmowanej kulturze greckiej i rzymskiej, a nawet jeszcze ogólniej: o „znamieniu" właściwym Rzymianom; pytał, „skąd pochodziło to życie, którym tchnęły ich dzieła". Szedł tu za autorytetami przywołanymi w pierwszym wykładzie:

> Fryderyk Schlegel uważa za ideę macierzystą literatury łacińskiej, za jej znamię istotne, wielkie uczucie patriotyczne, wielką ideę rzymską zjednoczenia: *urbs Roma caput orbis*. Ast, stosując do literatury zasady filozofii Schellinga, pojmuje całe pogaństwo jako jedną niepodzielną osobowość: według niego Grecja wyraża życie podmiotowe, Rzym życie przedmiotowe; tamta rozwinęła ideę, a ten formę świata starożytnego. August Wilhelm Schlegel stara się wykazać, że pisarzy rzymskich wyróżnia nade wszystko zmysł satyryczny. Herder ceni ich zdrowy rozsądek i dążność praktyczną. (WL 179)

Dyskurs utrzymany na poziomie tak ogólnym, odpowiedni w wystąpieniu rozpoczynającym kurs akademicki, musiał, oczywiście, w następnych wykładach ustąpić miejsca rozważaniom szczegółowym, biorącym pod uwagę poszczególnych autorów i konkretne utwory; zarysował jednak ramy, w których chciał pozostawać wykładowca. Warto zwrócić uwagę, że również w tym fragmencie pozostaje w mocy antytetyczne pojmowanie dziedzictwa Aten i Rzymu.

Pytanie o pogląd Mickiewicza na wzajemne relacje dziedzictwa greckiego i rzymskiego inspirowało w ostatnim czasie badaczy do podjęcia interesujących studiów. Za jedną z ważniejszych prac uznać trzeba artykuł Kwiryny Ziemby poświęcony rozważaniom nad listem poety do córki Marii z grudnia 1851 roku[36]. Wykorzystując wieloznaczność nazwy „Rzym" (miasto, imperium starożytne i chrześcijaństwo zachodnie), Ziemba w błyskotliwym wywodzie charakteryzuje stosunek poety do Wiecznego Miasta i do „rzymskości". Krótki list „okazuje się w istocie zapisem historii zgłębiania tego miasta przez poetę, którego wtajemniczenie w Rzym staje się wtajemniczeniem w świat cały"[37]. Znalazł się tam więc zapis pamięci o Rzymie obecnym w języku łacińskim, historii i literaturze poznawanych w szkole, o starożytnej stolicy imperium

---

35 Zob. np. K. Ziemba, dz. cyt., M. Kalinowska, *Wokół Mickiewiczowskiej hermeneutyki…*, s. 199–202.

36 K. Ziemba, *Rzym Mickiewicza (wokół listu Adama Mickiewicza do Marii Mickiewiczówny z 19 grudnia 1851 roku)*, [w:] *Antyk romantyków…*, s. 172–184.

37 Tamże, s. 173.

zwiedzanej z Liwiuszem w ręku podczas pobytu w latach 1829-31, o mieście pełnym zabytków i dzieł kultury, o stolicy chrześcijaństwa oraz o znaczeniu Rzymu dla teraźniejszości i przyszłości Europy.

Wszystkie warstwy wyszczególnione przez Kwirynę Ziembę są istotne jako świadectwa pojmowania przez Mickiewicza tradycji rzymskiej. Już pierwsza z nich ma ważne konsekwencje dla naszego tematu: ów obraz Rzymu odebrany w szkole. Poeta wspomina gimnazjum w Nowogródku: „Wówczas jeszcze u nas uczono wedle przepisów dawnej Rzeczypospolitej polskiej; żyliśmy w niej i w Rzymie”[38]. Ta tradycyjna *Latinitas*, która wypełniała program kształcenia w nowogródzkim gimnazjum, według Jerzego Axera „nieodłącznie związana była z postawą sarmacką i edukacją jezuicką, ale zarazem stanowiła jądro republikańskiej tradycji I Rzeczypospolitej”[39]. Ślady takiego myślenia i takiego wartościowania tradycyjnie łacińskocentrycznej edukacji klasycznej są widoczne w *Wykładach lozańskich*. Dla tej tradycji warto było zapomnieć o Grodkowym neohellenizmie i o postawie zawodowego filologa. Axer pisze w związku z tym o nowej syntezie tradycji łacińskiej z polską oraz o pomoście między staropolskim republikanizmem a postawą romantycznego mesjanizmu. To już nie jest pogląd profesora literatury rzymskiej, lecz raczej „historiozofa, polityka i ideologa”[40].

Innym ważnym aspektem refleksji Mickiewicza w liście do córki jest Rzym chrześcijański. Wieczne Miasto to w pierwszej kolejności miejsce zwycięstwa wiary Chrystusowej nad pogaństwem:

> … zastanów się nad tym, kto to ów Piotr i ów Paweł, którzy z małego miasteczka żydowskiego wychodźcy, rozbili największe na świecie mocarstwo, większe niż Mikołaja cesarza, i zatknęli na jego ruinie krzyż.

Wiadomo, że to zwycięstwo wymaga kontynuacji; Mickiewicz pisze do córki: „Polska powołana zastąpić Rzym chrześcijański, ledwie zaczyna w tym kierunku ruszać się!”[41]. Polska jest więc jednoznacznie po stronie chrześcijańskiego Zachodu.

O ile dość łatwo przychodziło badaczom uzasadniać akceptację przez Mickiewicza w *Wykładach lozańskich* „łacińskości”, o tyle trudniej było zrozumieć powody, dla których ostro potraktował tradycję grecką, niegdyś mu tak miłą. Przecież pozostawała ona atrakcyjna, zwłaszcza jeśli przypomnieć przypisywaną jej przez niego samego naturalność natchnienia i entuzjazmu oraz atut śpiewności. Mogła też łatwo godzić się z politycznymi marzeniami

[38] Cyt. za: K. Ziemba, *Rzym Mickiewicza…*, s. 194.
[39] J. Axer, dz. cyt., s. 33.
[40] Tamże.
[41] Cyt. za: K. Ziemba, *Rzym Mickiewicza…*, s. 194.

dzięki stosunkowo świeżej legendzie walki Greków o niezależność. Odrzucenie tradycji greckiej dziwić więc może nie tylko ze względu na młodzieńczy neohellenizm Mickiewicza.

Warto tu przytoczyć pewną hipotezę, tym bardziej interesującą, że otwiera ona perspektywę na działania, którym poeta oddawał się przez kilka lat przed podjęciem pracy w Lozannie. Jak wiadomo, podejmował on wówczas próby pisania historii narodowej. Najważniejsza z nich zajęła mu co najmniej dwa lata, a jej wynikiem jest *Historia polska*, z której dochowały się *Pierwsze wieki historii polskiej*, wydane drukiem kilkanaście lat po śmierci autora[42]. Ambicje podjęcia pracy historyka poeta wyrażał między innymi w korespondencji. Do Joachima Lelewela pisał w roku 1830, z Liwiuszem w ręku poznając Rzym:

> Gdybym kiedy osiadł nareszcie, gdybym miał pod ręką bibliotekę polską, gdybym z twoich rad mógł korzystać, wziąłbym się naprzód za jaką epokę dziejów ojczystych. Może zdziwisz się zamiarom, tak bardzo przechodzącym siły i usposobienie moje, lubię jednak o tym marzyć[43].

Analiza *Pierwszych wieków historii polskiej*, dokonana przez Jarosława Ławskiego, miała pokazać, jak Mickiewicz – na podstawie intensywnej lektury opracowań historycznych, a także własnych przemyśleń – widział Bizancjum. Uznawał je za kontynuację starożytnej kultury greckiej, ale oceniał negatywnie: wytykał upadek filozofii, panowanie retoryki, a przede wszystkim szukanie oparcia w władzy świeckiej. Mickiewicz „atakuje zaciekle cezarobóstwo, ma głęboką niechęć do absolutyzmu, cezaropapizmu, bizantynizmu, despotii i samodzierżawia". Ławski dorzuca: „Już tu idzie mu o Rosję, Rosję rządzoną przez carów-basileusów" [44]. Te wnioski – zwłaszcza ostatni – wyglądają raczej na domysły, Mickiewicz bowiem w *Historii polskiej* nie mówi o Rosji, tym bardziej o rosyjskim samodzierżawiu. Możliwe, że podstawą takiej rekonstrukcji były inne utwory poety, zapewne głównie III część *Dziadów*.

Podobnym tropem poszedł Jerzy Axer w przywoływanym już wyżej studium o „zbuntowanym filologu klasycznym". Przywołując z wyrazami aprobaty pracę Ławskiego, stwierdza:

> Tak powstaje ciąg skojarzeń: Grecja historyczna przeobraża się w Bizancjum, a z tej gleby wyrasta Rosja – cesarstwo prawosławne, zagrażające wszystkie-

---

42 Wydanie na podstawie autografu przechowywanego w Bolonii opracował Julian Maślanka w: A. Mickiewicz, *Pisma historyczne…* (Wyd. Rocznicowe, t. 7).

43 A. Mickiewicz, *Dzieła* (Wyd. Jubileuszowe), t. 14, Warszawa 1955, s. 517.

44 J. Ławski, *Bizancjum Mickiewicza. Cesarstwo Wschodnie w „Pierwszych wiekach historii polskiej"*, [w:] *Antyk romantyków…*, s. 221.

> mu, co najcenniejsze w tradycji chrześcijańskiej. […] *Ergo*, neohelleńska wersja interpretacji kultury europejskiej sprzeczna jest z interesem europejskim. Świadomie bowiem lub nie toruje drogę rozprzestrzenianiu się idei rosyjskiej w głąb Europy[45].

Kłopot w tym, że zarówno w *Wykładach lozańskich*, jak i w omawianych przez Ławskiego *Pierwszych wiekach historii polskiej* trudno znaleźć tak radykalnie formułowane oceny. Axer zresztą zdaje sobie z tego sprawę, mówi bowiem zaraz po słowach wyżej cytowanych: „Oczywiście, myślę tutaj o okresie polozańskim, choć nie uważam, że Mickiewicz nie był zdolny do takich sformułowań w latach 1839–1840 i że przyszły one wraz z towianizmem"[46].

Trzeba więc skonstatować, że zwrot w ocenie kultury greckiej, który uwidocznił się u Mickiewicza w Lozannie, niełatwo wyjaśnić. Warto w tej sprawie pozostać na poziomie domysłów i nie przypisywać wykładowcy sformułowań, których nie wypowiedział albo wypowiedział dopiero w prelekcjach paryskich.

Upowszechnił się w badaniach pogląd, że istnieje ścisły związek między wykładem kultury antycznej nad Jeziorem Genewskim a cyklem poświęconym literaturom słowiańskim w Collège de France. Mają więc wykłady lozańskie stanowić „swoiste wprowadzenie do problematyki prelekcji paryskich, przybliżenie do problematyki, która swoje pełne i głębokie ujęcie – niekiedy zresztą odmienne od lozańskiego – znajdzie właśnie w prelekcjach paryskich"[47]. Uważa się wykłady za „prolegomena do prelekcji"[48], „w pewnym sensie […] wstęp metodologiczny" do kursu w Collège de France[49]. Autorka ostatniego z przytoczonych tu sformułowań, najdokładniej ze wszystkich prześledziwszy relacje między dwoma cyklami wykładowymi Mickiewicza, wskazała podobieństwa o charakterze bardzo ogólnym (organiczna koncepcja kultury i etapów jej życia, wartościowanie tradycji, poglądy na Renesans europejski i polski, schyłkowość i prekursorstwo jako przedmiot zainteresowania wykładowcy) i trochę pozornych (np. fakt, że Tukidydes i Trembecki nie mieli naśladowców, a Katullus podobnie jak Karpiński urodził się na prowincji i studiował pieśni ludowe). To wartościowe studium najbardziej przekonujące jest w tych fragmentach, w których mowa o podobieństwach metodologicznych, co nie dziwi, bo przecież Mickiewicz w tak krótkim czasie, jaki dzielił wykłady lozańskie od paryskich, nie zmienił swych poglądów na kulturę. Ważne, że Marta Piwińska

---

45 J. Axer, dz. cyt., s. 33.

46 Tamże.

47 M. Kalinowska, *Wokół Mickiewiczowskiej hermeneutyki…*, s. 203.

48 J. Axer, dz. cyt., s. 33.

49 M. Piwińska, *Wykłady lozańskie a prelekcje paryskie (Rekonesans)*, [w:] *Wykłady lozańskie…*, s. 202.

zwróciła też uwagę na istotne różnice między tymi dwoma cyklami: w Lozannie Mickiewicz był niezwykłym wprawdzie, ale jednak profesorem literatury łacińskiej, w Paryżu zaś czuł się powołanym do czynu wieszczem i rewelatorem prawd ukrytych, do czego przyczyniło się też jego spotkanie z mistrzem Towiańskim.

Warto może w wynajdywaniu zależności między wykładami lozańskimi a prelekcjami paryskimi zachować umiar i uwzględniać różnice poruszanych materii i charakteru samych wystąpień poety. Istnieje bowiem niebezpieczeństwo, które Jerzy Axer – krytyczny czytelnik także własnych koncepcji – ujawnił we wspominanym już wyżej tekście:

> …rozmyślnie mieszam wypowiedzi Mickiewicza z wykładów lozańskich z tym, co mówił i pisał później, w przekonaniu, że „to, co potem", było już wcześniej obecne w jego świadomości, było gotowe do wypowiedzenia, a w wykładach lozańskich daje się czytać głównie między wierszami[50].

Czytanie między wierszami rzadko przynosi istotne korzyści badaczom, a domyślanie się w kursie literatury antycznej tego, co miało zapowiadać późniejsze prace, może uchodzić za *vaticinium ex eventu*. Zamiast więc czytać wykłady lozańskie jako zapowiedź paryskich, może lepiej zwrócić uwagę na zatrudnienia Mickiewicza jako historyka, skoro wiadomo, że część lektur, które wykorzystał w Lozannie, przestudiował już wcześniej, trudząc się nad dziejami Polski[51].

Interesującym tematem, który lozański profesor podjął zwłaszcza w ostatnim swym wykładzie („instalacyjnym"), jest poezja chrześcijańska; miała ona być przedmiotem wykładu w roku 1840/41. Jej najwybitniejszym przedstawicielem był dla Mickiewicza Prudencjusz, który „połączył święte natchnienie wyznawcy z wiedzą filologa" (WL 244). Gdyby plan ten został zrealizowany, mielibyśmy z pewnością powód do analizowania ważnego aspektu wiedzy Mickiewicza o poezji łacińskiej.

Rozważania nad swoistym „paragonem" kultury rzymskiej i greckiej w wykładach lozańskich oraz stosunek wzajemny dwóch kursów akademickich Mickiewicza skupiły uwagę badaczy. Nie wolno jednak zapominać, że znamy na dobrą sprawę zaledwie część „lekcji" lozańskich: pozostałe (zwłaszcza te przeznaczone dla uczniów gimnazjum) mogły mieć formę mniej teoretyczną, polegały zapewne na dokładnej analizie językowej i treściowej

[50] J. Axer, dz. cyt., s. 35–36 [podkr. moje – J. G.].

[51] Zob. objaśnienia Juliana Maślanki w edycji: A. Mickiewicz, *Pisma historyczne. Wykłady lozańskie* w Wydaniu Rocznicowym *Dzieł*.

konkretnych utworów; zresztą, również zachowane fragmenty wykładów o Terencjuszu, Lukrecjuszu, Katullusie i Cyceronie przypominają „szkolne" omówienia życia i twórczości tych pisarzy. Mickiewicz zdobywał słuchaczy nie tylko improwizowanymi i spontanicznymi fragmentami poświęconymi ogólnym zagadnieniom kultury, ale także solidnym rzemiosłem nauczyciela literatury łacińskiej, które ukształtowało się już na uniwersytecie w Wilnie i podczas pracy w Kownie.

*

Historia literatury łacińskiej w wykonaniu Mickiewicza, jeśli sądzić na podstawie tego, co z niej zostało w postaci tekstowej, jest próbą udaną, ale raczej jako wykład ogólnych poglądów autora na kulturę antyczną niż kursowy wykład akademicki. Efekt jest pewnie nieco lepszy od tego, którym było przedstawienie dziejów w *Pierwszych wiekach historii polskiej*, które poeta układał w latach trzydziestych XIX wieku. Włożył w oba te przedsięwzięcia wiele wysiłku, sporządzał notatki z lektur w wielu językach, a mimo to wynik nie był zadowalający dla niego samego i nie jest taki dla nas. Przyczynę widziałbym w naturze talentu Adama Mickiewicza: był on poetą, wieszczem, prorokiem, ale nie historykiem czy historykiem literatury. Romantyk najwidoczniej z trudem może zostać profesorem na wydziale humanistycznym uniwersytetu.

Bibliografia

Mickiewicz A., *Pisma historyczne. Wykłady lozańskie*, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997 (*Dzieła*, t. 7).

Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans, red. M. Kalinowska i B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003; tu zwłaszcza:
- Kalinowska M., *Wokół Mickiewiczowskiej hermeneutyki kultury antycznej w wykładach lozańskich. Próba sformułowania pytań*;
- Ławski J., *Bizancjum Mickiewicza. Cesarstwo Wschodnie w „Pierwszych wiekach historii polskiej"*;
- Rudaś-Grodzka M., *Ideały platońskie Józefa Jeżowskiego*;
- Ziemba K., *Rzym Mickiewicza (wokół listu Adama Mickiewicza do Marii Mickiewiczówny z 19 grudnia 1851 roku)*.

Kalinowska M., *Wizja Grecji w „Przedmowie" do I tomu „Poezji" Adama Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej Białystok 2–4 grudnia 1988*, red. H. Krukowska, Białystok 1993, s. 71–83.

Mężyński K., *Gotfryd Ernest Groddeck. Profesor Adama Mickiewicza. Próba rewizji*, Gdańsk 1974.

Plezia M., *Geneza seminarium filologicznego G.E. Grodka*, [w:] tenże, *Z dziejów filologii klasycznej w Polsce*, Warszawa 1993, s. 85–104.
Sinko T., *Mickiewicz i antyk*, Wrocław–Kraków 1957.
Szantyr A., *Działalność naukowa Godfryda Ernesta Grodka*, [w:] *Z dziejów filologii klasycznej w Wilnie*, red. J. Oko, Wilno 1937, s. 33–355 (Koło Filologiczne Studentów USB. Biblioteka, t. 1).
Wykłady lozańskie Adama Mickiewicza, red. A. Nawarecki i B. Mytych-Forajter, Katowice 2006; tu zwłaszcza:
– Axer J., *Mickiewicz – zbuntowany filolog klasyczny (wypowiedź niebezinteresowna)*;
– Bąk M., Marciniak P., *Antynomia Grecji i Rzymu w wykładach lozańskich*;
– Kuziak M., *Literatura rzymska w hermeneutyce Adama Mickiewicza. (O wykładach lozańskich)*;
– Masiuk O., *Łacińskość Mickiewicza – glosy do wykładów lozańskich*;
– Mytych-Forajter B., *Historia anegdotyczna z listów wyczytana, czyli próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego Mickiewicz uciekł ze szwajcarskiego raju*;
– Nawarecki A., *Dusza wcielona w litery. O Mickiewiczowskim poszukiwaniu „znamion" literatury rzymskiej*;
– Piechota M., *Autorzy nowożytni w wykładach lozańskich Mickiewicza (z dygresją o prowincjach i prowincjonalizmach)*;
– Piwińska M., *Wykłady lozańskie a prelekcje paryskie (Rekonesans);*
– Zieliński J., *Kilka uwag na temat krytycznej edycji rękopisu wykładów lozańskich Mickiewicza*.
Zabłocki S., *Mickiewicz w kręgu neohellenizmu*, [w:] *Classica Wratislaviensia III*, Wrocław 1968, s. 41–66 (Acta Universitatis Wratislaviensis, nr 73).
Ziemba K., *Mickiewicz jako filolog klasyczny*, [w:] *Twórczość w godzinach nadliczbowych. Między sztuką a biografią*, red. D. Kalinowski, Słupsk 2004, s. 29–45.

Janusz S. Gruchała
Jagiellonian University
Polish Academy of Arts and Sciences

THE ROMANTIC POET AS A CLASSIC PHILOLOGIST

Summary

The first part of the article focuses on Adam Mickiewicz's education at the Nowogródek Gymnasium and Vilnius University, with particular emphasis on the courses in ancient languages and classical literature. An important part of this education was the participation in the teachers' seminar, established at the University in Vilnius by Gotfryd Ernest Grodek. He inspired Mickiewicz to learn Greek and enabled him to encounter neo-Hellenism. The author also discusses the poet's teaching practice in Kaunas after graduation. The main part of the article focuses on the work in Lausanne,

where the poet gave a series of lectures on Roman literature in the years 1839–1840. The main focus is the comparison between ancient Greek and Roman culture that professor Mickiewicz presented in the initial lectures. In explaining the reasons that led him to change his former beliefs and attach more value to Roman literature, the author pointed to the poet's interest in history and his return to thought according to the principles of Roman Republicanism, which is connected to his reflections on the situation of Poles in the 1830s.

Keywords: Adam Mickiewicz, ancient literature, Romanticism, University of Vilnius, philology.

Piotr Biłos
Inalco, CREE, Paryż, Francja
ORCID: 0009-0005-4729-3765

RELACJA JAKO FUNDAMENT
OPOZYCJA WIZJI CZŁOWIEKA U MICKIEWICZA I KOCHANOWSKIEGO: *BALLADY I ROMANSE* ORAZ *PIEŚNI*

Esej ten poświęcony jest porównaniu dwu fundamentalnych wizji człowieka obecnych w literaturze polskiej: renesansowej koncepcji autonomicznego podmiotu, której głosicielem był Jan Kochanowski, oraz romantycznej wizji człowieka relacyjnego, obecnej w cyklu *Ballady i romanse* Adama Mickiewicza. Punktem wyjścia stała się obserwacja, że oba cykle mają formę muzyczną i cykliczną, co nasuwa pytanie o głębsze pokrewieństwa i kontrasty między nimi. Szczególną inspirację stanowiła wypowiedź Wiesława Myśliwskiego, sugerująca zasadność takiego porównania:

> Na własny użytek intelektualny wyróżniam dwie zasadnicze tradycje w literaturze polskiej – renesansową i romantyczną. U początków tych tradycji stoją dwaj wielcy: Jan Kochanowski i Adam Mickiewicz. Przypisuję się do tej pierwszej – renesansowej. Tradycję romantyczną bowiem uważam za tradycję stanu wyjątkowego. […] Tradycja renesansowa natomiast jest dla mnie tradycją wolnego państwa, wolnego ducha, wolnego języka, bijącego ze wszystkich źródeł. Tradycją nieograniczoną żadnymi nadzwyczajnymi powinnościami, prócz powinności, które wynikają z istoty sztuki[1].

Pragnąc przekonać się, na ile – i w jakim sensie – daną ocenę można uznać za prawdziwą, postanowiłem zestawić *Ballady i romanse* z *Pieśniami* Kochanowskiego[2]. Z czasem okazało się, że przyjęta perspektywa porównawcza stała się

[1] W. Myśliwski, *W środku jesteśmy baśnią*, Kraków 2022, s. 68.

[2] Szkic poświęcony jest zestawieniu dwóch zasadniczo odmiennych wizji człowieka w literaturze polskiej: renesansowej koncepcji autonomicznego podmiotu, reprezentowanej przez Jana Kochanowskiego, oraz alternatywnej propozycji, wyłaniającej się z *Ballad i romansów*

zaczynem odkrycia dotyczącego samych *Ballad i romansów*. To właśnie ono stanie się przedmiotem pierwszej i zarazem zasadniczej partii niniejszego tekstu.

Jakie fundamentalne doświadczenie wyłania się z cyklu *Ballad i romansów*? Czy rzeczywiście – jak się powszechnie przyjmuje – jest nim pytanie o granice ludzkiego poznania? Pytanie, które prowadzi do zmiany sposobu widzenia świata – zmiany tak brzemiennej w skutki, że ujawnia ona całkowicie nowe, niespodziewane zasady jego funkcjonowania? Świat realistyczny przeobraża się wówczas w świat fantastyczny, baśniowy. Czytając cykl w ten sposób, skłonni jesteśmy przyjąć, że zasadniczym zamierzeniem poety było przekroczenie ograniczeń, jakie narzuca naszemu poznaniu dominacja rozumu.

W tej perspektywie poeta dążyłby przede wszystkim do ukazania, że pod powierzchnią świata dostępnego dla intelektu pulsuje inny świat – pełen dziwów i tajemnic. Rolę przewodnika po tej rzeczywistości powierza zaś wyobraźni, najbardziej twórczej z ludzkich władz, zdolnej do wydobywania sensu z odłamków rozsypanego porządku zdroworozsądkowego. W takim ujęciu o rewolucyjności *Ballad i romansów* przesądzałyby przede wszystkim kwestie epistemologiczne i ontologiczne[3].

Adama Mickiewicza. Na tym etapie celowo unikam jej jednoznacznego nazwania, aby nie uprzedzać sensów, które dopiero się konstruują w toku analizy.

Punktem wyjścia jest obserwacja formalna: oba zbiory mają charakter cykliczny i muzyczny – choć w odmienny sposób. *Pieśni* opierają się na klasycznej logice powtarzalnych motywów i form refleksyjnych, podczas gdy *Ballady i romanse*, mimo znacznej rozpiętości wątków, postaci i czasoprzestrzeni, odsłaniają istnienie ukrytej nici przewodniej, którą niniejszy szkic ma na celu uchwycić i opisać. Ta strukturalna różnica prowokuje pytanie o głębsze pokrewieństwa, a zarazem zasadnicze kontrasty w ich antropologicznym zapleczu.

Analiza twórczości Kochanowskiego koncentruje się na *Pieśniach* (Księgi Dwoje), z pominięciem *Trenów* i towarzyszącego im kryzysu egzystencjalnego. Nie jest to jednak ograniczenie istotne: choć w *Trenach* koncepcja autonomii zostaje poważnie zachwiana, zasadnicze różnice w ujmowaniu relacji człowieka ze światem i z innymi ludźmi wynikają z odmiennych założeń antropologicznych – i moment kryzysu tej różnicy nie przekreśla. Co więcej, można uznać, że to właśnie wcześniejsza wiara w sensowność i skuteczność tej autonomii czyni doświadczenie utraty córki tak wstrząsającym: uderza ono w samą podstawę wcześniej przyjętego porządku.

Treny są przede wszystkim momentem bolesnego uświadomienia sobie dotkliwości straty oraz rozpadu wyznawanego systemu przekonań; podwaliny pod ewentualną zmianę koncepcji człowieka pojawiają się dopiero w końcowych momentach i pozostają zaledwie zarysowane.

[3] Tymczasem znaczna część interpretacji *Ballad i romansów* sytuowała główną problematykę cyklu w obszarze epistemologii. Taką właśnie tezę stawia – w innym, cennym i bogatym w rozpoznania kierunku – Kazimierz Cysewski w studium *„Ballady i romanse" – przewodnik epistemologiczny* („Pamiętnik Literacki", 74/3, Warszawa 1983). Pisze on: „*Ballady i romanse* stanowią swoistą naukę romantyzmu, której głównym składnikiem jest epistemologia" (s. 66) oraz: „Relacje osobowe […] ujawniają […] wielość elementów wyznaczających specyficzny charakter układu i decydujących o uwikłaniach postaw epistemologicznych

Mickiewicza interesowałoby przede wszystkim widzenie świata, a więc sposób określania jego istoty – przy czym to widzenie oraz sama natura świata ulegałyby w jego poezji radykalnemu odwróceniu. Poeta przestawiałby się na widzenie niekonwencjonalne: ludowe, archaiczne, mitologiczne. Zmiana ta polegałaby na zastąpieniu świata doświadczanego potocznie rzeczywistością fantastyczną – taką, w której, jak się zdaje, nie ma rzeczy niemożliwych. To właśnie ta konwersja stanowiłaby główną siłę napędową całego cyklu.

Ballady i romanse, czyli pierwszeństwo etyki nad kosmologią i epistemologią

Ale czy rzeczywiście tak jest? Czy skupienie się na kwestiach widzenia (a więc na epistemologii) oraz samej naturze świata (czyli na ontologii i kosmologii) oddaje pełnię Mickiewiczowskiego zamysłu? Czy mamy rację, przypisując poecie właśnie taką intencjonalność – zwłaszcza wtedy, gdy *Ballady i romanse* odczytujemy jako zamach na tradycyjną koncepcję świata, jako bezpośredni wyraz dążenia do przekształcenia rzeczywistości konwencjonalnej w świat pełen tajemnic?

Czy rzeczywiście to zaburzenie naturalnego rytmu przyrody stanowi główny czynnik sprawczy wszystkich tych „rzeczy niesłychanych", które rozgrywają się w cyklu – zjawisk, w których ludzie i przyroda zostają obdarzeni zdolnościami wykraczającymi daleko poza banalny empiryzm? Innymi słowy: czy wszystko da się tu wytłumaczyć działaniem tajemniczych mocy i szalonych zjawisk? Czy naprawdę przez cały cykl Mickiewicz ani na chwilę nie spuszcza z oczu sporu z mędrcem z *Romantyczności*, a jego inspiracja konsekwentnie podąża ścieżką wykazywania niewystarczalności „szkiełka i oka"?

A może jednak jest inaczej? Może te – niewątpliwe – zmiany, które dotyczą nie tylko sposobu widzenia świata, ale i zasad jego funkcjonowania, są w rzeczywistości skutkiem jeszcze innych czynników? Pochodną spraw i napięć, które nie mieszczą się w klasycznym podziale na rozum i cudowność? Niewykluczone, że to właśnie im należałoby przypisać funkcję pierwotnego impulsu – źródła przemiany wizji świata, której dokonał poeta.

---

i o poznawczych możliwościach bohaterów" (s. 67). W moim odczytaniu relacje osobowe nie są jednak narzędziem odsłaniającym epistemologiczne warunki poznania – przeciwnie: to relacja jako taka, w całym jej etycznym ciężarze i potencjale sprawczym, staje się fundamentem rzeczywistości. Innymi słowy: nie poznanie, lecz międzyludzka więź – oparta na lojalności, wierności, zdradzie, oddaniu – uruchamia bieg świata *Ballad i romansów* i nadaje mu charakter cudowności.

Uwolnić się od uroku programowego wiersza

Rzeczywiście, sposób, w jaki mierzymy się z tym pytaniem, zależy w dużej mierze od tego, czy czytelnik potrafi choć na chwilę uwolnić się spod uroku programowego wiersza *Romantyczność* – zwłaszcza jego finałowego sporu – i skierować uwagę nie tyle na sam świat przedstawiony, ile na ludzkie postaci, które go zaludniają, oraz na relacje, jakie je łączą. Innymi słowy: chodzi o pytanie o typ człowieka, ale jeszcze bardziej – o charakter więzi, jakie ten człowiek nawiązuje z innymi.

Ballady i romanse należałoby odczytywać jako spójną całość i zadać sobie pytanie, na czym opiera się ich wewnętrzna wariantywność. Czy nie jest tak, że decydującą rolę odgrywają tu szczególnego rodzaju relacje międzyludzkie, które cykl konsekwentnie powołuje do istnienia?

Nasza hipoteza jest następująca: przypisanie tym relacjom pierwotnej i sprawczej roli oznaczałoby konieczność istotnego przekształcenia dotychczasowej perspektywy interpretacyjnej. Pryzmat epistemologiczny i ontologiczny, przez który – zgodnie z sugestią *Romantyczności* – przywykliśmy odczytywać poszczególne wiersze cyklu, domagałby się wówczas istotnej korekty lub przynajmniej uzupełnienia.

Karusia i Jasienek, czyli o znaczeniu samej relacji

Zastanawiamy się często, czy Karusia doznała pomieszania zmysłów i padła ofiarą halucynacji, czy też przeciwnie – doświadcza czegoś realnego, co posiada status zjawiska obiektywnie stwierdzalnego, istniejącego również poza nią samą. Tak sformułowane pytanie wynika z faktu, że sytuację przedstawioną w wierszu postrzegamy głównie jako wyzwanie natury poznawczej. Nasza lektura podporządkowana jest zasadniczej alternatywie: albo Karusia jest szalona, albo rzeczywiście nawiązała kontakt ze światem nadzmysłowym.

Zazwyczaj rozpatrujemy tę postać w trybie izolującym – w oderwaniu od pozostałych bohaterów cyklu. Skłonni jesteśmy bowiem uznać ją za postać odmienną, jedyną, wobec której tak wyraziście rysuje się hipoteza choroby psychicznej lub innych zaburzeń. Słowem: Karusia byłaby postacią wyjątkową na tle całego cyklu.

Nawet jeśli z większym zrozumieniem odnosimy się do tezy, że została obdarzona szczególnego rodzaju wrażliwością – pozwalającą jej doznawać rzeczy wymykających się percepcji ludzi przeciętnych – to wciąż staramy się nadać jej świadectwu pozory wiarygodności. Właśnie tak czyni w swoim inspirującym tekście Alina Kowalczykowa[4], interpretując doświadczenie Karusi

[4] A. Kowalczykowa, *Widzenie w biały dzień. O „Romantyczności" Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 1975, 66/3, s. 39–57.

jako kontakt z realnością, która nie mieści się w porządku racjonalnym, ale mimo to znajduje jakieś oparcie w rzeczywistości obiektywnej. A skoro tak, czy nie oznacza to, że nawet wtedy nasze sądy pozostają pod władzą „szkiełka i oka"? Że nadal patrzymy na zajścia w miasteczku z racjonalno-poznawczej perspektywy?

Zamiast odczytywać zachowanie Karusi wyłącznie przez pryzmat epistemologii (czy mamy do czynienia z obłędem czy z jasnowidzeniem?) albo ontologii (czy istnieje ciągłość między światem żywych a zmarłych?), spróbujmy skierować naszą uwagę na samą więź, jaką bohaterka buduje z obiektem swego przywiązania – niezależnie od tego, jaki status bytowy przypisujemy Jasieńkowi, samej Karusi czy jej psychice.

To właśnie ta więź powinna stać się punktem wyjścia analizy, zwłaszcza gdy odczytujemy *Romantyczność* w świetle całego cyklu. Kluczowy okazuje się tu nie tylko sposób, w jaki Karusia relacjonuje swoje uczucia wobec zmarłego ukochanego, ale także to, w jaki sposób ta relacja kształtuje jej kontakt z samą sobą. Karusia nie funkcjonuje przecież w tekstowej izolacji – przeciwnie, jej postać uwypukla się na tle całego bogactwa relacji międzyludzkich, które wypełniają *Ballady i romanse*. Dlatego, by zrozumieć, co wydarzyło się z Karusią tamtego dnia, nie powinniśmy zmierzać ku ostatecznej diagnozie jej stanu psychicznego (który i tak pozostanie sferą domysłów i hipotez), lecz raczej odnieść jej sytuację do losów pozostałych postaci cyklu.

Ogólna dziwność, aura cudowności *Ballad i romansów*, obejmująca więc także sytuację Karusi oraz to, jak zachowuje się młoda dziewczyna, wynika bowiem stąd, iż do spektakularnych zdarzeń i wypadków dochodzi najpierw w sferze etycznej – to w tej sferze różne się rzeczy dzieją, zarówno złe jak i pokazowo dobre, i to to sprawia, że świat zaczyna funkcjonować inaczej[5], a pew-

[5] Moja refleksja – jak się zdaje – częściowo podąża tymi samymi torami co argumentacja profesora Bogusława Doparta. A jeśli nawet tory są inne, to kierunek pozostaje zbliżony. To właśnie u niego pojawia się określenie szczególnie istotne dla niniejszego wywodu: „paralelizm etyczno-kosmiczny" (*Mickiewiczowski pięcioksiąg romantyczny*, Kraków 2022, s. 61). W tym kontekście warto przywołać fragment poświęcony *Lilijom*: „Zatem między zbrodnią a chaosem rozgrywają się dwa – paralelne – cykle zdarzeń: jeden na płaszczyźnie życia etycznego bohaterki, drugi w świecie zewnętrznym" (tamże, s. 63). Podobna zależność pojawia się w interpretacji przemiany narratora *Romantyczności*, szczególnie w 12. strofie („I ja to słyszę, i ja tak wierzę…"), gdzie – jak zauważa Dopart – „Umarł bowiem jako człowiek stary i odrodził się do 'młodego' życia. Oznacza to skokową przemianę etyczną" (tamże, s. 41). Te rozpoznania pozostają całkowicie zgodne z tokiem mojego wywodu. Różnica polega raczej na przesunięciu akcentów: chciałbym wykazać, że „konwersję" narratora poprzedza konwersja Karusi (a w istocie – Karusi i Jasienka). Karusia bowiem nie przechodzi do porządku dziennego nad śmiercią ukochanego. Przeciwnie – postanawia dochować mu wierności ponad śmiercią, a przy tym wbrew opinii publicznej, ryzykując oskarżenia

ne rzeczy przewracają się do góry nogami, co z kolei wymaga dostosowania naszego wzroku, by tego rodzaju rzeczy odpowiednio zacząć postrzegać.

Człowiek *Ballad i romansów* źródłowo uwikłany w relację z drugą osobą

Człowiek *Ballad i romansów* nie jest panem samego siebie – i właśnie tym różni się zasadniczo od człowieka z cyklu *Pieśni* Kochanowskiego. Oto jedna z podstawowych przesłanek, na których Mickiewicz buduje swój świat przedstawiony. Naczelną cechą romantycznego cyklu jest bowiem to, że człowiek od samego początku związany jest z innymi ludźmi – relacja z drugim stanowi tu doświadczenie pierwotne, konstytutywne. Więź ta jest tak głęboka i istotna, że ogranicza autonomię jednostki, wyznaczając jej granice i określając zakres możliwego działania.

Wierność

Szczególną cechą postaci z *Ballad i romansów*, która odróżnia antropologię i zarazem kosmologię Mickiewicza od tej obecnej u jego renesansowego poprzednika, jest to, że ich istnienie zależy od więzi z drugim człowiekiem. Relacje, w które wchodzą, nadają specyficzny charakter ich jestestwu, czyniąc je radykalnie zależnym. To właśnie ta zależność naraża je na gwałtowne zwroty losu, a przez silną ekspozycję na ingerencje i wpływy innych, życie postaci przestaje być w pełni ich własne.

W *Świtezi* zależność ta zostaje wyraźnie nazwana przez Tuhana, który – wyruszając na odsiecz Mendogowi – staje wobec tragicznego wyboru:

> Jaż własnych mieszkańców
> Dla obcej zgubię odsieczy?
> Wszak wiesz, że Świteź nie ma innych szańców
> Prócz naszych piersi i mieczy.

Nie sposób jaśniej wyrazić, że relacja z drugim człowiekiem – czy to wspólnotowa, czy indywidualna – może bezpośrednio naruszać podstawy istnienia podmiotu. Kolejna strofa tylko potwierdza ten dylemat, dając jasno do zrozumienia, że decyzja Tuhana opiera się na tragicznym wyborze między

o szaleństwo, które jej zachowanie musiało nieuchronnie wywołać. To właśnie ten etap wcześniejszy – cichy, osobisty, nieheroiczny – staje się fundamentem przemiany dalszej: etycznej reorientacji narratora i objawienia się nowej perspektywy świata.

wykluczającymi się opcjami etycznymi. Jeśli spełni swoje zobowiązania sojusznicze, oddając tym samym hołd honorowi wojskowo-obywatelskiemu, narazi życie bliskich na niemal pewną zagładę. Jeśli natomiast zdecyduje się chronić najbliższych, złamie przysięgę, naruszając lojalność polityczną:

> Jeśli rozdzielę szczupłe wojsko moje,
> Krewnemu nie dam obrony;
> A jeśli wszyscy pociągniem na boje,
> Jak będą córy i żony?

Tuhan związany jest zatem z dwóch stron – lojalnością wobec sojuszu i miłością do rodziny. Jego tożsamość, podobnie jak tożsamości innych postaci cyklu, nie istnieje poza relacją. Ich życie zazębia się z losem innych w sposób fundamentalny – właśnie to wzajemne powiązanie losów, postaw, tożsamości tworzy oś egzystencji bohaterów *Ballad i romansów*. W tym sensie Karusia nie stanowi wyjątku, nie jest „inna". Przeciwnie, jej przywiązanie do Jasieńka wpisuje się w ten sam wzorzec relacyjności. Jej domniemane szaleństwo nie jest tu sprawą najistotniejszą – ważniejsze jest to, że Karusia wybiera wierność ukochanemu. Tym samym należy do grona tych postaci, które decydują się pozostać wierne drugiemu, niezależnie od ceny.

W *Świtezi* to właśnie zawarcie sojuszu z Bogiem – a więc określona forma wierności – staje się czynnikiem ratującym wspólnotę kobiet i dzieci przed zagładą lub hańbiącym ich potraktowaniem przez wojska najeźdźcze. To ten akt lojalności sprawia, że ziemia ustępuje przed żywiołem wody, która przynosi wybawienie. W balladzie odnajdujemy zatem dwa akty wierności: względem Boga oraz wobec politycznego sojusznika, Mendoga. To właśnie bezkompromisowe opowiedzenie się za dochowaniem obietnic i potwierdzeniem najwyższego sojuszu człowieka z Bogiem należy uznać za bezpośrednią przyczynę zaburzenia realistycznego porządku — zwłaszcza w zakresie zjawisk przyrodniczych i procesów fizycznych. Nie doszłoby bowiem do tak radykalnego przełomu w sferze zjawisk naturalnych, gdyby nie nadzwyczajna odwaga moralna i lojalność wobec wezwań zwierzchnika.

Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w *Powrocie Taty*. Także tutaj to posłuszeństwo wobec nakazów etycznych staje się siłą ratującą wspólnotę – tym razem rodzinę – przed przemocą, rabunkiem, a zapewne także śmiercią. Przypomnijmy: matka, oczekując powrotu męża, wysyła dzieci za miasto, pod słup na wzgórek, by pod cudownym obrazem odmówiły pacierze. Dziatki spełniają tę prośbę z nadmiarem – po modlitwie wyciągają książeczkę i odmawiają litanię do Matki Boskiej.

To właśnie ich postawa – pełna oddania i ufności – doprowadza do niespodziewanego zwrotu: herszt bandy ulituje się nad gotowymi już ofiarami. Co

więcej, jego słowa przywodzą na myśl wypowiedź Świtezianki – córki Tuhana – z innej ballady cyklu. Pamiętamy, jak zwraca się do ciekawskich, którzy zakłócili jej spokój:

> Choć godna kary jest ciekawość pusta,
> Lecz żeście z Bogiem poczęli,
> Bóg wam przez moje opowiada usta
> Dzieje tej cudnej topieli.

A oto słowa starszego zbója:

> Pierwszy bym pałkę strzaskał na twej głowie,
> Gdyby nie dziatek pacierze.

To przykład spójności całego cyklu. Powtarzalność podobnych sytuacji unaocznia podstawową prawdę: to właśnie sfera etyczna zostaje w *Balladach i romansach* wyposażona w rolę sprawczą. Nie nadnaturalność świata, lecz moralna decyzja człowieka uruchamia zakłócenia w jego strukturze – a tym samym ujawnia nowe możliwości widzenia i działania.

Zerwany sojusz, niedotrzymane słowo, niewierność i jej skutki

Tymczasem obok spektakularnych aktów dochowywania wierności wyznawanym ideałom *Ballady i romanse* ukazują także sytuacje odwrotne – takie, w których bohaterowie wybierają drogę niewierności, zdrady, moralnego upadku. Poeta przedstawia te rewersy z dużą konsekwencją, niekiedy z dozą okrucieństwa, a nawet z nutą igraszki. Czytelnik konfrontuje się z pełnym wachlarzem postaw naznaczonych etyczną nikczemnością – zdradą, pogardą dla drugiego człowieka, wyższościową bezwzględnością. Wszystkie te występki pociągają za sobą katastrofalne skutki.

W *Świteziance* młody myśliwy przysięga wierność dziewczynie, lecz mimo ostrzeżeń lekceważy złożoną obietnicę – „przysięgą pogardził świętą". Nie wie, że jego ukochana wystawiła go na próbę, przybierając postać nimfy z wodnych głębin. Poddany pokusie, zdradza. Spotyka go kara – dziewczyna przywołuje słowa: „kto przysięgę naruszy, biada jemu, za życia biada!". Podobny mechanizm uruchamia ballada *Rybka*. Tu porzucona Krysia – matka dziecka – rzuca się do wody, lecz powraca jako istota fantastyczna: ryba, która potrafi odzyskiwać częściowo ludzką postać, by nadal karmić dziecko. Co ciekawe, dla uwydatnienia klamry kompozycyjnej między oboma utworami poeta posłużył się obrazem „zjadanych przez żwir". W *Świteziance* Świtezianka

mówi: „oczy twe żwirem zagasną", zaś w *Rybce* poeta powtarza obraz: „oczki żwir wyjada". Tego typu zjawiska – wywołujące poczucie dziwności i obcowania z rzeczywistością nadprzyrodzoną – nie pojawiają się samorzutnie. Przeciwnie: to sfera etyki generuje cudowność. Innymi słowy: przyroda zaczyna zachowywać się irracjonalnie dopiero wtedy, gdy dojdzie do radykalnego przesilenia moralnego.

Najczęściej przyczyną owego przesilenia jest dochowanie lub – częściej – złamanie przysięgi: wierności, lojalności, zobowiązania. Tak dzieje się w *Świteziance*, *Rybce*, ale także w balladzie *Lilije*, gdzie całkowite zaburzenie racjonalnego porządku – wkroczenie ducha zmarłego męża do cerkwi i jej zapadnięcie się pod ziemię – zostaje poprzedzone „zbrodnią niesłychaną". A zatem również tutaj cudowność zostaje warunkowana przez czyn będący rażącym pogwałceniem zasad etycznych.

Zawarcie układu na wspak, zwyrodniałego – jeżeli nie z ludźmi, to z diabłem

Trzecią kategorię stanowią ballady, w których dochodzi do zawarcia układu „na wspak" – z etycznego punktu widzenia skrajnie wątpliwego. Tak dzieje się w *Pani Twardowskiej* oraz w *Tukaju*. To utwory, w których bohaterowie podpisują pakt z postaciami reprezentującymi siły nieczyste – samym diabłem. Z punktu widzenia antropologii dominującej w całym cyklu szczególnie ciekawy klucz interpretacyjny przynosi *Tukaj*. Wątek cyrografu zostaje tu powiązany z kwestią zaufania do drugiego człowieka – i to z pewnością nieprzypadkowo, zwłaszcza że temat ten pojawia się dwukrotnie. Zarówno mędrzec Polel, jak i diabeł oferują Tukajowi nieśmiertelność, stawiając jednak podobny warunek. Pierwszy żąda, by bohater wskazał człowieka „doznanej wiary, któremu by w każdej próbie tak zaufał, jak sam sobie". Drugi – by „użyty do namaszczalnej posługi ktoś drugi" pod żadnym pozorem nie uległ diabelskim sztuczkom. W przeciwnym razie ciało, rozczłonkowane w rytuale, nigdy się nie zrośnie, a Tukaj umrze.

Najbardziej uderzające jest to, że Mickiewicz każe swojemu bohaterowi udać się do „pracowni rozumu", gdzie poprzez niemal naukową dedukcję ma wyodrębnić „trojaką do zguby drogę / ciekawość, łakomstwo, trwoga". To czytelna aluzja do metody „szkiełka i oka" z *Romantyczności*. I także tym razem rozum okazuje się narzędziem niewystarczającym. To wielce znamienne, że warunek dotyczy absolutnego zaufania do drugiego człowieka – a postać taka jak Tukaj, przyzwyczajona do życia opartego na bogactwie, hedonizmie i wywyższeniu rozumu ponad więzi emocjonalne, nie jest w stanie wskazać nikogo, komu mogłaby powierzyć siebie. Gdy już niemal wybiera kochankę lub żonę, zawiesza głos i milknie. Zabawne – ale i gorzkie – jest to, że gdy po

pierwszej nieudanej próbie Tukaj budzi się, krzycząc, że jednak ma przyjaciela, od razu dostrzega „z wolej skóry karty" – cyrograf, metonimię samego diabła. To dyskretny znak, że dla człowieka jego pokroju jedyną istotą godną zaufania pozostaje czart. Warto dodać, że lekka, niemal żartobliwa tonacja tej ballady jest odwrotnie proporcjonalna do powagi tematu, który podejmuje. Ilu ludzi współczesnego Zachodu – przedstawicieli tzw. pierwszego świata – mogłoby odnaleźć się w postaci Tukaja? Pytanie to, rzecz jasna, pozostaje retoryczne.

Tukaj ukazuje – jak w negatywie – założycielską funkcję relacji z drugim człowiekiem, która leży u podstaw romantycznej wizji człowieka. Człowiek Mickiewicza to istota z natury relacyjna: potrzebuje drugiego człowieka, by się spełnić, by w ogóle móc żyć. Dlatego zdrada, opuszczenie, niedotrzymanie przysięgi stają się dla niego egzystencjalną katastrofą – katastrofą tak głęboką, że buntuje się przeciw niej sama przyroda, dając upust zjawiskom przekraczającym nasze wyobrażenia o normalnym porządku rzeczy.

Taka jest właśnie architektura *Ballad i romansów*: jej fundamentem nie jest ani epistemologia, ani ontologia – lecz etyka i absolutne zanurzenie człowieka w drugim człowieku.

To, co rozgrywa się w warstwie fabularnej *Ballad i romansów*, jest przede wszystkim wyrazem gwałtownych przesileń zachodzących w relacjach między ludźmi. To właśnie te zwroty – nagłe, radykalne, czasem brutalne – gruntownie przekształcają więzi między postaciami, nadając im wymiar nieprzewidywalny, daleki od zwyczajnych życiowych wymian i transakcji. To dramatyczne napięcia w sferze etycznej uruchamiają zaburzenia w funkcjonowaniu świata przedstawionego. Nie chodzi więc o to, że to sama natura świata ulega przemianie, ani że odmienia się sposób jego postrzegania. Nie – świat *Ballad i romansów* nie jest z góry obdarzony wysokim współczynnikiem cudowności. Cudowność pojawia się dopiero jako efekt wtórny – skutek radykalnych wydarzeń o charakterze etycznym.

Karusia na tle pozostałych bohaterów cyklu, drugorzędność kwestii szaleństwa

Jak zatem – w świetle wcześniejszych obserwacji i logiki całego cyklu – odczytać doświadczenie i zachowanie Karusi? Inaczej mówiąc: by przeniknąć sytuację, w jakiej znalazła się w *Romantyczności*, należy odpowiedzieć na pytanie – co ona widzi? A może jeszcze inaczej: co stanowi istotę jej widzenia? Zanim spróbujemy odpowiedzieć na to pytanie, zwróćmy uwagę, że sam spór między mędrcem a poetą ogniskuje się wokół aktu widzenia. Przypomnijmy:

1. Mędrzec stwierdza: „Nic tu nie widzę dokoła." Poeta natomiast staje w kontrze. Używa czasownika „widzieć" jako dźwigni – przenosi

argumentację na wyższy poziom, mówi o „prawdach żywych". W jego ustach „widzenie" przekształca się najpierw w „zobaczenie", a następnie w „patrzenie" – nie tyle jako bierny akt, ile jako wezwanie do zaangażowania serca i empatii:
„Widzisz świat w proszku. Nie obaczysz cudu – Miej serce i patrzaj w serce!"

2. Wiemy już, że alternatywa: Karusia jest szalona albo doświadcza realnego kontaktu z innym wymiarem, choć klasyczna, nie musi być dla nas priorytetowa. Co więcej, sądzimy, że tak zarysowany podział nie wyczerpuje możliwości interpretacyjnych, jakie oferuje tekst.

Po pierwsze, nawet jeśli mielibyśmy rzeczywiście do czynienia z objawami szaleństwa, to w tym szaleństwie tkwi zaskakująco wiele rozumu. Przypomnijmy: Karusia doskonale zdaje sobie sprawę, że Jasieniek nie żyje. Zanim powie, że go widzi, wypowiada słowa: „Już po twoim pogrzebie! Ty już umarłeś?" Po drugie – sposób, w jaki się zachowuje, zostaje przez poetę podsumowany słowami: „Pieści się z kochankiem", co sugeruje erotyczny, zmysłowy rys tej relacji. Sam czasownik „pieścić" powróci zresztą w otwarcie erotycznym kontekście w *Rybce*, gdy porzucona Krysia wypowiada pełne goryczy słowa: „Niech się z nią obłudnik pieści". Nie możemy mieć pewności, ale mamy prawo wysunąć hipotezę: to, co robi Karusia, jest rodzajem inscenizacji – teatrem, który odgrywa przed sobą i mieszkańcami miasteczka. A jednak nie to jest najważniejsze.

Decydujące jest coś innego: alternatywa szaleństwo/jasnowidzenie nie oddaje istoty tego, co się w tej scenie dzieje. Utrzymuje się ona tylko wtedy, gdy koncentrujemy się wyłącznie na samej postaci Jasieńka, spychając na dalszy plan osobę doświadczającą. A przecież to nie Jasieniek – jego status bytowy, żywy czy martwy – powinien nas interesować w pierwszym rzędzie, lecz Karusia jako podmiot uwikłany w relację. To ta relacja, przeżywana na sposób całkowicie indywidualny, staje się osią jej egzystencji i pryzmatem, przez który postrzega świat. Jasieniek nie jest już zewnętrznym obiektem spojrzenia. Nie jest czymś, co Karusia widzi – jest tym, co pozwala jej widzieć. Jest soczewką, przez którą patrzy – na świat, na siebie, na innych.

W tym sensie nie świat zewnętrzny liczy się najbardziej, lecz sama zdolność widzenia przepuszczona przez filtr relacyjnego zaangażowania. To relacja modeluje postrzeganie i nadaje mu sens.

Świat *Ballad i romansów* organizuje się wokół osi „ja"– „ty", ponieważ zaludniające go postaci istnieją tylko dzięki więzi z innymi. I to właśnie czyni Karusię tak istotną. Oparta na miłości relacja z Jasieńkiem staje się fundamentem jej istnienia. Karusia mogłaby zapomnieć, wybrać innego, pójść dalej – to

znaczy odwrócić się od przeszłości i wejść w inne życie, bez niego. Tak czyni wiele postaci w tym cyklu, nawet wobec żyjących jeszcze „wybrańców swych upośledzonych serc". Ona jednak tego nie robi. I właśnie – pozwólmy sobie na świadomie trywialny zwrot – do tego była poecie potrzebna: by ucieleśnić postawę wierności absolutnej, wierności przekraczającej śmierć, rozsądek i okoliczności. Jako taka Karusia symbolizuje najwyższy ideał etyczny, wokół którego obraca się cały cykl. Domniemane szaleństwo – jeśli w ogóle – to kwestia drugorzędna.

Wnioski

Reasumując: autor *Ballad i romansów* przyznaje status najwyższego autorytetu nie władzom poznawczym – z intelektem na czele – za pomocą których człowiek usiłuje przeniknąć tajemnice świata fizycznego, lecz poczuciu etycznemu, które odpowiada za sposób, w jaki kształtujemy nasze relacje z innymi. W tym świetle cały cykl można odczytać jako poetycką transpozycję Kantowskiego rozróżnienia między rozumem czystym – właściwym poznaniu zmysłowemu i intelektualnemu – a rozumem praktycznym, czyli moralnym kompasem, który prowadzi człowieka w jego postępowaniu i decyzjach etycznych.

Autonomia człowieka w *Pieśniach* Kochanowskiego

A jak sprawy mają się pod tym względem w *Pieśniach* Jana Kochanowskiego? Uczynienie tego cyklu punktem odniesienia dla *Ballad i romansów* – poza wypowiedzią Wiesława Myśliwskiego – znajduje uzasadnienie w co najmniej dwóch aspektach: po pierwsze, w obecności ram muzycznych, po drugie, w cyklicznej konstrukcji obu utworów. Czy rzeczywiście da się uzasadnić tezę o przeciwstawności wizji człowieka w twórczości obu poetów?

Zacznijmy od uwagi pozornie marginalnej. Pewna opozycja między obiema poetykami ujawnia się już na poziomie wykorzystywanych artystycznie obrzędów. *Dziady jesienne*, będące kulturowym tłem *Ballad i romansów*, obchodzone są nocą – z 31 października na 1 listopada. Tymczasem *Sobótka*, wpisana w imaginarium Kochanowskiego, związana jest z letnim przesileniem i najkrótszą nocą w roku. Wydaje się, że w świetle takich realiów można zaryzykować hipotezę, iż pamięć o poemacie Kochanowskiego mogła wpłynąć na decyzję Mickiewicza, by oprzeć własny utwór na ludowym obrzędzie niejako przeciwnym. Może dysponujemy w tym zakresie jakimikolwiek świadectwami lub poszlakami?

Etyka raz jeszcze i sprawczość pojedynczego człowieka

Opozycja między Kochanowskim a Mickiewiczem najwyraźniej ujawnia się w ich wizji człowieka. Zanim jednak przejdziemy do zarysowania tej różnicy, warto wskazać punkt styczny – to wokół niego bowiem rozgrywa się zasadniczy kontrast. Tym punktem jest cnota, która – jak wiadomo – zajmuje centralne miejsce w dziele poety z Czarnolasu. Równocześnie cały nasz wywód dotyczący *Ballad i romansów* zmierzał do pokazania, że właśnie sfera etyczna, a więc również cnota, stanowi fundament świata przedstawionego w romantycznym cyklu.

Pod względem centralnej roli przypisywanej cnocie, dotrzymywaniu umów, zobowiązań i danego słowa, Mickiewicz może się jawić jako wierny spadkobierca Kochanowskiego. Przypomnijmy:

> Cnota skarb wieczny, cnota klenot drogi;
> Tegoć nie wydrze nieprzyjaciel srogi,
> Nie spali ogień, nie zabierze woda;
> Nad wszystkim inszym panuje Przygoda
> (*Ks. II*, *Pieśń wtóra*)

A także:

> I miał w ręku, co miłował,
> By był, nędznik, lepiej chował.
> Ale nie strzymał umowy.
> (*Ks. I*, *Pieśń 21*)

A jednak – mimo tego podobieństwa – między poetą renesansowym a romantycznym zachodzi zasadnicza różnica. O ile u obu cnota zajmuje miejsce naczelne, o tyle w *Pieśniach* Kochanowskiego wykład zasad godnego życia zostaje spleciony z ideą autonomii człowieka. Dodajmy, że u Kochanowskiego wizja człowieka jest nierozerwalnie związana z określoną wizją świata – to świat rządzony przez antyczną Fortunę i chrześcijańskiego Boga. Właśnie na jej podstawie poeta ustala reguły postępowania dla jednostki, starając się je ugruntować w harmonii stoicyzmu i epikureizmu.

Dla niniejszego szkicu istotne jest to, że świat Kochanowskiego istnieje niezależnie od człowieka – posiada obiektywny ład (lub nieład), któremu jednostka podlega. To z kolei umożliwia sformułowanie wzorca postępowania, który ma charakter obiektywny i uniwersalny. I właśnie odtwarzaniu tego wzorca w dużej mierze poświęcone są *Pieśni*. U Kochanowskiego system funkcjonowania

świata ma charakter uniwersalny i ponadindywidualny. Nie wiąże się z konkretnym miejscem ani jednostką – obejmuje cały świat jako taki.

Tymczasem u Mickiewicza punktem wyjścia jest człowiek źródłowo zaangażowany w relację z drugim człowiekiem – to właśnie ta relacja wyznacza kierunek zmian, które zachodzą w świecie. To wymiar etyczny międzyludzkich więzi staje się przyczyną transformacji przyrody, wywołuje jej reakcje, przekształca tryby funkcjonowania rzeczywistości.

W tym sensie światy Kochanowskiego i Mickiewicza stoją do siebie w opozycji. U Mickiewicza rzeczy najważniejsze zależą od jakości relacji międzyludzkich; u Kochanowskiego – od obiektywnego porządku świata, któremu jednostka musi się podporządkować bądź który może próbować rozpoznać i wykorzystać w granicach swojej autonomii.

Bohater Kochanowskiego przyswaja wiedzę o regułach życia cnotliwego, co daje mu nadzieję, że uda mu się przepłynąć przez życie bez większego szwanku. Fundamentem jego egzystencji jest relacja podmiot – świat, a nie relacja z drugim człowiekiem. To on sam decyduje o tym, jakimi zasadami się kierować – przede wszystkim: czy potrafi za pomocą cnoty, rozumianej jako złoty środek, zdystansować się wobec kaprysów losu. Przypomnijmy:

> gdy w żagle
> Uderzą wiatry nagle,
> […]
> W równej fuście popłynę przez morskie rozruchy.
>
> (*Ks. I, Pieśń 9*)

I dalej:

> Cnota mój kompas
> […] Niech się smocy
> I wszytko bydło Proteowe jeży,
> Łódź moja przedsię swym pędem pobieży.
>
> (*Ks. II, Pieśń 17*)

Zalecając cnotę i umiar, Kochanowski kieruje się do człowieka jako samodzielnego decydenta własnego losu. Jego poezja zakorzeniona jest w stosunku człowieka do samego siebie oraz do świata, a nie – jak u Mickiewicza – w relacjach międzyludzkich, które w romantycznym cyklu stanowią oś istnienia. W *Balladach i romansach* brak postaci naprawdę autonomicznych – takich, które egzystencję mogłyby rozpatrywać jako projekt zależny wyłącznie od ich woli.

U Kochanowskiego dominuje etyka uniwersalna. Mimo częstego użycia pierwszej osoby, jego przeżycia zostają zuniwersalizowane. U Mickiewicza z kolei dominuje trzecia osoba: to przez nią narrator relacjonuje to, co przydarza się jego postaciom. Znamienna jest również rola żywiołów. U Mickiewicza woda jawi się jako sojusznik pokrzywdzonych, a noc – jako przestrzeń cudów i objawień. U Kochanowskiego – przeciwnie. Poeta szuka siły w wysokości: wznosi się, przemienia w ptaka, by wzlecieć ku niebu i ponad codzienność. Woda natomiast pojawia się u niego jako żywioł groźny, destabilizujący.

Inną różnicę stanowi stosunek do poznania. U Mickiewicza w *Balladach i romansach* przeważa perspektywa nieskończoności – poznanie otwiera się na nieznane. Kochanowski natomiast, jak w *Pieśni 6, księgi pierwszej* (z przygodą Europy zagubionej w żywiole morza), przestrzega przed nadmierną żądzą poznania:

> […] jako na błędnym morzu, nie tam, gdzie chcemy,
> Ale gdzie nas wiatry niosą, płynąć musiemy.
>
> (*Ks. I, Pieśń 8*)

Jak wiemy, kompas moralny Kochanowskiego – oparty na cnocie, równowadze i umiarkowaniu – zostaje w *Trenach* wystawiony na ciężką próbę i ostatecznie ulega rozchwianiu. Ale w *Pieśniach* dominuje jeszcze wiara w sprawczość człowieka, choć konfrontowana z losem, żywiołami, kaprysem Fortuny. Poeta przestrzega też przed zagrożeniami wynikającymi z upadku obyczajów i przewrotności potomstwa:

> A winem, co się ty frasujesz o nie,
> Będzie zamaczał potomek twój konie.
>
> (*Ks. I, Pieśń 5*)

Takie obrazy służą ostrzeżeniu: lepiej, by człowiek skupił się na tym, co od niego zależy – bo i tak niezmierzona jest liczba spraw, na które nie ma wpływu. Jedyną rzeczą, która naprawdę poddana jest jego woli, pozostaje wybór cnoty, umiarkowania, dystansu i zdolności do docenienia uroków życia.

Granice autonomii i romantyczne oblicze Kochanowskiego

Tymczasem już w samych *Pieśniach* odnajdujemy sytuację, która – jawnie podważając autonomię człowieka – w sposób nieoczekiwany i spektakularny zbliża antropologię i kosmologię poety z Czarnolasu do tej, która wyłania się z twórczości jego romantycznego następcy. Chodzi o utwór z *Ksiąg pierwszych*, który tradycja określa mianem „walety miłosnej". Pieśń ta zajmuje szczególne

miejsce w strukturze obu ksiąg, ponieważ ukazuje sytuację, w której – mimo cnoty i samodzielności – człowiek wkracza w sferę doświadczenia wytrącającą go z równowagi. Miłość, a raczej chwilowe rozstanie z ukochaną, prowadzi do gwałtownego uświadomienia sobie, że los i samopoczucie podmiotu są ściśle związane z drugą osobą – zależne od niej i przez nią warunkowane. To strefa, w której harmonia i ład egzystencjalny zostają zachwiane. Jak pisał Stefan Nieznanowski, „odjazd jest dla podmiotu rodzajem katastrofy. Burzy ład, zakłóca rytm pracy i zabawy"[6].

Rozłąka, choć chwilowa, powoduje dysharmonię i emocjonalne zubożenie. Ukochana zostaje porównana do zorzy – ale nie w konwencji klasycznej pochwały urody, lecz jako obietnica powrotu światła po nocy. Zorza przychodzi po ciemności, tak jak – ma nadzieję podmiot – wróci kiedyś upragniona ukochana i przywróci porządek wewnętrzny. Opis urody ukochanej wyraźnie kontrastuje z przedstawieniem stanu wewnętrznego podmiotu, który swój niepokój i przepastne poczucie braku utożsamia z nocą. Jego dusza to noc – niepokój, pustka, ciemność.

Można więc powiedzieć, że w obliczu doświadczenia tak silnej zależności od osoby ukochanej zazwyczaj autonomiczny podmiot *Pieśni* Kochanowskiego upodabnia się do bohaterów *Ballad i romansów*, uwikłanych w relacje zależności wobec drugiej osoby. To chwilowe zawieszenie samowystarczalności ujawnia, że nawet w świecie Czarnolasu – uporządkowanym, umiarkowanym, oswajanym – relacja z drugim człowiekiem może stać się ośrodkiem znaczenia, a nie jedynie odbiciem porządku moralnego.

Bibliografia

Cysewski K., *„Ballady i romanse" – przewodnik epistemologiczny*, „Pamiętnik Literacki" 74/3, Warszawa 1983, s. 65–100.

Dopart B., *Mickiewiczowski pięcioksiąg romantyczny*, Kraków 2022.

Kowalczykowa A., *Widzenie w biały dzień: o „Romantyczności" Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 66/3, s. 39–57, Warszawa 1975.

Myśliwski W., *W środku jesteśmy baśnią*, Kraków 2022.

Nieznanowski S., *Pani wszechpiękniejsza*, [w:] *Jan Kochanowski. Interpretacje*, Kraków 1989.

[6] S. Nieznanowski, *Pani wszechpiękniejsza*, w: *Jan Kochanowski, Interpretacje*, Kraków 1989, s. 65.

Piotr Biłos
National Institute for Oriental Languages and Cultures, Paris, France
Polish Academy of Arts and Sciences

RELATIONSHIP AS THE FOUNDATION. OPPOSITION OF THE VISION OF MAN IN MICKIEWICZ AND KOCHANOWSKI *BALLADY I ROMANSE* [*BALLADS AND ROMANCES*] AND *PIEŚNI* [*SONGS*]

Summary

There is no doubt that in Mickiewicz's *Ballads and Romances*, unheard-of things happen, and that people and nature possess abilities beyond the realm of banal empiricism. To what extent, however, is this transformation of the vision of the world the result of ontological and epistemological factors? This question gains new light when we read Mickiewicz's cycle through the prism of Kochanowski's *Songs*. What does an attempt to analyse man's attitude to the world, to himself, and to other people in both cycles reveal? Mickiewicz considers the human being as one who is sourceically entangled in a relationship with another human being. The Romantic poet gives primary and decisive value to ethical questions. For him, what matters is whether man behaves loyally or, rejecting all interpersonal loyalty or fidelity, is prepared to ally himself with devilish forces. Reading *Ballads and Romances* from the perspective of the primacy of the ethical sphere has momentous consequences. We begin to look at the character of Karusia in a different way – the question of whether she has lost her mind becomes secondary, because – in the light of the variants of the whole cycle – what matters is that Karusia is a character who remains faithful to her lover even after his death... The miraculous events and incidents of *Ballads and Romances* derive their impetus from the ethical sphere, which is the primary causal factor. Mickiewicz puts the act oriented towards the other in the first place and it is this that produces miracles and wonders in the physical sphere. The poet from Czarnolas, on the other hand, creates an image of a man who, armed with knowledge of the objective principles governing the world, has the ability to become his own master. In Songs, man is an autonomous individual. There is, however, an exception to the rule, a crack that can widen – in the poem, which tradition calls a 'love's valeta', the departing subject realises that there is no happiness and peace without closeness to his beloved.

Keywords: Romanticism. Renaissance. Ethics. Man. World. Poetry. Nature.

Łukasz Zabielski
Uniwersytet w Białymstoku
ORCID: 0000-0001-5119-4835

BALLADY I ROMANSE STEFANA WITWICKIEGO – REINTERPRETACJE

Wprowadzenie[1]

Ballady i romanse Stefana Witwickiego (1801–1847) stanowią bez wątpienia interpretacyjne wyzwanie. Trudno tutaj o lekturę w pełni niezależną, a to dlatego, że nie sposób zlekceważyć licznych stereotypów i świadczących o niechęci opinii, jakie się wokół nich na przestrzeni niemal dwustu już lat od publikacji namnożyły. Przez krytyków zostało to dzieło uznane za efekt tzw. balladomanii, za utwór nieudolny, grafomański, epigoński wobec debiutanckiego tomiku wierszy Adama Mickiewicza. Do rzadkości należały takie głosy, jak Antoniego Wieniarskiego, który to głos właśnie ze względu na jego unikatowość warto przywołać:

> *Ballady* Witwickiego zupełnie są wyczerpane. Doświadczyliśmy tego sami, obszedłszy większą połowę księgarń warszawskich i zlustrowawszy półki antykwariuszów; dziwimy się więc, że rodzina Stefana nie pomyśli o nowym ich wydaniu, które by jej przyniosło korzyści, a literaturze naszej rzeczywistą przysługę[2].

---

[1] Tekst powstał w ramach przygotowywania do druku edycji: S. Witwicki, *Ballady i romanse*, wprowadzenie, oprac. tekstu i red. Ł. Zabielski, J. Stocka, Białystok 2022. Zadanie wykonano w ramach projektu 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, lata realizacji 2018–2022).

[2] A. Wieniarski, *O życiu i pismach Stefana Witwickiego*, „Księga Świata" 1857, cz. 2, s. 89–92; cyt. za: S. Witwicki, *Edmund*, red. H. Krukowska, J. Ławski, wstęp M. Sokołowski, oprac. *Aneksu* M. Burzka-Janik, Białystok 2015, s. 220. Por. S. Witwicki, *Wieczory pielgrzyma*, t. 1, Lwów 1885, s. 135: „Rzecz ciekawa, iż pomimo rozmaitych dziwactw, niedostatków i uchybień utworów romantycznych, publiczność zaczęła widocznie w nich smakować i wszystkie z księgarni rozkupywała".

W historii recepcji książkowego debiutu Witwickiego przeważały sądy krytyczne, wskazujące na artystyczną wtórność dzieła, niedopracowanie, a przede wszystkim uzależnienie koncepcyjne od poezji Mickiewicza. Przywołajmy kilka przykładów. Wilhelm Bruchnalski wyartykułował słynny apoftegmat: „Jak każde światło ma swój cień, tak każdy Mickiewicz ma swego Witwickiego"[3]. Tadeusz Rojek konstatował w tym samym duchu: „[…] brak mu było tej zewnętrznej podniety, a także wzorów, których dostarczył mu dopiero pierwszy tom poezji, ballad i romansów Mickiewicza"[4]. Rudolf Ottman ujmował temat analogicznie: „Witwicki duszą całą przylgnął do wzorów Mickiewicza, brak twórczości sztucznym naśladownictwem zastąpił, kopiując poniekąd i formę, i treść utworów nauczyciela"[5]. Olaf Krysowski autora *Edmunda* postrzegał jako poetę pogrążonego w „Wieloletnim, momentami bezkrytycznym zainteresowaniu mickiewiczowskim stylem poetyckim, potwierdzonym publikacją własnych *Ballad i romansów* […]"[6]. Marek Stanisz z kolei podkreślał: „Już w tytule [*Ballady i romanse* – Ł. Z.] Witwicki zawarł przecież oczywistą aluzję literacką: określał własne próby poetyckie jako kontynuację projektu rozpoczętego przez Mickiewicza balladzistę, a zarazem jednoznacznie opowiadał się po stronie nowej poezji romantycznej"[7].

Dlaczego zatem warto ponawiać trud lektury *Ballad i romansów*? Otóż między innymi dlatego, że dzieło to, podobnie zresztą jak *Edmund*, niesceniczny dramat z 1829 roku, zdaje się wyznaczać wyraźny punkt graniczny w wewnętrznym, psychicznym i duchowym życiu Stefana Witwickiego, sprawiając, że trudno postrzegać go jako postać jednowymiarową. A tak właśnie prezentowany jest on w podręcznikach i opracowaniach do historii literatury. Temat okazuje się istotny, *de facto* mówimy o jednym z centralnych protagonistów opowieści o pierwszym pokoleniu polskich romantyków, nawet jeśli recepcja

---

3 W. Bruchnalski, *Pierwsze utwory Mickiewicza naśladowane w literaturze galicyjskiej*, Lwów 1894, s. 17. Por. W. Pol, *Naśladowcy Mickiewicza. Poeci z Korony: Witwicki i inni*, [w:] *Pamiętnik Wincentego Pola do literatury polskiej XIX wieku w dwudziestu prelekcjach mianych w radnej sali miasta Lwowa*, Lwów 1866.

4 T. Rojek, *Stefan Witwicki w Warszawie*, [w:] *XII Sprawozdanie Dyrektora pierwszego prywatnego wyższego gimnazjum żeńskiego w Krakowie*, Kraków 1908, s. 5.

5 R. Ottman, *Stefan Witwicki. Życie i pisma jego*, „Przegląd Polski" 1879, R. 14, z. 3, s. 324.

6 O. Krysowski, *Stefan Witwicki*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza" 2005, nr 40, s. 140. Zob. tegoż, *Konfrontacja postaw światopoglądowych w „Balladach i romansach" Mickiewicza*, [w:] *Dialogi romantyczne. Filozofia, teoria i historia, komparatystyka*, red. E. Kasperski i T. Mackiewicz, Pułtusk–Warszawa 2008, s. 182–183.

7 M. Stanisz, *W poszukiwaniu własnej tożsamości. Przedmowy Stefana Witwickiego*, [w:] tegoż, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007, s. 138.

jego dzieł kazała przypinać mu epitet twórcy „mniejszego kalibru", *minorum gentium*. Gdyby nie *Edmund* oraz *Ballady i romanse*, dla których uzupełnieniem są drobne utwory liryczne – *O naszem życiu (Do Stefana A***)*, incipit „W życiu co się nie utrzyma" („Pamiętnik Warszawski" 1821, 20), *Znikomość* oraz *Odmiana* („Pamiętnik Warszawski" 1822, 3, nr 10), w pełni elegijną *Noc* („Pamiętnik Warszawski" 1823, 5), a także *Do***. Nikną dnia ślady* („Melitele" 1829)[8] – nie mielibyśmy możliwości poznania Witwickiego jako poety o predylekcjach do twórczości spod znaku „czarnego romantyzmu".

Lektura jego dzieł pozwala więc nie tylko odsłonić szerszy i zdecydowanie bardziej pogłębiony jego artystyczny profil, *ergo* nie tylko postrzegać go jako epigona i przyjaciela (tudzież edytora i pomocnika[9]) Mickiewicza z jednej, a gorliwego obrońcy wiary katolickiej, niedoszłego duchownego ze strony drugiej, ale też jako osobę, która doświadczała mroków ludzkiej egzystencji i na swój sposób je interpretowała, przepracowywała. Co więcej, potrafiła efekty tego duchowego, intelektualnego oraz psychicznego procesu przekuć w poetyckie obrazy warte uwagi również dzisiaj.

Zaprezentowana w niniejszym artykule analiza nie wysuwa arbitralnych tez, nie prezentuje interpretacyjnych dogmatów. Jej zadanie jest zdecydowanie skromniejsze, ogranicza się do zasygnalizowania potrzeby ponownej – po dwóch niemalże wiekach, jakie upłynęły od momentu publikacji dzieła – lektury *Ballad i romansów* Stefana Witwickiego, ale też do zastanowienia się nad fenomenem debiutu książkowego poety z Podola. Warto zweryfikować opinie, które do tego dwutomowego zbioru wczesnoromantycznych wierszy przylgnęły, a które zniechęcały kolejne pokolenia czytelników do sięgania po tę wartą uwagi pozycję.

Inspiracje i wpływy

Witwicki mocował się z wątpliwościami natury egzystencjalnej i miewał stany depresyjne. W badaniach nad jego twórczością nie jest to żadnym *novum*. Przewlekłe zmagania z nihilizmem, melancholią, zwątpieniem w sens doczesnej

[8] Wszystkie te utwory opublikowano – jako *Literackie konteksty „Edmunda"* – w *Aneksie* do edycji *Edmunda* z 2015 roku (dz. cyt., s. 165–182).

[9] Adam Mickiewicz w *Objaśnieniach* do IV Księgi *Pana Tadeusza* zanotował: „Ks. IV w. 981–982: [...] Nb. niektóre miejsca w pieśni czwartej są pióra Stefana Witwickiego". Zob. A. Abramowicz, *Rozbiór poetyckich i prozaicznych utworów Stefana Witwickiego*, Lublin 1937, s. 32. Zob. S. de Fanti, *Kariera Panatadeuszowego „matecznika"*, „Pamiętnik Literacki" 2005, z. 5, s. 173–183; J. Trznadel, *Tajemnicza przyroda w „Panu Tadeuszu"?*, [w:] *Tajemnice Mickiewicza*, red. M. Zielińska, Warszawa 1998, s. 171–172.

wędrówki widoczne są w jego listach do przyjaciół, wierszach oraz utworach krytycznoliterackich. Na ocenę i ogólny odbiór tych przekazów nakładany jest jednak ten sam interpretacyjny filtr, który każe na pierwszy plan wysuwać motyw ostatecznego triumfu i dominacji dobra nad złem, światła nad mrokiem. Na użycie takiego klucza egzegezy pozwala już choćby obserwacja biografii poety z Janowa na Podolu. Abstrahując od kwestii dręczących go cierpień duchowych, z którymi bez końca się mierzył, czy narastających z wiekiem dolegliwości zdrowotnych, kłopotów finansowych, faktem jest, że zmarł on w aurze pobożności, pogodzony z sobą samym oraz ze światem[10]. Można więc powiedzieć, że odszedł jako człowiek niezłomnej wiary[11]. Zatem finałem jego żywota było – w przeciwieństwie do jego młodszego brata Antoniego, lekarza medycyny i muzyka, który w 1860 roku podjął decyzję o skróceniu swej ziemskiej gehenny[12] – przezwyciężenie zwątpienia oraz apatii siłą wiary i chrześcijańskiej nadziei. Jak zauważa Mikołaj Sokołowski, wpisany w artykuł *O reputacji autorów za ich życia, kilka uwag przyjaciela literatury ojczystej*, który ukazał się na łamach „Gazety Polskiej" w 1828 roku (nr 140 z 22 maja), „pesymizm jest neutralizowany za pomocą chrześcijańskiego pojęcia nadziei do stanu źródłowej doskonałości"[13]. Analogiczną myśl odnajdujemy w pozostających w rękopisie *Myślach i notatkach moich, na nic nikomu przydać się nie mogących*[14].

Nie sposób oczywiście mówić o próbach godzenia przez Witwickiego tych dwóch epistemologicznych postaw, przeciwstawnych sposobów obserwacji świata i oddziaływania nań: chrześcijaństwa z wpisanym w nie cierpliwym, pełnym wyrzeczeń oczekiwaniem na zbawienie, na wiekuistą radość w Bogu

---

10 Na ten temat: H. Kajsiewicz, *Mowa pogrzebowa po śp. Stefanie Witwickim*, [w:] tenże, *Pisma*, t. 2: *Mowy przygodne, nekrologi, życiorys bł. Andrzeja Boboli*, Berlin 1870, s. 150–163; zob. A. Kardaś, *Hieronim Kajsiewicz – nawrócony emigrant, apostoł duchowego zmartwychwstania*, „Zeszyty Historyczno-Teologiczne. Rocznik Collegium Resurrectianum" 2006, R. 12, s. 189–214.

11 Zob. H. Kajsiewicz, *Mowa pogrzebowa…*, s. 151: „[...] wiarę przecież i pobożność miał tak szczerą, prostą, żywą, jak dobrzy w najlepszych dla Kościoła wiekach. Nie tylko nie wątpił, ale niejako nie pojmował możności wątpienia, i dlatego przekonanie swoje słowem i pismem wyznawał z pewnym przyciskiem, nie zawsze i nie każdemu miłym". Por. list J. B. Zaleskiego do I. Domeyki: „Zapewne pisano ci już o skonie naszego Stefana. Jako żył poczciwie, tak i umarł święcie. [...] Mąż chrześcijański, apostolski, szczery, prosty, a gorącej wiary jak Hiob Boży [...]". J. B. Zaleski do I. Domeyki, 7.12.1847, cyt. za: *Korespondencja Józefa Bohdana Zaleskiego*, t. 2, wyd. D. Zaleski, Lwów 1901, s. 82.

12 Zob. W. J. Podgórski, *Żyw dotąd w młodej Chopina piosence*, s. 132; M. Sokołowski, *Stefan Witwicki. Życie i dzieło*, [w:] S. Witwicki, *Edmund*, dz. cyt., s. 17, przypis 10. Zob. również: List J. B. Zaleskiego do A. Witwickiego z 6 grudnia 1849 r., [w:] *Korespondencja Józefa Bohdana Zaleskiego*, t. 2, s. 131.

13 M. Sokołowski, *Stefan Witwicki. Życie i dzieło*, s. 31.

14 Ten tekst oraz inne wypowiedzi Witwickiego świadczące o jego „duchowej bipolarności" omawia Mikołaj Sokołowski we wstępie do *Edmunda*: dz. cyt., s. 30–33.

oraz czarnoromantycznej, obezwładniającej rozpaczy i duchowego bezwładu. Ponad wszelką wątpliwość wyznaczają one jednak dwa antagonistyczne bieguny w obrębie jednego światopoglądu, filozoficznej i artystycznej postawy tego samego człowieka. W przypadku autora *Edmunda* wachlarz językowych środków, retorycznych chwytów i tropów oplatających szeroko pojętą symbolikę zła nie jest wyłącznie narzędziem, nie był przez niego wykorzystywany instrumentalnie do celów parenetycznych, apologetycznych, wychowawczych czy do zbożnego moralizatorstwa. Posiadał on, jak się zdaje, głębokie zakorzenienie w rzeczywistości, w życiu poety.

Nie ma powodu, aby nie zgodzić się z Sokołowskim, że cechująca twórczość Witwickiego dwubiegunowość może wynikać z tego, że jego „katolicyzm nie jest źródłowy, pierwotny, a pochodzi z wyboru. Stawał się koniecznością dla człowieka, który pragnął się obronić przed naporem ponurych doświadczeń prywatnych i historycznych"[15]. Konsekwencje wzięcia pod uwagę tej hipotezy okazują się w istocie daleko idące. Wyrasta z niej bowiem pytanie o rzeczywiste źródło, skoro nie był nim katolicki optymizm to wszakże opcja wtórna o rzeczywisty rdzeń osobowości – czyli również o bazowy profil twórczy – autora *Edmunda*, o domyślną w jego przypadku predyspozycję do szukania rozwiązań albo konstruktywnych i budujących, albo autodestrukcyjnych. Ujmując inaczej: skoro „pociecha wiary" wyznaczała jeden z biegunów jego egzystencji, wtórny, co ulokowało się po stronie przeciwnej, pierwotnej? Niewiara, pesymizm, zwątpienie? Witwicki stawiał w tej kwestii dość jednoznaczne autodiagnozy:

> [...] nie obawiaj się – pisał do Józefa Korzeniowskiego w lutym 1829 roku – iżbym kiedy miał zostać bigotem lub jezuitą, jestem od tego niezmiernie daleki, chociaż uczucie religijne, uczucie wielkie, godne, poetyckie mam głęboko w duszy utkwione i to uczucie prawie we wszystkich pismach moich jest uwidocznione[16].

Zapytajmy więc: rejestrował poeta stan faktyczny swej wiary, czy raczej uruchamiał siłę autosugestii? Owo „uczucie religijne", nie bez wysiłku pogłębiane z każdym kolejnym rokiem życia, było źródłowe? A może okazywało się najskuteczniejszą w jego perspektywie ucieczką przed czymś – głosem, któremu uległ Antoni Witwicki? – co miało autentyczne znamię pierwszeństwa. Co ciekawe, refleksje wokół pryncypiów odbijają się echem w jednym z monologów Edmunda:

---

15 Tamże, s. 18.

16 Cyt. za: F. German, *Z korespondencji Stefana Witwickiego*, s. 368.

> Szukać udręczeń! Kto wam powiedział żem ich szukał? Kto wam powiedział że same jak ptaki drapieżne krwawemi szpony piersi mych nie rozdarły? **Kto was zapewnił że u bram stworzenia nie czekały od wieków na mnie**; żem ich w uśmiéchu matki już nie widział, w piérwszém uderzeniu serca niemi nie gorzał?[17]

Zaprezentowane tu spekulacje trudno oczywiście obronić. Ale, co ważne, niełatwo je też odrzucić. Mówimy przecież o człowieku zmagającym się z głębokimi traumami i osamotnieniem[18], czego podłoże stanowiły takie doświadczenia, jak utrata w 1807 roku, a więc w wieku zaledwie 6 lat, obojga rodziców[19], tułaczka po rodzinach zastępczych (pierwotnie była to najstarsza z rodzeństwa Witwickich Anna i jej mąż, Franciszek Rawicz-Olędzki, profesor Liceum Krzemienieckiego, a już w Warszawie – dalszy krewny, Józef Lipiński), następnie rozczarowanie zrywem niepodległościowym 1830 roku, czy wreszcie rozpad grupy przyjaciół (w znaczeniu głębszym tego terminu: ludzi połączonych więzami duchowymi, artystycznymi, biograficznymi[20]) w 1841 roku, których podzielił Towiański. Mówimy o człowieku, który nie mógł zdecydować się ani na życie małżeńskie, założenie rodziny[21], ani na życie zakonne,

---

17 S. Witwicki, *Edmund*, Warszawa 1829, s. 22.

18 Warto na marginesie, jako interpretacyjny trop, dodać apostrofę do samotności z *Edmunda*: „O ty! wybrana serc tkliwych kochanko, na której łonie z ufnością dziecka składałem zapały i łzy pełnéj, otworzonéj duszy, nieznane, niedzielone od nikogo; ty, matko myśli, piastunko moich lat najmilszych, samotności! odpowiédz na miłość moją, ciebie jednéj błagam o nią!"; S. Witwicki, *Edmund*, tamże, s. 29.

19 Tytułowy bohater *Edmunda* był sierotą, we wczesnym dzieciństwie stracił oboje rodziców; jedna z pierwszych scen – w opowieści sługi Wacława – pokazuje go siedzącego nad portretami „nieboszczyka ojca i nieboszczki pani, a zapłakany strasznie był jakby dopiero umierali" (S. Witwicki, *Edmund*, 1829, s. 12). Znacząca w tym kontekście okazuje się także scena finałowa dramatu, gdy zdecydowany zażyć truciznę bohater wypowiada znamienne słowa do portretów rodziców: „Boże! Oni mnie widzą! Ojcze! matko nieszczęśliwego! Wasze spojrzenie witało mię na świat, i waże żegna mię z niego…" (tamże, s. 173); widok własnych łez budzi zdziwienie, postrzegał bowiem siebie jako niezdolnego do jakichkolwiek już uczuć: „w jakimże przechowku duszy zachowałyście się aż dotąd?" (tamże). Źródłem płaczu, podkreślę, jest w tym konkretnym przypadku pamięć o rodzicach, a uronione łzy mają wzmocnić skuteczność trucizny.

20 Zob. A. Witkowska, *Kultura samotnych mężczyzn*, [w:] tejże, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997, s. 31–94.

21 Choć plany w tym kierunku snuł, zaręczając się z Kazimierą Szadurską; w tym temacie informował przyjaciół m. in. Mickiewicz, zob. tenże, List do Ignacego Domeyki z Paryża, 14 VI 1838 r.: „Witwicki nieco podreperował nogi i wyjechał do wód Baden. Tam się obaczy z panną Szadurską; krążą wieści, że się z nią ożeni. On też nie bardzo od tego", [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. XV: *Listy*, cz. II, oprac. S. Pigoń, Wydanie Narodowe, Warszawa 1954, nr 432, s. 194. Szadurska wstąpiła do zakonu, na ten temat zob. Dr Antoni J... [Antoni Rolle], *Z teki autografów przez..., I. Stefan Witwicki 1800–1847*, „Niwa" 1882, R. 11, t. 22, z. 187–188, s. 547–548.

kontemplacyjne, poświęcone wyłącznie Bogu[22]. Idąc zresztą tym tropem, można pokusić się o przypuszczenie, że gorliwe zaangażowanie się Witwickiego w walkę z Kołem Sprawy Bożej było podszyte nie (tylko) troską o zbawienie duszy przyjaciół i ślepo ich śladem podążających na wieczne zatracenie wyznawców mistrza Andrzeja, lecz (przede wszystkim) obawą o kruszące się fundamenty jego, Witwickiego, własnej egzystencji. Towiański nie mógł, jak się zdaje, zaproponować tego, co znalazł on, autor *Ołtarzyka polskiego* (1850)[23] oraz *O przenajświętszym imieniu Marii* (1850), w doktrynie i praktyce Kościoła katolickiego – narzędzi i środków do okiełznania tkwiących głęboko w jego duszy demonów, sił zła i destrukcji.

Chciałbym zasugerować hipotezę, że bez hermeneutycznej „pracy u podstaw" wokół „czarnoromantycznych" dzieł Witwickiego brak jest szans na odkrycie ważkich zakamarków jego biografii, a przez to na odnalezienie drogi do świata jego twórczości. Bez znajomości między innymi ballad każdy nowy dokument, przekaz czy świadectwo, każdy odkryty, a nieznany dotąd list tego poety może się okazać jedynie potwierdzeniem utartych teorii, ot choćby o wtórności i zależności poety z Janowa na Podolu[24] od Adama Mickiewicza, czy o *Edmundzie* tudzież *Balladach i romansach* jako płodach zrodzonych z „choroby wieku", których sam ich twórca miał się wstydzić i dążyć do ich unicestwienia. Termin ów, „choroba wieku", nie dotyczy znamionujących ówczesną epokę predylekcji do konsumowania tudzież reprodukowania fabuł, które dały życie indywiduom pokroju Wertera, Renégo, Kordiana, Gustawa/Konrada, albo Edmunda właśnie, do tworzenia dzieł z typologicznego pogranicza literatury opatrywanej przydawkami typu: „czarnoromantyczna", frenetyczna, niepokojąca („gorączkowa") albo wręcz szalona[25]. Chorobą wieku określam wyboistą egzystencję ambitnego artysty w epoce Mickiewicza,

---

22 Do czego był systematycznie namawiany, o czym m.in. pisał w listach: „Księża nasi i różne osoby świątobliwe krzyczą, że się sprzeciwiam woli Boskiej, nie idąc dotąd do stanu duchownego, grożą jedni stąd chorobą większą niż teraz, drudzy nawet prawie aż stratą zbawienia, zaturbowali mię i zakłócili nie lada" (S. Witwicki do J. B. Zaleskiego, 21 stycznia 1847, s. 127). W tym temacie zob. również list do J. B. Zaleskiego z 12 IX 1844 r. (dz. cyt., s. 109–110).

23 Z relacji A.E. Odyńca wynika, że teksty składające się na *Ołtarzyk polski* Witwicki uznawał za „najważniejszą swoją pracę i zasługę"; A.E. Odyniec, dz. cyt., cyt. za: *Aneks*, s. 209.

24 Janów Podolski był miasteczkiem leżącym ponad 200 km od Kamieńca Podolskiego, w XIX wieku administracyjnie należał do powiatu lityńskiego województwa bracławskiego, wchodził do klucza dóbr rodowych zamożnej rodziny Chołoniewskich.

25 Zob. na przykład: A. Kowalczykowa, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977; tejże, *Ciemne drogi szaleństwa*, Kraków 1978; C. Lombroso, *Geniusz i obłąkanie*, przeł. J. L. Popławski, Warszawa 1987; *Odmieńcy*, wybór, oprac., red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982; S. Kukurowski, *Motyw szaleńca w literaturze różnych epok*, „Acta Universitatis Wratislaviensis" 2012, nr 10(20), s. 113–128.

w epoce przez historię literatury opatrywanej hasłem „mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy", której przedstawicieli nazywa się wprost „więźniami wyobraźni wieszcza"[26], a nawet jego „ofiarami"[27]. W przypadku Witwickiego ta zależność, podległość geniuszowi mistrza będzie zauważalna w najwyższym stopniu dopiero na emigracji. Antoni Abramowicz, zacieśniające się w Paryżu relacje obu poetów powiąże z malejącą produkcją twórczą autora *Poezji biblijnych*:

> Wspólne to uczucie obu poetom [tęsknota za ojczyzną – Ł.Z.] zbliżyło ich do siebie i pozwoliło Witwickiemu wznieść się do poziomu Mickiewiczowskiej poezji i stać się nawet współtwórcą IV księgi *Ostatniego zajazdu na Litwie*. Trudno mu jednak było utrzymać się długo na tym poziomie. Geniusz poetycki Mickiewicza onieśmielał z natury skromnego Stefana, toteż na emigracji mało pisze wierszy, a po roku 1836 zarzuca je zupełnie[28].

Jeśli chodzi o okres życia Witwickiego nas tutaj interesujący, czyli lata 20. XIX wieku, poetycka zależność, mówiąc eufemistycznie, zauważalna jest przecież – co podkreślał Olaf Krysowski – w tytule debiutanckiego tomu ballad. Ta oczywistość łatwo umyka: wobec nowości, siły przekazu, charyzmy, najwyższej próby artyzmu, jakie emanowały od kolejnych, systematycznie ukazujących się od 1822 roku dzieł Mickiewicza, owego „duchowego przywódcy pokolenia", „nieporównywalnego z nikim artysty", „animatora ruchu kulturalnego, który usankcjonował własną twórczością"[29], nie można było pozostać neutralnym, obojętnym. Nie chodzi tylko o potrzebę, jaką czuł Witwicki, aby znaleźć się w najbliższym otoczeniu „litewskiego wieszcza", ale i o sam fakt, że był on podatny na jego geniusz jako osoba o ponadprzeciętnej wrażliwości, jako samoświadomy uczestnik kultury, doskonale zorientowany w potencjalnych kierunkach jej ewolucji. Witwicki to ponad wszystko twórca, który nie chciał ograniczać się do biernej absorpcji produktów kultury. Czy znaczy to, że powstające na bazie „balladomanii" czy „Mickiewiczomanii" dzieła nie zawierają

---

[26] M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1984, s. 63–81.

[27] Nawiązuję tu do tekstu Stefana Kawyna *Mickiewicz – zabójca poetów*, będącego rozdziałem jego książki *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych. Studia i szkice* (Kraków 1967, s. 134–137). Zob. również: M. Janion, *Opętani przez Mickiewicza*, [w:] tejże, *Purpurowy płaszcz Mickiewicza. Studium z historii poezji i mentalności*, Gdańsk 2001, s. 113–145; B. Dopart, *Mickiewicz w szkole klasycznej?*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia w 200. rocznicę debiutu wieszcza: 1818–2018*, red. J. Ławski, Ł. Zabielski, Kraków 2021, s. 111–112.

[28] A. Abramowicz, dz. cyt., s. 31.

[29] B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 40.

żadnych wartości, że są stworzone wyłącznie z elementów zapożyczonych, nie tworzą własnego świata i własnego języka?

Hipotezy badawcze

Nie sugeruję, rzecz jasna, że *Ballady i romanse* Witwickiego są owocem artystycznej wirtuozerii, dziełem pretendującym do miana przełomowego dla polskiej literatury, czy nawet inaugurującego – jak sugerował Mikołaj Sokołowski – jedną z odnóg czarnego romantyzmu[30]. Zarówno debiutanckie ballady, jak też *Edmund* wraz z wymienionymi już wierszami Witwickiego o jednoznacznie pesymistycznym wydźwięku, wydają się raczej zapowiedzią artystycznej drogi, którą poeta mógł pójść, gdyby zdecydował się na ryzyko eksploracji mrocznej strony swej wyobraźni. Mam na myśli wędrówkę w głąb siebie – przy twórczym wykorzystaniu takich narzędzi, jak ludowy folklor, tradycja słowiańska, estetyka romantyzmu angielskiego i niemieckiego, które takim medytacyjnym peregrynacjom wszak sprzyjają – w poszukiwaniu tej siły fatalnej, dla której wiara oraz religia okazały się eskapistyczną odskocznią. Tak się, jak wiemy, nie stało, czego namacalnym dowodem jest twórczość spod znaku *Poezji biblijnych*[31]. A jednak *Ballady i romanse* istnieją, są utworem o potencji interpretacyjnej, która domaga się realizacji.

Daleki jestem ponadto od nazwania debiutanckiego dzieła Witwickiego wybitnym, mogącym dorównać balladom Mickiewicza czy ukraińskim dumkom Zaleskiego. Nie sposób się wszakże zgodzić z tezą, że ballady przeładowane są wychowawczymi i parenetycznymi pierwiastkami, przesycone nużącą moralistyką; słowem: niezdatne ofiarować przyjemność lektury nie tylko fachowej, ale też pozbawionej literaturoznawczego „szkiełka i oka"[32]. Zbyt

---

30 M. Sokołowski, *Stefan Witwicki*, s. 22: „Stoję na stanowisku, że z ballad i romansów autorstwa Witwickiego rozwinęła się jedna z odnóg czarnego romantyzmu w Polsce. O balladach Mickiewicza nie powiedziałbym tego bez chwili zastanowienia, albo nawet wahania".

31 Zob. S. Witwicki, *Piosnki sielskie, poezje biblijne i inne wiersze*, oprac. W.J. Podgórski, Warszawa 1986. Por. A. Abramowicz, dz. cyt., s. 6: „Jeszcze niejednokrotnie w młodzieńczych utworach zatarga duszą Stefana niepewność i zwątpienie, zwycięży jednak wiara, której pełny wyraz da w *Poezjach biblijnych*". Według badacza mroczna estetyka twórczości Witwickiego jest wyłącznie wynikiem kontekstu epoki literackiej, w której przyszło poecie żyć i tworzyć. Zob. tamże, s. 10: „Nie zatroszczył się w roku 1823 Witwicki, że go posądzą o brak rozsądku w jego refleksjach *Nocy*, nie zatroszczy się o podobny zarzut w roku 1829, wydając *Edmunda*. – On spłacał dań epoce. [...] stąd nieprawdopodobna mieszanina utworów jednego poety, który obok wiersza religijnego *O naszem życiu* pisze drugi, odmawiający wszelkiej wartości życiu, a mając na ukończeniu *Edmunda*, już zaczął drukować *Poezje biblijne*".

32 Tak charakteryzuje dzieło Witwickiego m.in. podręcznik akademicki autorstwa A. Witkowskiej i R. Przybylskiego, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 209: „Skazą ballad tego okresu

tutaj – podobnie zresztą, jak w *Edmundzie* – niejasno sformułowane zostały puenty, zbyt meandrycznie rysowane są drogi, za pomocą których dobro miałoby w oczywisty, uproszczony sposób triumfować, aby tomik Witwickiego dało się obwołać literaturą ku pokrzepieniu serc i misji wzmocnienia wiary podporządkowaną. Owszem, wiele z tych utworów – choć nie wszystkie – kończy się optymistycznie, budująco, utrzymanych jest w dykcji wręcz kaznodziejskiej. Warto przeto zadać pytanie o to, co zgodnie z enigmatyczną kategorią, jaką jest intencja autorska, owym świętym graalem sztuki interpretatorskiej, miałoby w tych opowieściach dominować. Czy funkcja informacyjna przekazu, skupiona na zakomunikowaniu pewnej wiedzy, na popularyzacji określonych tekstów kultury, folkloru, legend i ludowych opowieści? Promocja rodzinnych stron poety? Miał to być hołd geniuszowi Mickiewicza, poprzez powielenie tej samej estetyki, epigońskie wykorzystanie znalezionych w poezjach mistrza środków wyrazu, symboliki, nowoczesnej metaforyki? Albo wręcz przeciwnie: próba zmierzenia się z rzuconym w 1822 roku przez wieszcza wyzwaniem? Nie jest to przypuszczenie absurdalne, skoro historia literatury za przełomowy moment dla utwierdzenia Mickiewicza w roli narodowej ikony uznaje dopiero publikację *Sonetów* (1826), a przede wszystkim *Konrada Wallenroda* (1828)[33].

Zmierzam do hipotezy, że romantyczna estetyka, gatunek literacki, materia źródłowa, a nawet formuła tytułu – posłużyły Witwickiemu za pretekst, czy precyzyjniej: za narzędzie, medium do ukonstytuowania się, powołania do życia w roli literackiego podmiotu w jego bardzo konkretnej, choć trudnej dzisiaj do zdefiniowania inkarnacji. W cytowanej już *Przemowie do drugiego wydania* pisze on wprost: „mniemałem z zarozumiałością właściwą młodzieńcom, że od razu mogłem śmiało zostać autorem"[34]. Namysłu domaga się to, jak pojmował on rangę „autora". Kluczowy był dlań fakt upublicznienia wierszy? Przecież w 1824 roku miał Witwicki to doświadczenie już za sobą, jego juwenilia przeszły próbę druku, i to całkiem obiecująco.

[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".

33 Zob. M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy*, s. 62: „Przełomowym, jak sądzę, utworem, kreującym go na wieszcza narodowego, stał się dopiero *Konrad Wallenrod*. Czyli po napisaniu *Sonetów* – w czasie walki z klasykami – wyższość Mickiewicza dostrzeżono, ale dla wielu ta wysokość mogła się wydawać osiągalna. W okresie formowania się romantycznego systemu każdy poeta starał się zasłużyć na miano geniusza, w przeciwnym razie praca jego nie miałaby sensu: nie tworzyłby prawdziwej, natchnionej poezji. Aby uzyskać prymat nad uznanym już Mickiewiczem, trzeba go było pokonać jego bronią – porównanie musiało się dokonać w tej samej skali".

34 S. Witwicki, *Przemowa*, dz. cyt.

Przemowę otwiera uwaga: „Zepsuty pobłażaniem, z jakim publiczność kilka pierwszych prób mojego pióra przez dzienniki ogłoszone przyjęła [...]". Jak rozumiał wynik tej autodiagnozy: „zarozumiały", „zepsuty" młodzieniec? Liczył sobie wówczas nie tak znowu mało, bo 23 lata, był wykształcony, zdobył reputację nie tylko jako poeta, ale i krytyk literacki. Debiutował na łamach „Pamiętnika Warszawskiego" już jako 20-latek[35], miał za sobą zatem trzyletnie doświadczenie. Dlaczego te okoliczności nie sprzyjały „śmiałym" decyzjom w kwestii debiutu książkowego?

A może o miano twórcy-rewelatora zaczęło mu chodzić dopiero z czasem[36], natomiast impulsem do stworzenia i wydania tomu ballad było coś innego? Albo najbardziej wówczas doskwierała mu, ambitnemu i aktywnemu młodzieńcowi, świadomość, że pozostanie wyłącznie biernym odbiorcą *Ballad i romansów* Mickiewicza, a dostępnym wyjściem z tej sytuacji okazało się miano kreatora ich kolejnej (w zamierzeniu lepszej?), owszem, ocenionej *post factum* negatywnie, lecz koniec końców powstałej, odsłony? Nie tylko zresztą odbiorcą biernym, ale i anonimowym, swym debiutem zaistniał Witwicki w bezpośrednim horyzoncie recepcyjnym utworów Mickiewicza, a przez to stał się jedną z figur publicznego dyskursu na temat zmian w polskiej literaturze trzeciej dekady XIX wieku. Na co autor *Żalu* za *„Gazetą Literacką"* liczył, nie podejmując poszukiwań własnej, samodzielnej, oryginalnej drogi artystycznej, lecz obierając szlak przetarty przez kogoś innego? Pamiętajmy, że połowa lat 20. XIX wieku to doba nie tylko „balladomanii" i „sonetomanii", ale też literackich narodzin takich fenomenów, jak inny wybitny uczeń Liceum Krzemienieckiego[37] Antoni Malczewski z jego *Marią*. Jeszcze dekadę wcześniej

---

35 Tenże, *Synonimy. Westchnienie i jęk*, „Pamiętnik Warszawski" 1821, t. 20, [nr 6], s. 217–222.

36 Kategoria innowacji, oryginalności, inności będzie dla Witwickiego ważna szczególnie w okresie pisania *Wieczorów pielgrzyma*, i choć z jednej strony połączy on ją wówczas z krytyką naśladownictwa wzorów zagranicznych (moda na francuszczyznę u klasyków, zapatrzenie się we wzory niemieckie i angielskie u romantyków), jednak za jedyny wyznacznik wartości artysty uzna właśnie jego oryginalność; z tego powodu balladę jako taką uznawał za gatunek „fortunny", wnoszący nową jakość do rodzimej twórczości, który został zdegradowany („poszedł w dyskredyt") przez naśladowców – w których grono sam siebie także zaliczał. Młodzi poeci zamiast bowiem pójść w kierunku literackich eksperymentów, skupili się na powielaniu podsuniętego im wzorca, który poetycko określił „klatką, w której nie było żadnego ptaka". Zob. S. Witwicki, *Co się u nas działo w literaturze, a mianowicie w poezji, przez ciąg ostatnich lat dziesięciu*, [w:] tegoż, *Wieczory pielgrzyma*, t. 1, Paryż 1844, s. 185, 193.

37 W temacie Liceum Krzemienieckiego interesującej obserwacji dokonała A. Sienicka: „[...] najwięcej autorów ballad wywodziło się właśnie grona uczniów Liceum Krzemienieckiego, np. Stefan Witwicki, Józef Korzeniowski, Jan Kazimierz Ordyniec), jednak nie byli oni tak produktywni w kwestii balladowej materii, jak uczniowie wileńscy"; A. Sienicka, *Wczesnoromantyczna „balladomania" w Polsce. Zjawisko, historia, oddziaływanie*, Gdańsk 2021, s. 228.

brakowało równie sprzyjających warunków dla artystycznych eksperymentów czy teoretyczno- i estetycznoliterackich wystąpień programowych, czego reprezentatywnym przykładem stał się dwudziestokilkuletni propagator zmian w kulturze, Franciszek Wężyk, ze swą druzgocąco przez TPN skrytykowaną rozprawą *O poezji dramatycznej* z 1811 roku[38].

Czy dzieło debiutanckie Witwickiego to zatem marna kopia utworu-matki, tekstu „prawodawczego", czy raczej – jak skonstatował cytowany Marek Stanisz – forma akcesu do „projektu rozpoczętego przez Mickiewicza-balladzistę", efekt twórczości pod dyktando dominującej konwencji twórczej?

Może w takim razie spróbować takiej wykładni *Ballad i romansów* z 1824–1825 roku, która nie będzie się skupiała na miejscach wspólnych z analogicznymi utworami Mickiewicza, Zaleskiego, Odyńca, Aleksandra Chodźki czy Wasilija Żukowskiego[39], lecz na elementach, których u Witwickiego nie ma, a które być powinny, gdyby chcieć w tym dwutomowym zbiorze widzieć konkretyzację tekstu epigońskiego jako pewnego wzorca, dzieła petryfikującego konwencjonalizację estetycznego systemu polskiego romantyzmu w jej pierwszej fazie rozwoju. Co poeta z Podola przemilcza i dlaczego? Jakich tematów lub fabularnych rozwiązań unika? I co przemawia za tym, aby ewentualne braki deszyfrować jako świadectwo warsztatowych niedomagań, mimowolnych niekonsekwencji u rzekomo świadomego epigona, a nie jako działanie celowe, znak, w który nadawca wlał określone znaczenie, a naszym zadaniem byłoby rozpoznanie tego znaczenia oraz dekonstrukcja całego mechanizmu? I wreszcie: dlaczego – w poststrukturalistycznym duchu – nie spróbować utworu Witwickiego potraktować, już bez wtłaczania go w ewaluacyjne matryce, jako świadectwa aktywnej lektury *Ballad i romansów* Mickiewicza, jako w bardzo konkretnym kontekście historycznym/biograficznym jedynego możliwego śladu zderzenia z tekstem mistrzowskim? Optować za takim spojrzeniem na ten historycznoliteracki fenomen zdają się kolejne „balladowe" zmagania tego twórcy, z projektem

[38] F. Wężyk, *O poezji dramatycznej (rzecz napisana w Warszawie 1811 roku)*, wyd. S. Tomkowicz, [w:] *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*, t. 1, Kraków 1878. B. Czwórnóg-Jadczak, *Werdykt. Wokół rozprawy Franciszka Wężyka „O poezji dramatycznej"*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF" 2002/2003, t. 20/21; tejże, *Polskie spory o tragedię. Zdanie sprawy o piśmie Franciszka Wężyka „O poezji dramatycznej". Maj 1814*, [w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2005; A. Kowalczykowa, *Zdławiony bunt młokosa*, [w:] tejże, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, t. 1: *Pisma rozproszone i zarzucone*, red. i oprac. A. Janicka i G. Kowalski, Białystok 2014.

[39] Zob. S. Zdziarski, *Witwicki i Żukowski*, [w:] tenże, *Szkice literackie*, Warszawa–Lwów 1903, s. 176 i n.

drugiej edycji na czele[40], zmagania legitymizujące znaną autodiagnozę Witwickiego z 1828 roku: „Nauka ballad w las nie poszła"[41].

Strefa komfortu

Powtórzę więc: potencjalnych ścieżek dla interpretacyjnych wędrówek jest dużo, brak więc racjonalnego powodu, aby ograniczać się do jednej czy dwóch. Dobrym przykładem tej pozornej oczywistości i jednoznaczności w egzegezie ballad Witwickiego okazuje się wiersz – o jakże sugestywnym tytule – *Dialog*, otwierający dwutomowe wydawnictwo[42]. W pozostawionym przez poetę w rękopisie wydaniu drugim, choć dokonano w nim istotnych uzupełnień, przekształceń i poprawek względem wersji pierwotnej, ten wprowadzający utwór nie tylko utrzymał pozycję w strukturze zbioru, ale uchował się też prefacyjny jego charakter. Od pozostałych wierszy odseparowuje go bowiem – i to w obu przypadkach, choć edycja druga została wzbogacona o otwierającą całość *Przemowę* – karta tytułowa sygnalizująca gatunkową szatę dzieła: *Ballady i romanse* (wyd. I) oraz *Ballady i powiastki ludu* (wyd. II; chodzi o informację ulokowaną bezpośrednio po ostatnich słowach *Dialogu*, a nie na stronie frontowej manuskryptu, która uwzględnia jeszcze gatunek *romansu*). Ponadto *Dialog* jest jedynym utworem w granicach opatrzonego wspólnym hasłem zbioru, któremu nie nadano numeru porządkowego, pozostałe teksty sygnowane są kolejnymi cyframi rzymskimi. Na inauguracyjną (łac. *inauguratio*: rozpoczęcie) jego tonację wskazuje też finalny dwuwers: „Z wdzięcznością przyjmę słuszne uwagi i rady./ A więc nabierzcie serca, idźcie w świat Ballady". Sam *Dialog* był już obiektem mojej interpretacji[43], dlatego w tym miejscu chciałbym zwrócić uwagę na kilka jedynie związanych z nim aspektów.

Nie bez znaczenia pozostaje przede wszystkim to, że poeta zdecydował się na taką, wierszowaną, okraszoną elementami humoru introdukcję, a nie stan-

---

40 Zob. J. Stocka, *„Zamyślam o nowej edycyi…" – przyczynek do zmagań z wydaniem „Ballad, Romansów, i Powiastek ludu" Stefana Witwickiego*, „Sztuka Edycji" 2021, nr 1, s. 62: „[...] brulion *Ballad i romansów* należy do posthumów i jest świadectwem upartego przywiązania Witwickiego do swoich pierwocin, tym bardziej zaskakującego, że połączonego z trwałą postawą krytyczną wobec tego dorobku".

41 S. Witwicki do J. Korzeniowskiego, Warszawa, 14.11.1828 r., BPAN Kr 3574, k. 40; cyt. za: W. J. Podgórski, *Stefan Witwicki (13 IX 1801–19 IV 1847). Zarys monograficzny*, t. 1, Warszawa 1988, s. 35, przypis nr 58 (treść przypisu: tamże, t. 2, s. 32).

42 Zob. na temat *Dialogu*: W. J. Podgórski, *Stefan Witwicki*, t. 1, s. 22–23.

43 Ł. Zabielski, *„Waćpan także piszesz ballady?". Refleksje nad debiutem książkowym Stefana Witwickiego*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków*, s. 377–394.

dardowe, oddane prozą słowo wstępne, jakim była choćby *Przemowa* Adama Mickiewicza do pierwszego tomu *Poezyj* z 1822 roku. Treść wiersza wyraźnie przełamuje immanentność wykreowanego przez Witwickiego świata ballad, otwierając go na rzeczywistość historyczną, aktualną dla okresu powstawania dzieła. W przypisie do *Dialogu* z edycji drugiej pojawi się zresztą na ten temat niepozostawiająca wątpliwości informacja:

> Niniejsze dziełko wydane było roku 1824, w czasie najzawziętszej u nas walki literackiej tak zwanych klasyków z romantykami, która się jeszcze i przez kilka lat potem ciągnęła. Ta umysłowa wojna przyniosła polskiej literaturze istotne korzyści, lecz miała także swoje śmieszności. [...] Załączony tu dialog był dosyć skromny do ówczesnych rozmiarów i okoliczności. Umieszczam go jako mały obraz epoki, w której był napisany[44].

Jeśli *Dialogowi* nadał autor, a mówimy o poecie debiutującym, rangę literackich wrót do balladowej fantastyki, nie może być pozbawiona znaczenia ta jakże mało innowacyjna wówczas forma gatunkowa: dialog. Nie może też być pozbawione znaczenia, że opisaną rozmowę zagaja bohater definiujący się jako Klasyk, a jego rozmówca – choć z niechęcią godzi się na określanie siebie mianem romantyka, zresztą jednoznacznej w tym temacie informacji nie przynosi także przypis z wydania poprawionego[45] – w cytowanym już finalnym dwuwersie ujawni się jako autor ballad. Przekonanie, że ten prefacyjny wiersz miał być komentarzem do toczącej się w latach 20. XIX wieku publicznej dyskusji – nie tyle portretem czy kronikarską rejestracją wydarzeń, ile świadectwem zaangażowania się autora, obrania postawy aktywnej – bezpośrednio wpływa na odbiór i ocenę całego wydawnictwa. Fakt, że interlokutor, dialogowy partner Klasyka bronił się przed stygmatyzującymi przezwiskami, nie musi oznaczać jego niechęci do imperatywu wyboru jednej ze spierających się wówczas stron, lecz być równoznaczne z przeniesieniem tego zadania na przedkładane wiersze: to ballady miały komunikować, do której frakcji ich autora zaliczać należy. Witwicki nie musiał tu

---

44 S. Witwicki, *Dialog*, przypis za: tegoż, *Ballady, Romanse, i Powiastki ludu przez Stefana Witwickiego. Wydanie drugie, znacznie zmienione. Z dodatkiem oraz zbioru Wierszów różnych tegoż autora*, 1830–1844, Biblioteka Jagiellońska, rkp. 6684 II, k. 1.

45 Ostrożność przy artykułowaniu deklaracji wiążących była zresztą symptomatyczna dla tamtego okresu twórczości Witwickiego, czego dobrym przykładem jest choćby jego *List podający sposób na zgodę* („Gazeta Polska" 1829, nr 113, s. 486–487), opublikowany pod pseudonimem Kasper Prawdzic. Zob. na ten temat. W. J. Podgórski, *Stefan Witwicki*, t. 1, s. 22; T. Rojek, *Stefan Witwicki w Warszawie*, s. 29–30. Dodajmy, że autorstwo Witwickiego nie jest w przypadku tego tekstu jednoznaczne, Józef Tretiak za autora *Listu*… uznawał J. B. Zaleskiego.

występować, jak sugerował Podgórski[46], w roli mediatora dwóch obozów, po prostu swojego stanowiska nie artykułował w sposób niezapośredniczony.

Czy aby nie to właśnie wpłynęło na późniejszą surową samoocenę Witwickiego, który – jak wspomniałem – po latach odbierał sobie prawo do miana „autora" (artysty, twórcy, kreatora?), żałując „zarozumiałości" i młodzieńczego pochopu? Znamienne pod tym względem staną się jego refleksje z roku 1841, wyrażone w liście do Zaleskiego; refleksje, dodajmy, podszyte nićmi goryczy, zwątpienia, a także symptomatycznej dla Witwickiego skromności:

> [...] 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 w sieroctwie napiszę, pobazgram choć co bądź [...]. Stawiłem pomalutku litery i trochę smutek mię ścisnął, że na takiego tylko autora wyszedłem [...][47].

Nie samych ballad mógł się przeto wstydzić, ich jakości czy niedopracowanej formy, lecz roli, w jakiej zdecydował się je osadzić. Konsekwencją jego niewczesnych decyzji wobec sposobu zadebiutowania jako poety była rezygnacja z potencjału, jaki daje sztuka niezależna, uwolniona od ograniczeń tendencyjności. Swe „młodzieńcze" dzieło sprowadził on do poziomu wystąpienia publicystycznego, zatem jako twórca pozostawał w tej samej strefie komfortu – przestrzeni społecznie wrażliwej – w której z sukcesami egzystował kilka już lat. Może to wyjaśniać też pośpiech w kwestii druku. Przekazy publicystyczne starzeją się nieproporcjonalnie szybciej niż teksty artystyczne, a autorowi zależało na zmieszczeniu się w ramach szybko dezaktualizujących się realiów codzienności[48]. Nie bez znaczenia będą tu poglądy Witwickiego wyrażone

---

[46] W. J. Podgórski, *Stefan Witwicki*, t. 1, s. 37: „Dlaczego akurat Witwicki, formułując *Dialog*, zamiast przedmowy do swych *Ballad i romansów*, wystąpił z pozycji mediatora? Odpowiedź pośrednią znajdziemy na kartach kolejnej jego książki. Stanowisko tam zaprezentowane umocni ową postawę, lecz wskutek całkowitego odosobnienia poglądów – poeta konsekwentny będzie posądzony o niekonsekwencję. [...] Sądzimy, że rozczarowanie spotkało również Mickiewicza, który zapewne spodziewał się po *Edmundzie* jednoznacznej apologii światopoglądu romantycznego".

[47] S. Witwicki do J. B. Zaleskiego, 21 lutego 1841, s. 61. Podkr. moje – Ł.Z. Ważnym kontekstem byłaby w tym miejscu definicja poety u Witwickiego, którą znaleźć można na przykład w jego tekście *O poezji i jej krytykach. Dwie rozmowy*, „Melitele" 1830, s. 160: „[...] teoretyczny model poety romantycznego; jest to *poeta doctus*, niepospolity umysł, twórcza wyobraźnia, serce namiętne i wyższe".

[48] Pośpiech wynikał też z panującej wówczas mody na ballady, powszechnej wśród początkujących poetów chęci tworzenia w ulubionym gatunku i konwencji, o czym pisał Witwicki

między innymi w rozprawie *O reputacji autorów za ich życia, kilka uwag przyjaciela literatury ojczystej* („Gazeta Polska" 1828, nr 140), gdzie ganił tzw. „literaturę salonową", „sztambuchową" twórczość adresowaną do „pięknej Aliny lub Lucyny"[49], a oderwaną od palących potrzeb kultury. Spojrzenie od takiej strony na jego twórczość pozwala ponadto umotywować wybór kontrowersyjnego tytułu dla debiutanckiego utworu[50]. Treść okładki nie musiała w swej warstwie intencjonalnej zdradzać zawartości dzieła czy formy gatunkowej, nie musiało chodzić poecie o chęć powtórzenia wydawniczego sukcesu Mickiewicza[51]. Był to nade wszystko znak potwierdzający wkroczenie w te rejony publicznego dyskursu, które powstały za sprawą *Ballad i romansów* z 1822 roku, znak komunikujący światopoglądowe stanowisko autora i jego deklarację poparcia postulatu zmian w narodowej kulturze. Postulatu, który – co tutaj szczególnie istotne – wyszedł od kogoś innego.

Dlatego w tomikach Witwickiego zabrakło wierszy o ambicjach programowych lub tekstu na miarę *Przemowy* Mickiewicza. Debiutujący poeta zgłaszał akces do istniejącej frakcji, owej „partii romantyków"[52], jak sam ją określał; nie tworzył i nie lobbował jak Kazimierz Brodziński czy Franciszek Morawski za alternatywami. Wydaje się zresztą, że *Przemowa* do wydania drugiego to nie tylko komentarz usprawiedliwiający wznowienie po kilku latach dzieła powszechnie skrytykowanego, lecz również chwyt mający na celu ingerencję w jego ontologię, zmianę statusu. I nie o artystyczny wizerunek wydawnictwa chodzi, lecz o dekontekstualizację, odcięcie od historycznoli-

w *Wieczorach pielgrzyma*: „Znajdowaliśmy w poezjach niemieckich rozmaite powiastki gminne, noszące tytuł ballad. O balladach nikt dotychczas w Polsce nie słyszał, nie było zatem czego czekać: uderzyliśmy wszyscy w ballady!"; tenże, *Co się u nas działo w literaturze*…, s. 189.

49 Tenże, *O reputacji autorów*, „Gazeta Polska" 1828, nr 140, s. 559.

50 Nawiązujący bezpośrednio do I tomu *Poezji* Mickiewicza z 1822 roku wybór tytułu zbioru ballad przez Witwickiego to jeden z najbardziej kontrowersyjnych i dyskutowanych tematów twórczości poety z Podola. J. Stocka, analizując powody powrotu Witwickiego do tematyki balladowej przy pracy nad drugą edycją, podkreśla: „Ciekawość badawczą budzi także to, że poeta z uporem powracał do tomu skrytykowanego przez współczesnych mu czytelników. Warto się zastanowić, dlaczego zdecydował się na ponowną pracę nad młodzieńczymi utworami i przygotowywał je do druku znów pod dyskusyjnym, wskazującym przecież na jednoznaczne literackie zadłużenie, tytułem" (J. Stocka, *„Zamyślam o nowej edycyi…" – przyczynek do zmagań z wydaniem „Ballad, Romansów, i Powiastek ludu" Stefana Witwickiego*, s. 58).

51 Niektórzy krytycy fakt publikacji przez Witwickiego swych ballad pod tytułem od Mickiewicza zapożyczonym rozumieli wyłącznie pragnienie rozgłosu czy „chciwość odznaczeń". Zob. J. Tretiak, *Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego 1802–1831*, Kraków 1911, s. 125.

52 S. Witwicki, *Wieczory pielgrzyma*, t. 1, Lwów 1885, s. 135.

terackiej macierzy, w której sam go uprzednio osadził. Czym bowiem miały być *Ballady, romanse i powiastki ludu* z 1830 roku – kontynuacją, wznowieniem rozpoczętego przed laty projektu? Namacalnym świadectwem ewolucji, którą w latach 1825–1830 przeszedł Witwicki jako artysta? A może nadawał on swemu wydawnictwu status dzieła autonomicznego, poprawionej, a więc obowiązującej *de jure*, jedynej właściwej wersji jego zbioru ballad? Wszakże dążył do zniszczenia nakładu pierwodruku, pragnął więc, aby zniknął on z publicznego widoku, zatracił w powszechnej pamięci. Słowo wstępne do wersji „znacznie zmienionej", pomimo deklaracji „odwołania i kasowania" wydania wcześniejszego, formułuje autor tak, jakby przedkładał nie utwór poprawiony, dojrzały, mający godnie zastąpić debiutancki „falstart" z 1824 roku, lecz źródło historyczne, „mały obraz epoki", jak nazwie je w przypisie do *Dialogu*. Źródło, dodajmy, na którym, korzystając z posiadania doń „praw autorskich", dokonał poprawek z nadzieją wyeksponowania właściwej intencji twórcy. Rzecz w tym, że „zretuszowana" intencja nie pokrywa się z pierwotną.

Błędy młodości

Na zakończenie warto podkreślić, że ponowione podejście do „materii balladowej" nie musiało być efektem zaakceptowania i przepracowania błędu młodości Witwickiego, poniesienia konsekwencji, wyciągnięcia wniosków oraz ich aplikacji do udoskonalanego warsztatu, lecz wręcz przeciwnie, stanowiło ono paradoksalną próbę wpłynięcia na coś, czego zmienić nie można: przeszłości. Czy nie dlatego projekt drugiej edycji nie doczekał się finalizacji? Reputację balladzisty miałoby naprawić nie tyle ulepszone pod względem formy i treści dzieło, ile modyfikacja w obszarze sytuacji nadawczej. Dzięki komentarzowi dotyczącemu okoliczności narodzin pierwotnych wersji *Ballad i romansów*, prezentowany w 1830 roku zbiór otrzymuje formę zdarzenia z przeszłości, która to forma ma nie tylko przesłonić znamię dziennikarskiej publicystyki, ale też zmienić charakter wydawnictwa. *Przemowa* oraz przywoływany przypis do *Dialogu* nie legitymizują tej teorii w takim stopniu, jak zmiany, których dokonał poeta w finalnych wersach swej wierszowanej prefacji:

> Piérwszy utwór młodości, i **zbyt małéj wagi**,
> Słaby ten płód zaledwo godzien twej uwagi.
> Naprędce ułożony – prawda wyrzec skłania –
> Pełen jest moich błędów, wad, i zaniedbania.
> Nie zalecam go wcale; mało nim zabawię;
> Przebacz młodemu – starszy może się poprawię.

Zwroty „zbyt mała waga" oraz „słaby płód" nie oznaczają warsztatowej nieporadności, jej sygnaturą jest fraza „błędy, wady, i zaniedbania". „Zbyt mała waga" zdaje się raczej dotyczyć nadziei przysłużenia się „sprawie" narodowej kultury, którą to nadzieję autor wiązał z dziełem w 1824 roku, lecz okazała się ona iluzją. Swój „pierwszy utwór młodości" poprawia Witwicki już jako artysta doświadczony (w 1830 roku ukażą się między innymi wysoko ocenione przez krytykę *Poezje biblijne* oraz *Piosnki sielskie*). Jako artysta doświadczony przygotowuje więc wydanie ballad „kasujące" poprzednią ich wersję, mające stanowić świadectwo długiej drogi warsztatowego samodoskonalenia. A jednak do uaktualnionej wersji dodaje komentarz, który nadpisuje się na intencji nadawczej pierwodruku. Ujmując inaczej: Witwicki, twórca o wyrobionych kompetencjach, przybiera maskę debiutanta. To zabieg warty zastanowienia, tym bardziej, że wzmocniony zostaje deklaracją przyszłej „poprawy", ale w 1830 roku była ona już faktem. Do „błędów młodości" miał w 1824 roku poeta pełne prawo, podobnie jak do późniejszej chęci ich naprawy. Kilka lat później chodziło mu o nadanie *Balladom i romansom* emblematów dzieła artystycznego w pełniejszym niż pierwotnie stopniu.

*

Na zakończenie kilka uwag natury ogólnej. Analizowane tu dzieło od momentu narodzin uchodziło w oczach badaczy za pozbawione wartości, wypłukane z niedomówień i tajemnic, uznawano je za jedną z przyczyn życiowych problemów autora *Tobiasza*, powód jego pisarskiej kompromitacji. Swych młodzieńczych tomików miał się Witwicki wstydzić, dążyć do ich zniszczenia, wycofania ze sprzedaży, do wymazania z pamięci czytelników. Dlaczego więc, skoro to „nie-balladowe" teksty przyniosły mu uznanie krytyków, nie tylko nie porzucił młodzieńczej obsesji, lecz wręcz przeciwnie, pracował nad wydaniem *Ballad, romansów i powiastek ludu*? Owszem, po powstaniu listopadowym pochłonęły go inne sprawy, tematy i problemy, planów owej „znacznie zmienionej" edycji debiutanckich wierszy nie ucieleśnił. Co stanęło na przeszkodzie, aby zniszczyć manuskrypt i na zawsze wymazać ślad owego „błędu młodości"?

Na te pytanie zapewne nigdy nie uzyskamy satysfakcjonującej odpowiedzi, mimo to trud lektury zbioru ballad zdecydowanie wart jest podjęcia.

Bibliografia

Abramowicz A., *Rozbiór poetyckich i prozaicznych utworów Stefana Witwickiego*, Lublin 1937.

Bruchnalski W., *Pierwsze utwory Mickiewicza naśladowane w literaturze galicyjskiej*, Lwów 1894.

Dopart B., *Mickiewicz w szkole klasycznej?*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia w 200. rocznicę debiutu wieszcza: 1818–2018*, red. J. Ławski, Ł. Zabielski, Kraków 2021, s. 111–126.

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

Janion M., *Purpurowy płaszcza Mickiewicza. Studium z historii poezji i mentalności*, Gdańsk 2001.

Kajsiewicz H., *Pisma*, t. 2: *Mowy przygodne, nekrologi, życiorys bł. Andrzeja Boboli*, Berlin 1870.

Korespondencja Józefa Bohdana Zaleskiego, t. 1–2, wyd. D. Zaleski, Lwów 1901.

Krysowski O., *Stefan Witwicki*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza" 2005, nr 40, s. 141–154.

Mickiewicz A., *Dzieła*, t. XV: *Listy*, cz. II, oprac. S. Pigoń, Wydanie Narodowe, Warszawa 1954, nr 432.

Ottman R., *Stefan Witwicki. Życie i pisma jego*, „Przegląd Polski" 1879, R. 14, z. 3.

Podgórski W. J., *Stefan Witwicki (13 IX 1801–19 IV 1847). Zarys monograficzny*, t. 1, Warszawa 1988.

Pol W., *Naśladowcy Mickiewicza. Poeci z Korony: Witwicki i inni*, [w:] *Pamiętnik Wincentego Pola do literatury polskiej XIX wieku w dwudziestu prelekcjach mianych w radnej sali miasta Lwowa*, Lwów 1866.

Rojek T., *Stefan Witwicki w Warszawie*, [w:] *XII Sprawozdanie Dyrektora pierwszego prywatnego wyższego gimnazjum żeńskiego w Krakowie*, Kraków 1908.

Sokołowski M., *Stefan Witwicki. Życie i dzieło*, [w:] S. Witwicki, *Edmund*, wstęp i oprac. M. Sokołowski, oprac. *Aneksu* i wprowadzenia M. Burzka-Janik, red. tomu J. Ławski i H. Krukowska, Białystok 2015, s. 15–50.

Stanisz M., *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.

Stocka J., *„Zamyślam o nowej edycyi…" – przyczynek do zmagań z wydaniem „Ballad, Romansów, i Powiastek ludu" Stefana Witwickiego*, „Sztuka Edycji" 2021, nr 1, s. 57–67.

Tretiak J., *Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego 1802–1831*, Kraków 1911.

Wieniarski A., *O życiu i pismach Stefana Witwickiego*, „Księga Świata" 1857, cz. 2, s. 89–93.

Witkowska A., *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997.

Witwicki S., *Ballady, Romanse, i Powiastki ludu przez Stefana Witwickiego. Wydanie drugie, znacznie zmienione. Z dodatkiem oraz zbioru Wierszów różnych tegoż autora*, 1830–1844, Biblioteka Jagiellońska, rkp. 6684 II.

Witwicki S., *Edmund*, red. H. Krukowska, J. Ławski, wstęp M. Sokołowski, oprac. *Aneksu* M. Burzka-Janik, Białystok 2015.
Witwicki S., *Edmund*, Warszawa 1829.
Witwicki S., *O reputacji autorów*, „Gazeta Polska" 1828, nr 140, s. 559.
Witwicki S., *Wieczory pielgrzyma*, t. 1, Lwów 1885.
Witwicki S., *Wieczory pielgrzyma*, t. 1, Paryż 1844.
Zabielski Ł., *„Waćpan także piszesz ballady?". Refleksje nad debiutem książkowym Stefana Witwickiego*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia w 200. rocznicę debiutu wieszcza: 1818–2018*, red. J. Ławski, Ł. Zabielski, Kraków 2021, s. 377–394.
Zdziarski S., *Szkice literackie*, Warszawa–Lwów 1903.
Zielińska M., *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1984.

Łukasz Zabielski
Łukasz Górnicki Library in Białystok

STEFAN WITWICKI'S *BALLADS AND ROMANCES* – REINTERPRETATIONS

Summary

The article focuses on Stefan Witwicki's (1801–1847) debut book, a poet representing the first generation of Polish Romantics, a close friend of Adam Mickiewicz, Józef Bohdan Zaleski, Fryderyk Chopin, and Antoni Edward Odyniec. The poet from Podolia made his debut with the two-volume *Ballads and Romances* (Warsaw 1824–1824). Controversies immediately arose around the work; it was criticized by readers who sympathized with Romanticism as well as those who favored Classicism. Witwicki was called a graphomaniac and an epigone of Adam Mickiewicz. This analysis explores selected interpretive tropes that have not been examined in previous research, highlighting the need to re-analyze this work in terms of aesthetics referred to as "black romanticism".

Keywords: Witwicki, *Ballads and Romances*, Polish Romanticism, epigonism, literary stereotypes.

Elżbieta Nowicka
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-8166-8306

„POEMAT OSNOWANY NA TLE NIECO NIEWYRAŹNYM". *DUCH OD STEPU* JÓZEFA BOHDANA ZALESKIEGO – LOKALNOŚĆ I UNIWERSALIZM

Duch od stepu, poemat Józefa Bohdana Zaleskiego, powstał w 1836 roku w Molsheim w Alzacji i wraz z podtytułem *Przygrawka do nowej poezji* został opublikowany obok innych utworów w tomie *Poezija* w 1841 roku w Paryżu przez Eustachego Januszkiewicza[1]. Za życia poety ukazało się jeszcze kilka wydań poematu – w Lipsku w 1847, w Petersburgu w drugim tomie *Poezji* w 1850–1851 (tekst skrócony), dwukrotnie w Paryżu w 1867, powtórnie w Lipsku w 1874 oraz we Lwowie, w przejrzanym przez autora wydaniu zbiorowym z roku 1877. Wraz ze zbliżaniem się dziewiętnastego stulecia ku końcowi poemat zdawał się tracić czytelników, podobnie zresztą jak cała twórczość i postać Zaleskiego[2]. Pierwodruk *Ducha od stepu* został opatrzony *Przypiskami* autora, objaśniającego niektóre postaci, nazwy miejscowe i nazwy obrzędów, pojawiających się w poemacie. Co może zaskakiwać, dopiero w edycji paryskiej z 1867 roku, wiele lat po śmierci autora *Dziadów*, pojawiła się dedykacja utworu Adamowi Mickiewiczowi.

Nieco wcześniej, przed napisaniem *Ducha od stepu*, poeta pracował nad nigdy niedokończoną *Złotą Dumą*. Nazwanie nowego poematu „przygrawką do nowej poezji" może więc sugerować poniechanie wcześniejszych zamiarów i otwarcie jakiegoś nowego rozdziału twórczości. Obok interesującego mnie

[1] W pierwodruku na końcu poematu adnotacja: „Molsheim w Alzacji, w listopadzie 1836" – nie wszystkie wydania późniejsze zamieszczają tę informację.

[2] W wieku dwudziestym fragmenty poematu opublikował J. Kallenbach w *Wyborze poezji* J. B. Zaleskiego (Warszawa 1909) oraz J. Tretiak w wydanym w serii Biblioteki Narodowej *Wyborze poezji* (Kraków 1921; 1925). Pełen tekst poematu, za wydaniem lwowskim, opublikowała Barbara Stelmaszczyk-Świątek w wydaniu Biblioteki Narodowej: J. B. Zaleski, *Wybór poezyj*, wstęp B. Stelmaszczyk-Świątek, wybór i komentarz C. Gajkowska, Wrocław 1985, s. 107–170 – dalej odnoszę się do tej edycji, podając w tekście numer strony.

poematu paryski tomik zawiera także inne wiersze – to *Przechadzka poza Rzymem [do dra Aleksandra Stankiewicza]*, *Modlitwa za Polskę*, *Kwinta w mej gęśli*, *Sam z pieśnią* i cykl czterech sonetów pt. *Nawiedziny grobu Laury*. Uderza w nich powtarzająca się metaforyka oddechu, tchnienia, powiewu, wiatru, znana już z utworów wydanych wcześniej, w Warszawie, z popularnym w swoim czasie *Śpiewem poety* na czele. Narracja *Ducha od stepu* także wspiera się na występujących obficie podobnych obrazach, zatem idea „nowej poezji" odnosiła się do innego pola.

Tradycyjnie przypisuje się pomysł nowego poematu spotkaniu we wrześniu 1836 roku w Molsheim Dionizji Poniatowskiej, siostrzenicy Józefa Zaleskiego, z którym poeta dzielił życie na emigracji aż do śmierci starszego Zaleskiego[3]. Miał wtedy przerwać pracę na *Złotą Dumą* i przystąpić do pisania nowego dzieła. I jakkolwiek, jak zawsze w podobnych przypadkach, trudno stwierdzić w sposób jednoznaczny, jakie znaczenie miało spotkanie Poniatowskiej dla powzięcia koncepcji nowego poematu, to odnotować trzeba niektóre wzmianki, jakie pojawiły się na ten temat w korespondencji. O wrażeniu, jakie Poniatowska wywarła na poecie, pisał 27 września 1836 roku starszy Zaleski do Ignacego Domeyki: „Bohdan mój chory, choroba jego pochodzi z exaltacyi serca, nie uwierzysz, jak mnie to trwoży i jak proszę Boga, żeby mu dał uspokojenie, bo inaczej lękam się o niego"[4]. Jednak sam poeta jeszcze w grudniu 1836 pisał do Seweryna Goszczyńskiego o wytężonej pracy nad *Złotą Dumą* (I, 97-98). Przypuszczalnie z tego samego czasu pochodzi *Notatka do Ducha od stepu*:

> Poemat mój osnowany jest na tle nieco mistycznym, niewyraźnem, tj. na pierworodnej wiedzy człowieka, na poczuciu, czy zapamiętaniu inszego gdzieś żywota. Pod grą na pozór fantazyi tkwi w tym jednak prawdziwe znaczenie. Prawda bezwzględna owa – wieść stara – niemylna jak rachunek i dziwna, jak mara. I niewątpliwie jest – że tak powiem – okolica nocna bytu naszego, pełna cudów i tajemnic […]. Niniejsza przygrywka jest to właściwiej uwertura, zbiór dźwięków, które rozbrzmią kiedy z wielkiej opery, albo plan czy karta światów ducha rysowana *à vol d'oiseau*. (I, 98-99)

---

[3] Zob. J. Tretiak, *Bohdan Zaleski na tułactwie. Część 1: 1831–1838. Życie i poezja. Karta z dziejów emigracji polskiej*, Kraków 1913 (tu rozdział: *Beatrix ukraińska*, s. 138–185).

[4] *Korespondencja* J. B. Zaleskiego, t. 1–5, Lwów 1900–1904, t. 1, s. 93 (dalej w tekście podaję tom i stronę); w podobnym tonie Józef Zaleski pisał do Karola Wodzińskiego 14 października 1836 roku: „Mój Bohdan od niejakiego czasu cierpiący. Niedawno dotknęliśmy się naszych rodzinnych stosunków. Kilka dni przeżyliśmy rozkosznie; jam płakał jak bóbr i to mi ulżyło, lecz on z sercem kochającem zabrnął w pamiątki całego swojego życia, w sny szczęścia domowego, w przeczucia i przewidywania młodości, które się ziściły i nie ziściły, a dzisiaj zamiast uspokojenia, topi się w smutku i w myśli, jak na falach (jego wyrażenie)" (I, 94).

W liście do Karola Wodzińskiego z 9 stycznia 1837 roku pisał o nowym poemacie podobną frazą, wspominając utwór już ukończony: „Mam zamiar puścić w świat moją *Przygrawkę do Nowej Poezyi*, którąm wśród serdecznych smutków, w zawieszeniu głównej pracy, napisał w jesieni. Jest to uwertura, suma dźwięków mojej opery: coś na kształt mapki moich krain poetyckich *à vue d'oiseau*. Będzie to broszurka od 90 do 100 stronic. Jeżeli się odważę na druk, poślę wtedy rękopism na twoje ręce, abyś dopilnował korekty" (I, 101). Lata 1836–1838 sam Zaleski uznał za obfite – donosił Goszczyńskiemu (list z 15.09.1838, I, 130), że w jego autorskiej tece czekają dzieła, które mogą wypełnić cztery tomiki. Czyżby i nad nim rozbiła się bania z poezją?[5] Listy z przełomu lat 30. i 40., kierowane do Goszczyńskiego, Mickiewicza, Lucjana Siemieńskiego i Aleksandra Jełowickiego, pełne są informacji o staraniach druku, pośrednictwach, wahaniach, która z umów będzie korzystna finansowo (poeta musi wtedy zarabiać piórem, aresztowania na Ukrainie odcięły go od wiadomości i pieniędzy stamtąd).

Jednak i wtedy skarżył się, że odleciała od niego „Pieśń Pocieszycielka" (list do Siemieńskiego z 7.06.1841, I, 203). Po dwóch latach starań o druk i skarg na niemoc twórczą wreszcie zdecydował się na rozbicie uzbieranych wierszy na dwa tomiki i wydaje u Eustachego Januszkiewicza jeden z nich, informując go przy tym, że jest to pierwsza część wierszy religijnych, które „drukują się w Poznaniu" (I, 220, list z 6.10.1841). Trochę negocjuje okładkę i układ wierszy, zżyma się na konieczność przypisów, ostatecznie jednak poleca przesłać tomik wymienionym z nazwiska znajomym i przyjaciołom. Tymczasem poezje religijne w Poznaniu długo nie wychodziły, a kiedy w końcu ukazały się (o tym list do Poplińskiego z 18.10.1841, I, 221), autor miesiącami dopominał się o ich przysłanie – część tego zbioru stanowił napisany w 1839 roku poemat *Przenajświętsza Rodzina*, dedykowany Dionizji Poniatowskiej i jej matce, Felicji Iwanowskiej.

Przyglądając się wydaniom innych dzieł Zaleskiego, natrafiamy na ciekawy autokomentarz poety do *Ducha od stepu*, zamieszczony w wydanym w 1866 roku w Poznaniu tomie *Wieszcze oratorium* jako odrębny utwór zatytułowany „*Pod przygrawką Duch od Stepu" na egzemplarzu p. MD*[6]. Po dwudziestu

[5] Molsheim wspomina dyskretnie, ale wyraźnie w liście do Goszczyńskiego z 31 grudnia 1838 roku (I, 136): „Jak ja kocham twoje Molsheim. Wielem, wielem tam pisał, a co przebolałem w sercu, Bogu tylko wiadomo. Pozdrów jeszcze wieżę strasburską, ona zna rożne moje tajemnice, o których świat się nigdy nie dowie".

[6] Adresatką była najprawdopodobniej Michalina Dziekońska (później Zaleska, żona Bronisława); w wydanej korespondencji J. B. Zaleskiego znajduje się kilka listów do niej, początek korespondencji datuje się na rok 1851, listy pojawiają się także w następnej dekadzie. Dziekońska zdaje się pozostawała w pewnej zażyłości z rodziną Zaleskich, pierwsze

pięciu latach, jakie upłynęły od pierwszej edycji poematu, jego autor dzieli się z czytelnikami poczuciem przegranej i wynikającym z niego rozgoryczeniem: „Pogrobowe Polski syny\Piastunami oto lutni!" brzmi jak przekazanie poezji nowemu pokoleniu, choć ci nowi „Tacy młodzi a już smutni". Zaleski przebiega jeszcze raz, szybko, swoją poetycką drogę i nadzieje związane z poematem: „Hej, po przygrawce\Może w Polsce się rozwiośni?...\Gdzie tam!". To sygnał klęski poety i jego poezji („Toż po długiej serca męce\Spadłem między poronieńce"), tym bardziej bolesnej, że konkluzję poprzedza wspomnienie dawnego zapału:

Była w duszy mojej wiedza
Pierworodna, wszechmogąca,
Co naukę w mig wyprzedza, […]
Duch mój mocen był cud sprawić,
Polskę rozgrzać!...[7]

Przygrawka… nie spełniła więc pokładanych w niej nadziei, poezja polska straciła zdolność wieszczenia i wewnętrzny żar.

Ze *Złotej Dumy*, której fragmenty poeta ogłosił w emigracyjnych pismach na początku lat 40., powstała tylko część pierwsza o tytule *Ukraina*, która w całości ukazała się dopiero w wydaniu pośmiertnym w Krakowie w 1891 roku ze znamiennym podtytułem „Przodkowie". Prawdopodobnie nadanym przez wydawcę, jednak, jeśli wziąć pod uwagę chronologię powstania i tego utworu, i *Ducha od stepu*, ingerencja edytora zdaje się sugerować odejście poety od „ojców dziejów". Dokąd? Ten – przyznać trzeba, anachronicznie pomyślany – mickiewiczowski trop nieco się urywa, gdyż wypadałoby napisać też o „strasznej ofierze". Nie znajdując tymczasem trafniejszego określenia, a pozostając

opublikowane listy poety do niej wskazują na opiekę obojga nad jakąś edycją, być może chodzi tu o *Przedświt* i inne poezje Krasińskiego.

7 Utwór wydany pod jedną okładką z *Wieszczym oratorium* w podzbiorku *Wiersze różne*, Poznań 1866, cytaty s. 305–308. Inny znaczący fragment:

„Grzmiałaż pieśń! Hej, po przygrawce
Może w Polsce się rozwiośni?...
Gdzie tam! Górni jej latawce,
Słowosiewcy wieńconośni
Ronią pióra, ronią wieńce…
Wczesna zamróź, mgły i deszcze,
Inne, inne z wewnątrz dreszcze
Spopieliły żary wieszcze.
[…]
Toż po długiej serca męce,
Spadłem między poronieńce.

przy sekwencji zdarzeń z *Dziadów* części II, odnotujmy, że *Przygrawka do nowej poezji* przedstawia – względem logiki zdarzeń z tej części dramatu Mickiewicza – ruch w pewnej mierze odwrotny, zwrot od poetyckich medytacji nad wspólnotą przodków ku indywidualnie doświadczanemu objawieniu. Poemat Zaleskiego można czytać jako świadectwo głębokiego kryzysu poety, doświadczanego w końcówce lat 30., kryzysu, który posiadał przecież kontekst szerszy w postaci dobrze znanego i opisywanego upadku sił witalnych emigracji, jaki objawiał się na wszystkich właściwie płaszczyznach jej życia. Znamienna jest koincydencja daty paryskiego wydania wierszy na przełomie października\listopada (list do Januszkiewicza z 1.11., I, 227) i zaledwie o kilka tygodni wcześniejszej wierszowanej odpowiedzi danej Mickiewiczowi na jego wiersz-wezwanie *Słowiczku mój*, wysłany w liście do Zaleskiego 11 sierpnia 1841 roku (w odpowiedzi list Zaleskiego do Mickiewicza z 14.09.1841, I, 217-218). Napisany wcześniej i wydawany z pewnym mozołem *Duch od stepu* trafił więc w aurę ożywienia, rozradowania jednych i niepokoju drugich.

Obszerny poemat składa się z 22 pieśni o różnej długości, z typowym dla poety systemem wersyfikacyjnym, z powracającym w wielu częściach identycznym wprowadzeniem. Siedem części pierwszych ma charakter autobiografii, z aluzyjnym przypomnieniem zdarzeń powstania listopadowego i jego klęski. Czas życia poety wyłania się z zapisu anamnezy, to dzieciństwo i młodość sygnowane znakiem wybrania („chóry cherubinów") i pychy („Mądrość wieków bałamutna\Syczy w pleśni jak gadzina", s.118). Pieśń 8. zapowiada obszerną cześć wizyjną, zorganizowaną za sprawą tchnienia Bożego i gęśli Bojanowej. Boska inspiracja płynąca z wieczności i dzieło ruskiego poety i wróżbity z czasów kniazia Igora to równorzędne impulsy powstającej wizji. Niezwykły obraz stworzony ze słów, który skojarzyć wolno ze *Słowem o wyprawie Igora*, głęboko wnika w rodzimą ukraińską naturę, a wręcz jest jej częścią, nadaje roztaczanej dalej opowieści o świecie rys głęboko miejscowy, „znad Rosi i Rosawy" i naznacza ją intensywnym dynamizmem[8].

Wizja pojawia się przed „niecielesnym okiem", ale ten znany mistykom organ pozostawiam bez głębszego – zbędnego chyba takiej – omówienia, gdyż

[8] […] słowa
Rościekają się po drzewie;
Rosą świecą się w powiewie;
Przemigają górą – dołem –
W mgnieniu oka zwierzem – ptakiem –
Siwym orłem, to sokołem,
Szarym wilkiem, to sumakiem…" (s. 123–124).

Na skojarzenie ze *Słowem o wyprawie Igora* zwraca uwagę komentatorka cytowanego wydania.

najbardziej interesujący w opowiadanej historii świata jest narrator – czas. „Czas bezbrzeżny – czas w przestrzeni,/Słowem Bożym się promieni,/Śpiewa wielką epopeję". To powtarzające się zawiązanie każdego kolejnego obrazu przypomina przecież, że właściwym śpiewakiem jest sam czas, a historia świata to tworzony przez niego epos.

Na poszczególne sekwencje dziejów świata: Raj i wygnanie, Noe, wieża Babel, Izrael, Grecja i Rzym jako organizmy państwowe i religijne, Chrystus – jego narodziny, męka i zmartwychwstanie, zesłanie Ducha Świętego, najazdy barbarzyńców i rozpad Rzymu, chrześcijaństwo i nawrócenie św. Pawła; młody świat – Słowianie, wyprawy barbarzyńców na Rzym, „świat chłopiec romansowy" – średniowieczne pielgrzymki i wyprawy krzyżowe, nakłada się zmiana – oto „świat łysieje", panują w nim „Proch! i druk! i Ameryka!" (pieśń 15, s. 158). Potem musi już nastąpić uwiąd sił:

> Rozum – służka duszy lichy,
> Niedołęga, który nie wie,
> Choćby – skąd ów liść na drzewie?
> W Boga mierzy rogi pychy!
> Straszna jakaś katastrofa –
> Krew zamrozi filozofa!... (s. 160)

Nawrót młodości i sił jest tylko pozorny, a wyczekiwana jutrzenka okazuje się gilotyną:

> Świtać – świtać, och! Zaczyna
> Może jutrznia?... gilotyna!... (s. 160)

Ostatnich kilku sekwencji zdarzeń nie opowiada już czas, lecz przywrócony ziemi poeta. Towarzyszące wcześniejszej opowieści atrybuty bytu, jego przejrzystość, ruchliwość (pęd) i jasność (blask), ustępują, pojawia się nieprzejrzystość, mgła i mrok. Te w istocie konwencjonalne oznaczenia trudności poznawczych oddzielają efekt pracy „niecielesnego oka" wizjonera\mistyka od efektu widzenia poety, patrzącego na własną ziemię w czasie sobie współczesnym. I to mimo że wciąż jego przewodnikiem jest ruchliwy wiatr stepowy, który pozwala zobaczyć różne miejsca podzielonego kraju, pozwala też utożsamić Polskę z Marią Magdaleną, piękną grzesznicą niegdyś i obecną pokutnicą. („Cześć i pokłon Magdalenie", s. 165).

Co więcej, próba ponownej anamnezy, która miałaby znów otworzyć doświadczone wcześniej wizje i mogła też odsłonić ich alegoryczny sens, nie udaje się: „Skądże lot ów – lot rozległy?\Gdziem zasłyszał epopeję?" (s. 169). Czas

– epicki pieśniarz – jest zazdrosny o swoje dzieło, jednak ostatecznie także on jest narzędziem w ręku jeszcze silniejszego Boga („Sam Pan kłębek czasu mota", s. 169). Poeta jeszcze zamyśli się nad marnością i ulotnością ludzkiej natury („Człowiek – tajemnica senna…/Brudna liszka w swej poczwarce", s. 169), przechodząc od epopei śpiewanej przez czas do refleksji antropologicznej. Ostatecznie pojawia się wezwanie do stałości i siły, nietrafnie – jak myślę – utożsamiane przez niektórych komentatorów z sentymentalną aurą poprzestawania na małym; owo wezwanie do otarcia łez i wędrówki „dalej – dalej" świadczy o czymś wręcz przeciwnym.

Wrócę do wcześniejszej supozycji, że *Duch od stepu* mógłby być rozumiany jako porzucenie opowieści o „ojców dziejach". W istocie nie zostały one porzucone, tyle że przedstawiane są nie za sprawą zbiorowej pamięci, lecz ewokuje je złożenie wizji, zbliżonej do augustiańskiej koncepcji czasu i pamięci, oraz właściwej średniowiecznym kronikom periodyzacji historii. Posłużę się objaśnieniem Krzysztofa Pomiana, komentującego wykładnię czasu, jaka powstała pod piórem Augustyna:

> Lecz jak przeszłość i przyszłość mogą być obecne, jeżeli tej pierwszej już nie ma, a tej drugiej jeszcze nie ma? A przecież są obecne. Są obecne w duszy, która zachowuje teraz obraz tego, czym byłem w dzieciństwie, i która widzi teraz przyczyny i oznaki zdarzeń przyszłych. Dlatego też właściwie nie należałoby mówić, że istnieją trzy dziedziny czasu – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Może ściślejsze byłoby takie ujęcie, że istnieją następujące trzy dziedziny czasu: obecność rzeczy minionych, obecność rzeczy teraźniejszych, obecność rzeczy przyszłych. Jakieś tego rodzaju trzy dziedziny istnieją w duszy, ale nigdzie indziej ich nie widzę. Obecnością rzeczy przeszłych jest pamięć, obecnością rzeczy teraźniejszych jest dostrzeganie, obecnością rzeczy przyszłych – oczekiwanie. Długi czas istnieje tedy w duszy, a jego realność okazuje się oparta na obecności. […] Kolejne teraźniejszości pozostawiają w duszy ślady, wspomnienia, i to za ich pośrednictwem przeszłość pozostaje obecna, tak jak przyszłość jest obecna za pośrednictwem zapowiadających ją znaków. Być-w-czasie to nie tylko być przedmiotem naoczności tu i teraz; to także być w kiedyś i mieć w nim być. To – w ten czy inny sposób – poruszać duszę: miejsce czasu"[9].

[9] K. Pomian, *Porządek czasu*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2014, s. 239. Upływ czasu dokonuje się więc w umyśle. Ważny dla interpretacji *Ducha od stepu* wątek tej myśli, który zostanie podjęty w innym miejscu, zawiera uwaga Pomiana, że czas według koncepcji św. Augustyna przypomina czas liturgii: „[…] liturgia obejmuje czas, który jest zarazem czasem duszy i ludzkości wziętej jako całość" (s. 244).

Jedna z najwcześniejszych interpretacji poematu pochodzi od Mickiewicza, z III kursu *Prelekcji*. Mickiewicz przywołuje tu platońskie idee przypomnienia, bliskie augustiańskiej koncepcji „długiego czasu duszy".

> […] idee wrodzone, że wyrazimy się językiem potocznym, są niczym innym jak przypomnieniami, niewyraźnymi wspomnieniami, w których czas i przestrzeń są jakby w skrócie i istnieją tylko w zarodku, wspomnieniami, które dusza w swym bycie ziemskim rozwija i uzupełnia. […] Zaleski wychodzi z tegoż stanowiska. Poemat jego jest ciemny nie przez swój język, bo nie masz nic jaśniejszego, bardziej przejrzystego nad jego styl, ale wskutek tej rozległej idei, a trzeba ją uchwycić, aby ogarnąć osnowę poematu[10].

Mickiewicz widział więc w poemacie Zaleskiego odtworzenie obrazów już od dawna obecnych w świadomości człowieka, w danym momencie jedynie przypominanych i aktualizowanych, wiązanych z jego realnym doświadczeniem i czasem, w którym żyje („w bycie ziemskim"). Spostrzeżenie Mickiewicza wnika głęboko w istotę koncepcji poematu, gdzie przypomnienie o dziejach ludzkości dokonuje się za sprawą „wiatru stepowego", który także jest przecież wspomnieniem, nawet jeśli przydać mu biblijny atrybut wiatru – tchnienia Ducha Świętego. Historia ludzkości możliwa jest do opowiedzenia i do pojęcia wtedy – tylko wtedy? – kiedy posiada substrat lokalny, kiedy myśl o całości wynika z pobudzenia pamięci doświadczeniem własnym człowieka, jego indywidualnym przeżyciem. „W poemacie tym – kontynuował swoją myśl poeta-profesor – dzieje powszechne wiążą się z dziejami stepów ukraińskich"[11].

Duch od stepu może być odczytany w kilku – niesprzecznych ze sobą – porządkach. Znajdujemy w nim silny komponent poetologiczny, sprzężony z doświadczeniem wizyjnym, zaś obydwa zamknięte są w ramie narracji o historii świata, sięgającej samych jego początków w Rajskim Ogrodzie. Ramę tę – na użytek prowadzonej analizy – mogą tworzyć szesnastowieczna *Kronika wszytkiego świata* i dziewiętnastowieczne narracje obejmujące dzieje od początku świata do chwili współczesnej autorom.

Ważnym dokonaniem w naszym piśmiennictwie, które można potraktować jako przykład opowiadania dziejów świata, była niewątpliwie napisana po polsku szesnastowieczna *Kronika wszytkiego świata* Marcina Bielskiego, uzupełniana, a częściowo pisana na nowo przez jego syna Joachima. Jak pisze

[10] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*, Kurs trzeci, rok 1842–1843, przeł. i oprac. L. Płoszewski, [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 11, Warszawa 1953, s. 24–25.

[11] Tamże, s. 26.

monografista zagadnienia, kronika Bielskiego w wiekach następnych funkcjonowała na dwóch planach – cieszyła się żywym odbiorem, ale była też postrzegana jako zabytek[12]. Jej dziewiętnastowieczna recepcja znana jest głównie za sprawą ówczesnych omówień i komentarzy, a także kilku wydań *Kroniki*… autorstwa Joachima (J. M. Ossoliński, 1819; Ł. Gołębiowski, 1826; A. Gałęzowski, 1829–1833; M. Wiszniewski, 1845; W.A. Maciejowski, 1851). Wzmianki o niej znajdujemy w korespondencji i przypisach (własnych lub edytorów) pisarzy i poetów tamtego czasu – powoływał się na nią na przykład Norwid w *Bogarodzicy* i Mickiewicz wygłaszający *Prelekcje*. Badacze dawnego szkolnictwa wykazują też, iż kronika Bielskiego znajdowała się w podręcznikach stosowanych w szkolnictwie średnim Królestwa Polskiego aż do 1830 roku[13].

Na marginesie wspomnę jeszcze o licznych dziełach epoki saskiej, podejmujących, w bezpośrednim odwołaniu lub pośrednio, w ślad za Bielskim, trud opisania całych dziejów; z założenia raczej encyklopedyczne niż historiograficzne *Nowe Ateny* Benedykta Chmielowskiego wolno umieścić w pobliżu. *Kronika wszytkiego świata* miała też duże znaczenie dla historiografii i procesów tożsamościowych ziem ruskich[14]. Podobnie jak kronika Macieja Stryjkowskiego, która zyskała wydanie w 1846 roku, czy *Kronika Sarmacji europejskiej* Gwagnina, dzieło Bielskiego funkcjonowało w ujęciach romantycznych poetów i jako źródło wiedzy o dawnych epokach – Bielski i Stryjkowski pojawiają się choćby w autorskich przypisach do *Grażyny* – i jako ważne dla poetów świadectwo wyobrażeń o świecie wykreowanych przez przodków[15]. Nad nimi to, podobnie jak i nad innymi historiami powszechnymi powstającymi w średniowiecznej i renesansowej Europie, unosiła się zawarta w *Państwie Bożym* św. Augustyna genezyjska tradycja biblijna sześciu dni stworzenia i alegoryczna wykładnia czterech królestw[16].

Ten mocno uproszczony wywód, obrazujący pewną odległą w czasie tradycję pisania o dziejach, wydał mi się niezbędny jako *exemplum* szerszego znacznie zjawiska, ważnego dla interpretacji *Ducha od stepu* jako poetyckiej narracji o historii świata, choć oczywiście odniesienia do staropolskich,

---

12 D. Śnieżko, *„Kronika wszytkiego świata" Marcina Bielskiego. Pogranicze dyskursów*, Szczecin 2004, s. 17–29.

13 Tamże, s. 301.

14 Tamże, s. 295–301.

15 Zainteresowanie Bielskim Mickiewicz zdradzał wiele lat później, przygotowując wykłady, przykładem także list do Konstancji Łubieńskiej (styczeń 1854), w którym radził adresatce, by pisząc pamiętała o prostym stylu, wzorem pieśni ludu, katechizmu i „dawnych naszych kronikarzy (Stryjkowskiego, Bielskiego…)" – A. Mickiewicz, *Listy*, część III, oprac. S. Pigoń i L. Płoszewski, [w:] *Dzieła*, 1955, s. 502.

16 K. Pomian, dz. cyt., s. 109–111; 236–241; D. Śnieżko, dz. cyt., s. 151.

przywoływanych przez romantyków „kronik całego świata" nie wyczerpują pól semantycznych tego poematu.

Kronika Bielskiego może więc posłużyć jako znak bogatej tradycji opowiadania historii świata, dokonywanej w stuleciach poprzedzających wiek XIX. Wiek dziewiętnasty także nie rezygnował z prób opisania „całości". Prawem przykładu przywołam tylko dwa dokonania, odmienne w formalnym ukształtowaniu i prezentowanej idei historiozoficznej – to *Album Orbis* Cypriana Norwida i *Legenda wieków* Victora Hugo. Tworzone przez wiele lat dzieło Hugo, pomyślane najpierw jako cykl „małych epopei", w zamyśle autora, wyłożonym we *Wprowadzeniu*, przedstawia w pierwszej serii, wydanej w 1859 roku, historię świata od raju i Ewy – matki ludzkości – do rewolucji – matki ludu. Poeta podobnie jak historyk, archeolog, filozof, wnikając w tajemniczy labirynt dziejów ludzkości notuje, jak zmienia się jej fizjonomia w czasie. Opowiadając przeszłość, uwzględnia w równej mierze jej dwa już istniejące zapisy, historyczny i legendowy („Herodot pisał historię, Homer pisał legendę", „autor, nie pomniejszając zasięgu historii, stwierdza znaczenie zasięgu legendy"). Ludzkość, przechodząc przez zło, barbarzyństwo i przemoc, dokonuje jednak skutecznie, choć powoli, rajskiej transfiguracji ku dobru, której ukrytą siłą jest progres[17]. Hugo nie odżegnuje się od fikcji, ale stanowczo zaprzecza, jakoby miał wprowadzać fałsz i dokumentuje to odwołaniami do kronik i erudycyjnymi nawiązaniami do starożytnych autorów (obraz poety jako biegacza z płonącą pochodnią pochodzi z Lukrecjusza), do Ewangelii, *Pieśni o Rolandzie* i innych. Wizyjność poematu, eksponowana przez Hugo już we *Wprowadzeniu*, łączy się więc z równie eksponowanym, erudycyjnym zapleczem.

Zapisem „wszystkiego" miał być też w założeniu autora *Album Orbis* Norwida, synkretyczne, słowno-plastyczne dzieło, zamknięte przedstawieniem nagrobka dwóch francuskich generałów, straconych na początku Komuny Paryskiej w 1871 roku. Całość, hybrydyczna, zawierająca ilustracje, szkice, wycinki z prasy francuskiej i książek, przedstawia historię cywilizacji od zarania świata do wspomnianej Komuny Paryskiej. Zamysł powstał prawdopodobnie w latach 70., o czym świadczy list do Bronisława Zaleskiego z 1 lipca 1872, w którym poeta dzielił się pomysłem stworzenia zbioru motywów, obejmującego „od początku c a ł y p r z e b i e g c y w i l i z a c j i ś w i a t a […]"[18].

---

17 V. Hugo, *La Légende des siècles, choix de poèmes*, t. 1, par Pierre Brunel, Libraire Larousse [b.d.]: *Préface de la première serie*, s. 32–36. Cytaty w kolejności: „Hérodote fait l'histoire, Homère fait la légende", „L'auter, seulement, sans diminuer la portée de l'histoire, veut constater la portée de la légende" (s. 34). Seria pierwsza *Legendy…* ukazała się w 1859 roku.

18 C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 9: *Listy*, Warszawa 1971, s. 513.

Historia dziejów, jak pisze monografistka *Album Orbis*[19], została zaprezentowana jako historia form, tworząca w przebiegu czasu historię cywilizacji. W tomie I mamy więc starożytność i wczesne chrześcijaństwo, w tomie II w centrum stoi postać Chrystusa i chrześcijaństwo, tom III to wieki od II do XIX. Rodząca się w sieci powiązań między obrazami i między tekstem a obrazem wizja historiozoficzna koresponduje z tekstem *Milczenia*, który zawiera pomysł podziału dziejów na pięć epok: Legendę, Epopeję, Historię, Anegdotę, Rewolucję. Poszczególne fazy są nie-domówione, nacechowane przemilczeniem i powtórzeniem. Jak zauważyła już przed laty Elżbieta Feliksiak, koncepcja dziejów Norwida jest zbliżona do koncepcji cykliczności Vico[20] – w przypadku Norwida jest to przekonanie o nastąpieniu po Rewolucji Legendy. Co koniecznie trzeba podkreślić, cała ta wizja dziejów ma charakter nielinearny; choć postać Chrystusa i Jego dzieło stanowią w kompozycji *Album* centrum, to powraca On w wielu miejscach jako „instancja gwarantująca jedność świata"[21]. Już tylko marginalnie można dodać, że w podobnym czasie do *Legendy wieków* pojawiła się jeszcze inna konkretyzacja pragnienia, by przedstawić „całość', którą można dostrzec w pierwszej Wystawie Powszechnej zorganizowanej w Londynie w 1851 roku i kolejnych wystawach o podobnym kształcie.

Przypominając platońsko-augustiańską koncepcję, którą zauważył w *Duchu od stepu* Mickiewicz, trzeba oczywiście zadać pytane o pochodzenie i samą strukturę opowiadającego czasu, który przejmuje narrację o historii świata. Figura śpiewającego czasu wydaje się niezwykle intrygująca, szczególnie w powiązaniu z epopeją, dziełem jego aktywności. Trudno napotkać ją wśród alegorycznych, plastycznych wyobrażeń czasu, choć wnikliwa kwerenda może w tej mierze przynieść rozwiązanie. W sposób naturalny pojawić się też musi pytanie o samodzielność i siłę sprawczą czasu, który przecież, wedle wspomnianej koncepcji, jest atrybutem ludzkiej duszy. Trzeba też spojrzeć w stronę samej literatury, która dostarcza dziewiętnastowiecznych egzemplifikacji czasu opowiadającego historię świata.

Wstępne rozpoznanie prowadzi do poematu de Grainville'a *Le Dernier Homme* z pierwszej dekady XIX wieku. W tajemniczej grocie w Palmirze narrator spotyka Starca, będącego symbolem czasu, który opowiada mu rozległe dzieje. Poemat, jak wskazuje autorka opracowania, był czytany, a nawet kontynuowany, a jego idee żywo dyskutowano w kręgu Charles'a Nodiera[22]. Jest to

---

19 A. Borowiec, *„Album Orbis" Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza*, Gdańsk 2016, w dalszych uwagach korzystam z tego opracowania.

20 Zob. tamże, s. 25.

21 Tamże, s. 153.

22 Dziękuje dr hab. Marcie Sukiennickiej za wskazanie mi tego poematu. Zob. też: M. Sukiennicka, *Les imaginaires de la fin de l'homme: Grainville et Nodier face à l'économie de la na-*

jednak w poemacie francuskiego poety czas okaleczony, który „z bólem patrzy na odłamki rozbitego zegara i dwa krwawe skrzydła rozpostarte na ziemi”[23], jego opowieść jest naznaczona rozpaczą wynikającą między innymi z przeżytych wojen i nieszczęść.

Przedwczesne, a może też nieuprawnione byłoby szukanie bezpośrednich powiązań między poematami Zaleskiego i Grainville'a. Chodzi o rzecz inną, o głębszy namysł nad pewnym rysem dziewiętnastowiecznej kultury, którego przedmiotem są narracje w założeniu „totalne”, obejmujące „całość”, bliskie niewygasłym pragnieniom stworzenia epopei.

Pojawia się oczywiście i sam epos – wielokrotnie już opisywano jego sfragmentaryzowanie lub przekształcanie w cykle powieściowe, co miało być skutkiem wyczerpania i zaniku sił żywotnych tej formy. Czy więc oddanie narracji samemu czasowi w dużych partiach poematu Zaleskiego należy rozumieć jako symptom niemocy narratora i tego konkretnego, i narratora eposu w ogóle? Jako unik, który wynika ze zrozumienia albo odczucia stanu kultury niezdolnej do opowiadania o sobie starym, epickim trybem?

Te pytania to zaledwie przypuszczenia, dość ogólny plan możliwych hipotez. Jedna z nich zwraca uwagę na różne sposoby wyjścia z impasu, uświadamianego z niejednakową intensywnością i nie zawsze tematyzowanego. Oto historia świata opowiadana słowem i obrazem, pełna, według słów samego autora, „wyszczerbień i uskoków”, z której narrator wycofuje się poza prezentowane formy, przedstawiona w *Album Orbis*. I historia świata, z której narrator także usuwa się w obliczu spodziewanych trudności i ustępuje miejsca narracji snutej przez czas. Dość może ryzykowne zestawienie Zaleski – Norwid służy jedynie wskazaniu, że *Duch od stepu* lokuje się na bardzo istotnej linii romantycznych – i szerzej dziewiętnastowiecznych – prób określenia warunków uprawiania epickiego ujęcia rzeczywistości.

Tyle przypuszczeń, ich weryfikacja i rozwinięcie pozostają do opracowania w innym miejscu.

---

ture, [online:] https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110665833-003/html [dostęp: 4.05.2023].

[23] „…qui regarde avec douleur les éclats d'une horloge brisée, et deux ailes sanglantes sur la terre étendues”, J.-B. de Grainville, *Le Dernier Homme*, s. 6, [online:] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55307703.texteImage [dostęp: 4.04.2023].

Bibliografia

Borowiec A., *„Album Orbis" Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza*, Gdańsk 2016.

Granville J.-B. F.X.C. de, *Le Dernier Homme*, [online:] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k 55307703.texteImage.

Hugo V., *La Légende des siècles, choix de poèmes*, t. 1, par Pierre Brunel, Libraire Larousse [bd]: *Préface de la première serie.*

Korespondencja J. B. Zaleskiego, t. 1–5, Lwów 1900–1904.

Mickiewicz A., *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*, Kurs trzeci, rok 1842–1843, przekład i oprac. L. Płoszewski, [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 11, Warszawa 1953.

Pomian K., *Porządek czasu*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2014.

Śnieżko D., *„Kronika wszytkiego świata" Marcina Bielskiego. Pogranicze dyskursów*, Szczecin 2004.

Sukiennicka M., *Les imaginaires de la fin de l'homme: Grainville et Nodier face à l'économie de la nature*, [online:] https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110665833-003/html.

Tretiak J., *Bohdan Zaleski na tułactwie. Część 1: 1831–1838. Życie i poezja. Karta z dziejów emigracji polskiej*, Kraków 1913.

Zaleski J. B., *Wybór poezyj,* wstęp B. Stelmaszczyk-Świątek, wybór i komentarz C. Gajkowska, Wrocław 1985.

Elżbieta Nowicka

Adam Mickiewicz University in Poznań

"A POEM WOVEN AGAINST A BACKGROUND VAGUE". *DUCH OD STEPU* [*THE GHOST OF THE STEPPE*] BY JÓZEFA BOHDAN ZALESKI – LOCAL AND UNIVERSAL ASPECTS

Summary

The article focuses on the interpretation of the poem *Duch od stepu [Ghost of the Steppe]* by J. B. Zaleski (first published in 1841 with several later editions in the 19th-century). The author presents the circumstances of the creation and cites the review of the poem by the author after 20 years, in which he was embittered by the trends in which poetry was developing. The main focus is the narrative and the manner in which it is conducted through time, which tells the history of the world. The author searches for contexts in old and 19th-century Polish and French writing; seeking presentation of the "whole history of the world" in the face of the crisis of conventional epic.

Keywords: Józef Bohdan Zaleski, *Duch od stepu [Ghost of the Steppe],* poem, epic poem, epic.

Zbigniew Kaźmierczyk
Uniwersytet Gdański
ORCID: 0000-0002-7716-3911

DAWNOŚĆ LUDOWOŚCI ROMANTYKÓW POLSKICH

Binaryzm romantyczny

W twórczości romantyków polskich widoczna jest tendencja do jaskrawych przeciwstawień estetycznych brzydoty i piękna (wiodących do „romantycznej rehabilitacji brzydoty”[1]), do kontrastowania światłości i ciemności (nocy i dnia), do tworzenia ostrych kontrastów etycznych świętości i grzechu[2], wierności i zdrady (rycerskiej szlachetności i makiawelizmu[3]), do nadawania przyrodniczym zmaganiom życia i śmierci wymiaru ontycznego[4]. Widzimy w tekstach romantyków estetyczne, moralne i ontyczne waloryzowanie geografii: północy i południa, wschodu i zachodu[5]. Dostrzegamy przy tym, że binaryzm, „który nie ma na celu wykluczenia sprzeczności ani zniesienia antytez (skończoność / nieskończoność, całość / fragment, życie / śmierć, umysł / serce), ale zaakceptowanie ich współobecności, co stanowi prawdziwą nowość romantyzmu”[6], jest skorelowany z dychotomicznym modelem świata nadprzyrodzonego i przyrodzonego. Widzimy, że zaświaty – podobnie jak świat doczesny – podlegają tej samej zasadzie binaryzmu i odpowiedniości (*correspondances*), to znaczy kontrastowe jakości, takie jak ciemność, grzech, śmierć i światłość, świętość, życie na padole działań ludzkich i w zaświatach, odpowiadają sobie. Jest to zasada „Wielkiej Całości”[7] romantyzmu.

---

1 *Romantyczna rehabilitacja brzydoty*, [w:] *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2007, s. 271–310.

2 Zob. klasyczną rozprawę Mario Praza: *Piękno Meduzy*, [w:] tegoż, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974, s. 37–64.

3 S. Chwin, *Literatura a zdrada. Od „Konrada Wallenroda” do „Małej Apokalipsy”*, Kraków 1993.

4 M. Maciejewski, *Śmierci „czarne w piersiach blizny”. O „Marii” Malczewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 71/3.

5 J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. i przedm. B. Żyłko, Gdańsk 2008.

6 *Piękno romantyczne*, [w:] *Historia piękna*, red. U. Eco, przeł. A. Kuciak, Poznań 2008, s. 299.

7 R. Przybylski, *Słowo a Wielka Całość*, [w:] tegoż, *Słowo i milczenie bohatera Polaków*, War-

Upodobanie w obrazowaniu dychotomicznym nadprzyrodzonego i przyrodzonego w powiązaniu z ziemskim binaryzmem skłoniło poetów romantycznych do rewaloryzacji – zwłaszcza w dramacie i poezji – struktury moralitetowej psychomachii[8]: do biegunowego rozpięcia widzialnego i niewidzialnego świata między Bogiem a diabłem (reprezentowanymi przez dobre i złe duchy) w zmaganiu o dusze ludzkie. Przekonanie o tym, że istotą świata jest walka we wszystkich wymiarach życia ziemskiego – poczynając od materialnych żywiołów w wojnie, elementarnych zmagań na śmierć i życie w przyrodzie i w dziejach, było przesłanką ich zainteresowania się rozmaitymi postaciami egzotyki, gdyż klasycyzm nie odpowiadał romantycznemu poznaniu – między innymi zajęciu się Orientem, mitologią Północy, Prasłowiańszczyzną i jej sukcesorką: ludowością. Romantyków pociągała w formacjach egzotycznych, a zwłaszcza w ludowości, dychotomia świata widzialnego i niewidzialnego, implikująca istnienie człowieka pomiędzy skrajnościami, w napięciu życia wewnętrznego jako pola walki kontrastowych sił.

Prasłowiańska dawność

Czesław Miłosz, analizując fenomen powrotu romantyzmu do dychotomii w opozycji do deizmu oświeceniowego (poprzedzającego materializm), powołał się na pracę Andrzeja Niemojewskiego *Dawność a Mickiewicz*, a zwłaszcza na rozdział „*Filozofia Mickiewicza*, napisany w roku 1910”[9], w którym za istotę romantyzmu uznał on przywrócenie, wbrew Newtonowskiej astrofizyce, religijnego wymiaru rzeczywistości i stwierdził, że w poezji Mickiewicza wypowiedziały się wieki kultury animistycznej, że w romantyzmie polskim nastąpił jej łabędzi śpiew. „Według Niemojewskiego, w dziewiętnastym wieku nastąpił koniec wszystkich, trwających tysiąclecia, cywilizacji opartych na religii”[10]. Zdaniem Marii Janion, romantycy zwracali się ku pogańskiemu animizmowi, gdyż cierpieli na poczucie niemożliwej do powetowania utraty prasłowiań-

szawa 1993, s. 13–21. Według Przybylskiego, „Mickiewiczowskie *Dziady* są więc przede wszystkim obrzędem słowa, które jednoczy i zespala obie oddzielone tajemnicą sfery Wielkiej Całości: niewidzialny świat ducha i widzialny świat materii”. Tamże, s. 16.

8 Zob. M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962. „Jednak ideę walki dobrych i złych duchów *Nie-Boska* zawdzięcza nie tylko operze Webera. Równie doniosłą rolę odegrały tutaj tradycje średniowiecznego moralitetu, przedstawiającego walkę aniołów i demonów o duszę grzesznika”. (Tamże, s. 234). Tę walkę nazywam psychomachią. Pisałem na jej temat w pracy: Z. Kaźmierczyk, *Słowiańska psychomachia Mickiewicza*, Gdańsk 2012.

9 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 114.

10 Tamże.

skich wierzeń i idei religijnych. Jako wyparte w sferę kolektywnej niepamięci, stały się one jednak – zdaniem Janion – wyalienowane i przez to niesamowite. Według badaczki, nastąpił Freudowski proces chorobotwórczego wyparcia: „Twórca psychoanalizy uwydatnił fakt, że niemieckie słowo »niesamowite« (*unheimlich*) jest przeciwieństwem słowa »samowite« (*heimlich*) i że są one ze sobą ściśle połączone. »Owo niesamowite jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia«"[11].

W prasłowiańskim romantyzmie pojawiły się jednak wątki przywracające wyparte idee i wierzenia religijne słowiańskiej świadomości. Przykładem reliktowego animizmu w twórczości Mickiewicza jest świat owadziej reinkarnacji ludzi oraz duchów zaklętych w inne zwierzęta, w kamienie, pnie drzew, rośliny wodne. Jest on dowodem na to, że „Polska kultura ludowa dziedziczy z głębokiej przeszłości prasłowiańskiej i indoeuropejskiej starszy model mitologiczny"[12]. Według autorów etnolingwistycznego *Słownika stereotypów i symboli ludowych*, na podłożu archaicznego animizmu ów ludowy „Świat współczuje z człowiekiem i jest wrażliwy moralnie na bieg spraw w świecie ludzkim. Weseli się i raduje z dobrego, płacze, żałuje, smuci się, kiedy dzieje się coś złego. Wymierza człowiekowi sprawiedliwość, karze za naruszenie zasad moralnych. Ziemia pochłania złych ludzi, odmawia przyjęcia samobójcy. Ogień i woda nie przyjmują krzywoprzysięzcy. Woda współczuje zdradzonej dziewczynie. Piorun razi zabójcę. Niebo płacze nad zabitym Jezusem. Słońce ćmi się na widok grzechu"[13]. „Świat w tym ujęciu jest antropokosmosem"[14]. Według autorów słownika, antropomorfizacja jest prasłowiańską zasadą kreacji „archaicznego modelu świata"[15], dlatego posiada on „charakter mitologiczny i poetycki (mitopoetycki)"[16].

Dualizm Boga i Diabła

Szczególnym przykładem ludowej dawności przywracanej czytelnikom przez romantyków jest dualizm teologiczny Boga i Diabła. Jego radykalizm jest dowodem „obecności w kosmogonii ludowej dualistycznej (manichejskiej) idei tworzenia świata przez dwóch kreatorów, Boga i Diabła, czego efektem ma być

11 M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2006, s. 65.
12 *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1, *Kosmos*, cz. 4: *Świat, światło i metale*, I. Bartmińska, J. Bartmiński, E. Pacławska, M. Żuk, Lublin 2012, s. 12.
13 Tamże.
14 Tamże s. 14.
15 Tamże.
16 Tamże.

istnienie w świecie rzeczy kontrastowo różnych"[17]. Inaczej niż w monoteizmie biblijnym, który nawarstwia się na pokłady ludowej wizji świata i człowieka – po przyjęciu przez Słowian chrześcijaństwa, dualizm ten jest kanwą opowieści o Stworzeni świata przez równorzędne Moce. W podaniach o początku Ziemi, które Mircea Eliade udokumentował na terenie całej Słowiańszczyzny, Diabeł, podobnie jak Bóg, jest samorodny, odwieczny, suwerenny, niepodległy w swojej dziedzinie, którą rozciąga niekiedy na cały świat i „Nie trzeba przypominać, że ów Bóg nie ma nic wspólnego z judeochrześcijańskim Bogiem stwórcą i kosmokratą"[18]. Ten radykalny dualizm jest sprzeczny z judeochrześcijańskim monoteizmem przez równorzędność Diabła i Boga pozbawionego omnipotencji. I właśnie ten dualizm z wielu względów pociągał romantyków, choćby dlatego, że mieli poczucie reliktowych treści psychicznych w głębokich pokładach własnej i ludowej archeologii duchowej, a po drugie doświadczali w swym życiu wszechpotęgi historycznego zła i niepojętego milczenia Boga. Pod wrażeniem tego przeżycia przekonywała ich groza ludowych obrazów walki piękna, dobra, reguł sprzyjających życiu na ziemi z brzydotą, złem i prawami niszczącymi życie ziemskie.

Poczucie potęgi zła nasuwało ludowi i (nie tylko) polskim romantykom obraz świata i człowieka poddany opresji sił demonicznych i zwycięskich. Mieli oni nieodparte poczucie kruchości życia i służących jego rozwojowi wartości w starciu z niszczycielską potęga zła. Nie monoteizm, lecz dualizm teologiczny zgodny był z romantycznym i ludowym doświadczaniem egzystencji, natury i dziejów. Dlatego romantycy popadali nieraz w integralny pesymizm, gdyż wszystko mówiło im w godzinach rozpaczy, że zło jest wszechpotężne i jest potężniejsze od dobra. (Pod wpływem chrześcijaństwa ten prasłowiański dualizm ulegał w ludowości modyfikacji wywyższającej dobrego Boga).

Biały Bóg i Czarny Bóg Prasłowian u Kraszewskiego

Józef Ignacy Kraszewski w *Starej baśni* uwzględnił romantyczną tradycję obrazowania reliktowej Prasłowiańszczyzny. Istotnym rezerwuarem motywów do kreacji fabularnej wizji prasłowiańskiego świata i człowieka stały się dzieje bajeczne Polski kronikarzy – Galla Anonima, Wincentego Kadłubka, Jana Długosza, Macieja Miechowity, Macieja Stryjkowskiego i innych. Kraszewski podzielał naukową krytykę konfabulacji w kronikarskich dziejach Polski – w tym autorstwa Józefa Szafarzyka – ale pociągały go literackie walory bajecznych

[17] Tamże, s. 13.

[18] M. Eliade, *Od Zalmoksisa do Czyngis-chana*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 2002, s. 87.

legend zastygających w mity legitymizujące się częściowym prawdopodobieństwem, mniemaniem, że zawierają „ziarno prawdy".

Pod wpływem dziewiętnastowiecznego scjentyzmu studiował także prace slawistyczne. W swej wizji Prasłowiańszczyzny uwzględniał nie tylko monumentalne *Słowiańskie starożytności*[19] Szafarzyka. Pod wpływem Joachima Lelewela wiedzę o wyznawaniu przez Słowian wiary w Boga Białego i Boga Czarnego zinterpretował hierarchicznie, to znaczy poddał Boga Czarnego Bogu Białemu jako tożsamemu z pogańskim bogiem światła – Kupałą. W interpretacji tej kluczową rolę odegrała praca, w której Lelewel najpełniej wyłożył prasłowiański monoteizm: *Narody na ziemiach słowiańskich przed powstaniem Polski*[20] (1853). W zgodzie z Lelewelem Kraszewski dualizm teologiczny Białego Boga i Czarnego Boga – wyłożony w prelekcjach paryskich przez Mickiewicza, z którymi zapoznał się w poznańskim ich wydaniu zatytułowanym *Literatura słowiańska* w 1865 r. – poddał monoteistycznej reinterpretacji. Aby ukazać ludowe pochodzenie dwóch Bogów, ich piewcą uczynił ślepego lirnika. On pierwszy mówi w *Starej baśni* o „białych i czarnych bogach"[21]. Narrator, odnosząc się do pieśni ludowej (wykonywanej zwykle przy dźwiękach liry korbowej[22]), zakreśla obszar radykalnie dualnej wiary między Łabą, Dunajem a Dnieprem. Ludową proweniencję starożytnej wiary w antagonistycznych bogów w tej wielkonakładowej powieści głosi także kmieć, który klątwami wyzywa złe i dobre duchy – odwieczne i suwerenne jak bogowie.

Obrazem ludowej obrzędowości jest pogrzeb Wisza – słowiańskiego wodza wspólnoty gminnej – zrytualizowany na kanwie wierzeń w „czarne bogi": „Była też to chwila, w której odgadnąć należało złe siły, czarne bogi, i czterech parobków na koniach z dzidami w rękach poczęli szybko obiegać stos dookoła z wrzaskiem wywijając nimi. Wtórowali im wszyscy przytomni, bijąc w dłonie, podnosząc ręce, w górę podrzucając oszczepy"[23]. W ujęciu Kraszewskiego ryty pogrzebowe ludu prasłowiańskiego miały funkcję odganiania złych bogów, ponieważ nie tylko świat, ale także zaświaty są areną ich zmagań z Białym Bogiem. Użycie liczby mnogiej służy odebraniu im rangi

---

19 J. Szafarzyk, *Słowiańskie starożytności*, przeł. H. N. Bońkowski, Poznań 2003.

20 J. Lelewel, *Narody na ziemiach słowiańskich przed powstaniem Polski*, oprac. K. Tymieniecki, H. Chłopocka, *Dzieła*, t. V, Warszawa 1972.

21 J.I. Kraszewski, *Stara baśń*, Kraków 1927, s. 55.

22 Zob. K. Michajłowska, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, przeł. H. Karpińska, Warszawa 2010. Katia Michajłowska stwierdziła, że w rękach dziadów wędrownych Słowiańszczyzny spotykamy instrumenty strunowe: „zwykle są to gęśle (…), lira korbowa, kobza, bandura, niněra". Tamże, s. 124.

23 Tamże, s. 123.

Boga Jedynego. Wyrazem dualizmu jest modlitwa ludowej płaczki, czczonej przez Słowian za to, że widzi oczyma duszy zaświatową drogę Wisza: „Poszedłeś, Panie, do ojców Twoich, do duchów jasnych wojować z czarnymi duchy”[24]. Innym rytem pogrzebowym prasłowiańskiego ludu jest wylewanie zawartości z kubka piwa, kwasu, miodu „Na ofiarę duchom uroczyska, dobrym i złym, białym i czarnym”[25].

Jak widzimy, w powieści Kraszewskiego nastąpiło skorelowanie z Bogiem Białym duchów jasnych, zaś z bogami czarnymi duchów czarnych. Pisarz ukazał więc reliktową, prasłowiańską psychomachię. Jednak kanwę radykalnego dualizmu zastępował w powieści średniowieczną ludowo-chrześcijańską strukturą moralitetu, który wyższą pozycję w zmaganiu Boga i Diabła przyznawał Bogu. W prasłowiańskim świecie *Starej baśni* wywyższony zostaje Biały Bóg. Kraszewski ukazuje wielką całość dychotomicznego i binarnego świata Prasłowian w zgodzie z wiedzą na temat wierzeń w Czarnego Boga pod kątem centralnego w powieści obrzędu nocy Kupały, która narzuca monoteistyczną wizję kosmologii prasłowiańskiej. Utożsamia Boga Białego z Kupałą i wywyższa ponad Boga Czarnego – światłość nad ciemność, dzień nad noc, życie ponad śmierć. Ukazuje w ludowej wizji świata nieusuwalność wielkich antagonistów teologii słowiańskiej, ale ją radykalnie monoteizuje, dowodząc przygotowania Słowian na monoteizm judeo-chrześcijański, czyli na Chrzest Polski. Ukazuje słowiańską predestynację do przyjęcia chrześcijaństwa.

Przeciwny kierunek myśli teologicznej odnajduje w ludowości Adam Mickiewicz już w I cz. *Dziadów*. Zdumiewająca postać Myśliwego czarnego kreowana jest w stylu Samiela, złego ducha, zwanego też Czarnym Myśliwym w operze Karla Marii Webera *Wolny strzelec*. Mickiewicz opatrzył go wskazówką sceniczną „Myśliwy czarny – jest upostaciowaniem złego ducha”[26]. We wskazówce scenicznej Mickiewicza odnajdujemy upodobanie poety w dualnym postrzeganiu Złego. Na jej podstawie wydawca wskazał podobieństwo postaci Mickiewicza i Webera: „Myśliwy czarny – jest upostaciowaniem złego ducha. (Pomysł w stylu epoki: w słynnej operze romantycznej K. M. Webera *Wolny strzelec*, 1821, występuje Samiel, zły duch, zwany Czarnym Myśliwym)”[27]. Z punktu widzenia reliktowości teologii *Dziadów* istotne są prerogatywy Myśliwego czarnego. Jest on antagonistą potężniejszym od Peruna, gdyż dysponuje on

[24] Tamże, s. 120.
[25] Tamże, s. 258.
[26] A. Mickiewicz, *Dziady. Widowisko*, cz. I, [w:] *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, T. III, *Dramaty*, kom. red. Z. J. Nowak, Warszawa 1995, s. 471.
[27] Tamże, s. 581.

bronią, co grzmotem
Pioruny zatłumi[28].

Las jest jego wyłączną domeną. Patronuje w niej prawu polowania zgodnego z wzajemną chęcią pożerania się zwierząt. Czarny Myśliwy jest lotny i dzięki zdolnościom translokacji cała natura jest jego domeną – wcieleniem jego prawa w sposób charakterystyczny dla starożytnego animizmu:

Śród wzgórzów i jarów,
I dolin, i lasów,
Śród pienia ogarów
I trąby hałasów,
Na koniu, co lotem
Sokoły zadumi,
I z bronią, co grzmotem
Pioruny zatłumi,
(…)
Wesoły jak dziecko,
Jak rycerz krwi chciwy,
Odważnie, zdradziecko
Bój zaczął myśliwy[29].

Zdumiewająca chciwość krwi napowietrznego rycerza w pełni oddaje ludowe poczucie demonizmu praw przyrody. Lud personifikował je w postaci czarta, biesa, diabła – podobnie jak Mickiewicz w postaci Myśliwego czarnego. Reliktowość demona Mickiewicza polega na jego samorodności, przyrodniczej odwieczności, suwerenności względem Peruna, *ergo*: niezależności od jakiejkolwiek instancji nadrzędnej[30]. W obrazie natury u Mickiewicza nie widzimy wpływu chrześcijaństwa nawarstwionego na pokłady pradawnej ludowości. Obraz natury poddanej temu myśliwemu jest reliktowo makabryczny i przejmuje okrucieństwem. Ów myśliwy jawi się jako patron zabijania i sprawca zwierzęcej posoki przez zdolność demonicznej inkarnacji:

Czy w niebo grot zmierza,
Czy w knieje i smugi
Stąd leci grad pierza,
Stąd płyną krwi strugi[31].

[28] Tamże, s. 111.
[29] Tamże.
[30] Pisałem na ten temat w pracy *Słowiańska psychomachia Mickiewicza*, dz. cyt., s. 185.
[31] A. Mickiewicz, *Dziady. Widowisko*, cz. I, s. 111.

Posiada on nawet zdolność naganiania zwierząt do sideł, w których konają w męczarniach. Zdumiewa jego udzielność w domenie przyrody, bezkarna bezwzględność implikująca obraz natury niezgodny z monoteizmem chrześcijańskim, ale całkowicie zgodny z ludowym dualizmem kosmologicznym.

Zygmunt Krasiński otrzymał „pałacowe wychowanie hrabiątka"[32] w środowisku warszawskich pseudoklasyków i dopiero w czternastym roku życia poddany został systemowi wychowania publicznego. Pobyty w Opinogórze dały mu sposobność kontaktu z naturą. Wpływy ludowości na powiastki historyczne odnajdujemy w jego fantazmatycznych postaciach pogańskiej Słowiańszczyzny – zauważonych już przez Józefa Kallenbacha – „Marzanny, Pośwista, dalej nazw słowiańskich głównych figur opowiadania"[33]. Zaliczyć do nich możemy Mieczyna, Sławana, Nadira i samego Opina. Z punktu widzenia reaktywacji dualizmu teologicznego w romantyzmie istotna jest postać „Boga piekieł"[34]. Jest to Bóg okrucieństwa, z którym skorelowana została postać Opina – działającego w zgodzie z tym Bogiem. Gdy opuszczał on namiot, „to na wojnę i rzezie; krew wtenczas zalewała ziemię, śmierć jasnymi skrzydły zakrywała jaśniejące Słońce"[35]. Porównanie Myśliwego czarnego Mickiewicza i Opina Krasińskiego dowodzi podobieństwa reliktowych pokładów świadomości religijnej romantyków. Bezwarunkowo pociąga ich pradawny dualizm teologiczny, który potęguje siłę niszczycielskiego zła. Pozwala on Krasińskiemu uruchomić w młodzieńczej twórczości całą poetykę frenezji romantycznej – przy czym ma ona prasłowiański koloryt. Pod tym względem interesująca jest postać pana burzy – Pośwista. Jest on duchem niszczycielskim w obrębie natury. Działa niczym demoniczny wysłannik Boga piekieł. Po jego podmuchach pozostają tylko „chaty ludzi w drobne rozsypane szczątki"[36].

Także powiastka *Mściwy karzeł i Masław, książę mazowiecki* świadczy o młodzieńczych fascynacjach Krasińskiego gotycyzmem z domieszką sadyzmu. Słowiański koloryt nadają mu wątki wampiryczne. Wyrazem upodobania w dualizmie teologicznym są nie tylko literackie, ale także operowe zainteresowania romantyka. „Na przykład w liście do ojca z 5 lipca 1826 roku zamieszcza bardzo powściągliwą pochwałę *Wolnego strzelca* Karola Marii Webera, opery, która odegrać miała wielką rolę w kształceniu gustów artystycznych naszych

[32] M. Janion, *Zygmunt Krasiński*…, s. 26.

[33] J. Kallenbach, *Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych (1812–1838)*, t. I, Lwów 1904, s. 84.

[34] Z. Krasiński, *Pan Trzech Pagórków*, [w:] tegoż, *Dzieła literackie*, wybór P. Hertz, t. II, Warszawa 1973, s. 24.

[35] Tamże.

[36] Tamże, s. 31.

romantyków i pozostała ulubionym utworem Zygmunta"[37]. List Krasińskiego do Henryka Reeve'a z roku 1834 zdradza prasłowiańskie inklinacje jego umysłowości. Oto dlaczego zachwycało go wejście w świat *Wolnego strzelca*: „I wówczas rozpacz opanowuje twoje serce, las jęczy, a stary dąb upada pod ciosem gromu. Piekło nastaje na ziemi, demony wyją i nie wiedzą same, czego chcą. Wszystko jest im obojętne, byle panowały tylko chaos i ciemność. Ale anioł nie zostanie zwyciężony…"[38]. Ta epistolarna recenzja jest zarazem manifestem teologii i estetyki polskiego romantyzmu. Krasińskiego i jego rówieśników pociąga wizja świata zgodna z ich recepcją rzeczywistości historycznej jako najbardziej osobistej. A jest to obraz świata we władzy zła, które dąży do niepodzielności. Diabeł, demony, biesy, czarty i inne figury romantycznej demonologii są zawsze w ofensywie i dążą do jedynowładztwa. Świat jest w przesileniu, które nie polega na możliwości dominacji dobra, lecz co najwyżej na odparciu bezapelacyjnego triumfu zła.

Stawką romantycznej psychomachii nie jest całkowite zwycięstwo Boga, anioła i postaci reprezentujących dobro, lecz jedynie niepoddanie świata totalizmowi ciemności, bezprawia, okrucieństwa. Ten ogląd świata właściwy jest pokoleniu „urodzonych w niewoli, okutych w powiciu" i zgodny będzie z ich doświadczeniem historycznym. Przekonanie romantyków o potędze zła jest najpoważniejszą przesłanką fascynacji dualizmem teologicznym ludowości oraz wyjaśnia upodobania literackie i operowe. Uruchomienie pokładów dualizmu teologii prasłowiańskiej pod wpływem historycznego zła widzimy jako impuls pierwotny, który skutkuje zwrotem ku ludowości, moralitetowemu średniowieczu, twórczości literackiej między innymi Szekspira, Schillera, Goethego, Byrona i operowej Webera.

Dawne twierdzenie Janion o wpływie moralitetu i opery – „Wpływ opery Weberowskiej dotyczy jednak nie tylko epizodu z części I, rozciąga się bowiem na cały dramat"[39] – warto egzemplifikować przykładem prasłowiańskiej reliktowości teologicznej w akcie IV *Nie-Boskiej komedii*. Hrabia Henryk przed skokiem w przepaść z zamkowej baszty ma widzenie oczyma duszy drogi w zaświaty. Krasiński wymodelował je podług pociągającego go w sztuce radykalnego dualizmu ludowego reliktowej proweniencji i droga ta jawi się następująco:

> Widzę ją czarną, obszarami ciemności płynącą do mnie, wieczność moją bez brzegów, bez wysep, bez końca, a pośrodku jej Bóg, jak słońce, co się wiecznie pali – wiecznie jaśnieje – a nic nie oświeca[40].

---

37 M. Janion, *Zygmunt Krasiński…*, s. 27–28.

38 Cyt. za: tamże, s. 234.

39 Tamże, s. 233–234.

40 Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, Warszawa 1977, oprac. S. Treugutt, s. 104.

Niezwykła wizja drogi jako przyrostu czerni zaświatów bez końca nie jest drogą do Boga judeochrześcijańskiego, skoro tkwi on pośrodku tej czerni jako światłość pozorna, fałszywa i złudna, czyli wabiąca pozorami wartości zwodzącymi w ciemność. Zgodne z pociągiem do dualizmu teologicznego jest oddanie tej przestrzeni udzielnej władzy złego Boga.

Dualizm teologiczny Białego Boga i Czarnego Boga Słowian jest istotnym wątkiem fabularnym powieści Kraszewskiego, stanowi kanwę dramatu Mickiewicza i występuje w twórczości niepodatnego na ludowe wpływy Krasińskiego. Ta reliktowa struktura prasłowiańskiej proweniencji nadaje koloryt lokalny fascynacjom romantyzmu polskiego. Kraszewski ukazuje schrystianizowaną wersję radykalnego dualizmu suwerennych zasad Dobra i Zła. Za pośrednictwem prasłowiańskiej postaci Kupały reinterpretuje prasłowiański dualizm w zgodzie z chrześcijańskim monoteizmem – wiarą w Jednego Boga. Mickiewicz programowo stosuje kanwę radykalnego dualizmu jako składnik niezbędny w etiologii światowego zła. Ta teologia znajdzie spektakularny wyraz w słynnym monologu Konrada w III cz. *Dziadów*. Przykładem potwierdzającym poruszenie głębokich pokładów świadomość religijnej może być twórczość nawet tak pozbawionego żywych relacji z ludem poety, jak arystokrata Krasiński.

Bibliografia

Eliade M., *Od Zalmoksisa do Czyngis-chana*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 2002.

Janion M., *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.

Kaźmierczyk Z., *Słowiańska psychomachia Mickiewicza*, Gdańsk 2012.

Lelewel J., *Narody na ziemiach słowiańskich przed powstaniem Polski*, oprac. K. Tymieniecki, H. Chłopocka, *Dzieła*, t. V, Warszawa 1972.

Michajłowska K., *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, przeł. H. Karpińska, Warszawa 2010.

Mickiewicz A., *Dziady. Widowisko*, cz. I, [w:] *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, T. III, *Dramaty*, kom. red. Z. J. Nowak, Warszawa 1995.

Miłosz C., *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982.

Romantyczna rehabilitacja brzydoty, [w:] *Historia brzydoty*, red. U. Eco, oprac. G. de Michele, przekład zbiorowy, Poznań 2007, s. 271–310.

Piękno romantyczne, [w:] *Historia piękna*, red. U. Eco, oprac. G. de Michele, przeł. A. Kuciak, Poznań 2008.

Przybylski R., *Słowo a Wielka Całość*, [w:] tegoż, *Słowo i milczenie bohatera Polaków*, Warszawa 1993, s. 13–21.

Słownik stereotypów i symboli ludowych, t. 1, *Kosmos*, cz. 4: *Świat, światło i metale*, I. Bartmińska, J. Bartmiński, E. Pacławska, M. Żuk, Lublin 2012.

Zbigniew Kaźmierczyk
University of Gdansk

THE ANCIENT FOLKLORE OF POLISH ROMANTIC WRITERS

Summary

The author proposes a criterion for distinguishing Proto-Slavic folklore relics. This is the radical theological dualism of the White and Black Gods and the correlated emanations, e.g., the angel and the evil spirit. The author presents the influence of ancient folklore on the works of Polish Romanticists in terms of this dualism. He discusses it as a prerequisite for Kraszewski's description of Proto-Slavic traditions towards monotheism, i.e., the elevation of the White God as Kupala in *Stara baśń* [*An Ancient Tale*]. He demonstrates how the relic nature of this dualism was preserved in Part I of *Dziady* [*Forefathers' Eve*] by Mickiewicz. Based on this relic dualism, the author explains the connections between the dramas by Mickiewicz and Krasiński with the opera *The Freeshooter* by Carl Maria Weber as a work on the power of immanent evil and shows the figure of the Lord of Hell as a persevering motif in the works of the author of *The Undivine Comedy*.

Keywords: Dichotomy, binarism, monotheism, good and evil, history.

Piotr Chlebowski
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
ORCID: 0000-0002-8285-9358

„…KTÓRYM OSPĘ Z KRWIĄ MIESZAJĄ MŁODĄ". O WIERSZU NORWIDA *PIÓRO*

…Nie dbając na chmury
Panów krytyków, gorsze kładzie kalambury.

Byron, *Beppo*

I wlano w ciebie duszę nie anielską, czarną,
Choć białym włosem strzępisz wybujałą szyję,
I wzdrygasz się w prawicy wypalonej skwarną
Posuchą – a za tobą długie żalów chryje,
Albo okrągłe zera, jak okrągłe grosze,
Wtaczają się w rubryki zaplecione giętko:
Jak zrachowane jaja, kiedy idą w kosze
Ostrożnie i pomału. – Czasem znowu prędko
Nierozerwany promień z ciebie głosek tryska,
I znakiem zapytania, jak skrzywioną wędką,
Łowisz myśl, co opodal ledwo skrzelą błyska…

O, pióro! tyś mi żaglem anielskiego skrzydła
I czarodziejskich zdrojów Mojżeszowych laską,
Tylko się w tęczowane barwiąc malowidła,
Nie bądź papugą uczuć ani marzeń kraską.
Sokolim prawem wichry pozagarniaj w siebie,
Nie płowiej skwarem słońca i nie ciemniej słotą;
Dzikie i samodzielne, sterujące w niebie,
Do żadnej czapki klamrą nie przykuj się złotą.

Albowiem masz być piórem nie przesiąkłym wodą
Przez bezustanne wichrów i nawałnic wpływy,

Lecz piórem, którym ospę z krwią mięszają młodą
Albo za wartkie strzałom przytwierdzają grzywy.

Warszawa, 22 marca 1842 (PWsz I, 49-50)[1]

Badacze twórczości Norwida podkreślają wagę i znaczenie przywołanego wiersza, zatytułowanego *Pióro*. Wacław Borowy umieścił go – jako jedyny utwór z okresu warszawskiego w twórczości poety – w *Antologii liryki polskiej*[2]. Zaliczył go zatem do znamienitych kart polskiej liryki i zarazem do tekstów doniosłych. Jego wartość podnosił nawet Zygmunt Wasylewski, który nie darzył przecież Norwida jakąś szczególną atencją: po stronie tzw. plusów dodatnich sytuował w tym przypadku obrazowe konkrety jako przejawy estetycznej dojrzałości. Z kolei Maciej Żurowski podnosił obrazową dwubiegunowość wiersza: materialną oraz idealną, przedmiotową i metafizyczną. Starał się wykazać zarazem – czy słusznie, to kwestia oddzielna – że Norwid w *Piórze* serię obrazowych przybliżeń tytułowego narzędzia pracy pisarza ukształtował w sposób mistrzowski do tego stopnia, iż przypomina ona jeden z najdoskonalszych i kunsztownych utworów Mallarmégo. Pisał:

> Wczesny wiersz *Pióro* (1842) zadziwia delikatnym przenikaniem się różnorodnych obrazów, które mają wspólne źródło w narzędziu pracy pisarza i są podporządkowane jednej idei […]. Tę serię – pióro do pisania, żagiel i skrzydło anielskie, laska, pióro ptasie, pióropusz przy czapce, lancet, strzała łucznicza – wymyślił Norwid w tym samym roku, w którym się urodził Stefan Mallarmé. Poeta ten u schyłku życia ogłosił swój najdłużej przygotowywany utwór *Un Coup de dés* (1897), gdzie treść – rozważania o walce człowieka z przypadkiem – jest podana za pomocą kilku serii obrazów. Najbardziej z nich rozbudowana dziwnie przypomina tamtą: skrzydło, żagiel, duch rozbitka, welon, pióropusz przy berecie Hamleta, pióro do pisania. Gdyby wiersz Norwida istniał po francusku, byłby zaliczony do tekstów, które mogły natchnąć Mallarmégo[3].

Podnosząc estetyczną jakość *Pióra*, Zygmunt Dokurno zwracał z kolei uwagę na jego odmienność w warstwie konstrukcyjnej od innych wczesnych wierszy

---

1 C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 1: *Wiersze. Część pierwsza*, Warszawa 1971. Tu i dalej jako skrót PWsz I, cyfry arabskie po przecinku oznaczają numery stron.

2 W. Borowy, *Od Kochanowskiego do Staffa*, Warszawa 1968, s. 166–167.

3 M. Żurowski, *Norwid i Gautier*, [w:] *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. W. Gomulicki i J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961, s. 167–168.

poety. Nie jest to więc – jego zdaniem – utwór „reprezentatywny dla tego okresu, gdyż ujawniająca się w nim zdolność poety do ukształtowania skoncentrowanej na jednym zagadnieniu, z w a r t e j całości nie jest bynajmniej cechą charakteryzującą jego młodzieńcze utwory”[4]. Toruński badacz dokonał także dość precyzyjnej analizy kompozycyjnej wiersza, wskazując na jego dwudzielność: na partię opisową oraz deklaratywną, z wyróżniającą się w tej drugiej – puentą. Panuje też powszechna zgoda wśród krytyków i badaczy, że w części opisowej mamy do czynienia z przedmiotowym ujęciem zagadnienia. Tytułowe pióro – oczywiście należy podkreślić, że chodzi tu od początku do końca o pióro gęsie – pokazane zostaje w sposób pozbawiony swoich metaforycznych i wtórnych funkcji. Ten ciąg wyłania wręcz pospolite i przygodne obrazy, które charakteryzują przedmiot refleksji czy też po prostu poetyckiego opisu: pióro napełnione atramentem. Zaraz też pojawia się opis czynności: pisanie. Niby banalny i dość zgrany w literaturze obraz (zwłaszcza w literaturze oświeceniowej): przedmiotu i jego funkcji – przedmiotu i czynności.

Wydzielona strofa druga sygnalizuje zmianę tonu i obrazów. A – jak to ujął wspomniany Dokurno – „w miejsce jaj, które idą w kosze, skrzywionej wędki i rybich skrzel pojawiają się anielskie skrzydła i laska Mojżeszowa”[5]. Opis zmienia się w deklarację programową dotyczącą poezji: początkowo ujętą w trybie negacji, a następnie – w strefie puenty – w trybie aprobatywnym. Norwid uderzając „w podniosły ton – jak ujmuje to Dokurno – podaje hasła, które pojawiły się już nieraz w jego wierszach, nigdy jednak nie przemówiły z taką siłą. Wypowiedziany jest tutaj w formie obrazów metaforycznych stosunek do twórczości poetyckiej. Tym razem metafory spełniają dobrze swoją funkcję – użyte jako *concretum pro abstracto* nadają myślom barwy i kształty, narzucają je wyobraźni i wdrażają w pamięć”[6].

Czytelny, dwudzielny układ tekstu, różnicujący część zobiektywizowaną od części wolitywnej, wydaje się na tyle stabilny i czytelny, iż nie powinien budzić semantycznych wątpliwości. A jednak? Wystarczy przyjrzeć się literaturze przedmiotu, dotyczącej *Pióra*, by niemal natychmiast wychwycić istotne kontrowersje. Dokurno dostrzegał w części opisowej skupienie poety na „sugestywnym przedstawianiu odcinka rzeczywistości, który go interesuje”[7]. A interesował poetę po prostu przedmiot: pióro. Zdaniem badacza opis, dokładny i drobiazgowy, a nawet wyszukane porównania, zostały

[4] Z. Dokurno, *Kompozycja utworów lirycznych C. K. Norwida (do roku 1852)*, Toruń 1965, s. 47.
[5] Tamże, s. 43.
[6] Tamże, s. 43–44.
[7] Tamże, s. 45.

wprowadzone, aby zobrazować czytelnikowi w sposób ciekawy i niebanalny czynność pisania. Ale te zabiegi – jak podkreślał – „nic nie mówią o problemach twórczości poetyckiej”[8]. Jakże odmiennie tłumaczył ten mechanizm Marian Piechal:

> Od strony treści pierwsza część to ironiczny obraz poezji bezproblemowej, sielankowo-sentymentalnej, oderwanej od swego czasu; wyraża ona jałowe „żalów chryje” w słowach pustych jak „okrągłe zera” albo obliczone w swych efektach na popyt czytelniczy „jak zrachowane jaja”, dodające „okrągłe grosze”, a więc dla przynęty zaplatane „giętko” w przypochlebne „rubryki” wdzięcznych form i stylów, skąd choć czasem „promień głosek tryska” olśniewająco, to jednak w nich myśl o sprawach „co opodal”, czyli obok w życiu się dziejących, „ledwo skrzelą błyska”. Poezja taka pisana jest zaiste tylko atramentem, tą duszą „czarną” pióra, które choć białe, nie pochodzi jednak ze skrzydła anioła, lecz gęsi (co ma „wybujałą szyję”) i które „wzdryga się w prawicy wypalonej skwarną posuchą”, czyli pozbawionej pióra autentycznego pisarza, wyrażającego problemy istotne, a nie pozorne[9].

W części opisowej – w części pierwszej tekstu – Piechal dostrzegał metaforycznie przekazany sąd poety na temat twórczości poetyckiej. Jaja – na szczęście zrachowane – wiąże się z czytelniczym popytem, rubryki to ekwiwalenty formy wdzięcznej i łatwego stylu „poezji bezproblemowej, sielankowo-sentymentalnej”. Dawny członek warszawskiej Kwadrygi nie dość, że w części opisowej wiersza dostrzegł – wbrew opinii Dokurno – problem twórczości poetyckiej, to jeszcze zdeszyfrował waloryzacje owych przenośnych ujęć. Zagadką pozostaje punkt negatywnego odniesienia: poezja bezproblemowa *versus*: sielankowo-sentymentalna. A może nie *versus*, lecz *idem*? Trudno jednoznacznie orzec. Problem budzą inne wywołane przez poetę skojarzenia. Czasem zadziwiające, jak „zrachowane jaja” skojarzone z czytelniczym popytem. Albo „okrągłe zera” rozumiane jako „puste słowa” (a tak na marginesie: określenie to, dość nieudolne, bo karmiące się tautologiczną oczywistością). Kierunek lektury Piechala niejako łamie zakreślony przez Dokurno wąski horyzont opisu. Który z nich ma rację? Obydwa ujęcia wydają się skrajne, zbyt skrajne. Norwidowskie *descriptio* nie stanowi przecież opisu i instrukcji obsługi pióra w jego gęsiej wersji. Zarazem trudno zgodzić się z uruchomionym ciągiem metaforyzacyjnym zaproponowanym przez Piechala, ze zbyt daleko posuniętą dowolnością skojarzeń. Zwracając uwagę na błąd wspomnianych ujęć pierw-

[8] Tamże.

[9] M. Piechal, *Pióro*, [w:] *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 11–12.

szej strofy *Pióra*, Kazimierz Cysewski proponował, aby odczytywać ją w kategoriach spotkania tego, co potoczne, z tym, co artystyczne:

> […] pierwsza strofa *Pióra* nie jest, jak wydaje się prostodusznemu interpretatorowi, ciągiem myślowym charakteryzującym tylko potoczne zastosowania przyrządu do pisania, nie jest też prostą krytyką prymitywnej sztuki poetyckiej (to dwa najczęstsze, uproszczone i w istocie błędne sposoby lektury fragmentu, usiłujące ujaśnić „ciemną mowę" poety poprzez sprowadzenie jej do formuł oczywistych logicznie i składniowo przejrzystych), tworzy się tu bowiem szczególny system zależności i relacji między pozorami i istotą, czarną duszą (przy pozytywnych konotacjach słowa „czarna") i użyciami pozornie jej zaprzeczającymi lub ją potwierdzającymi. Długi okres logiczny o skomplikowanych wewnętrznych relacjach ujawnia wielość uwikłań *sui generis* tezy „I wlano…". Relacja między kolejnymi członami (choć, a za tobą, Czasem znowu) nie poddaje się w istocie zabiegowi prostego „ulogicznienia", raczej prowadząc ku dostrzeżeniu – niejako „z lotu ptaka", przestrzennie – skomplikowanego konglomeratu obrazowych tu zastosowań pióra i wyobrażeń z piórem związanych; to zarysowanie „mapy", na której „spotyka się" czarne z białym, powierzchniowe z rzeczywistym, potoczne z artystycznym, anielskie z ziemskim, „nierozerwany promień głosek" z „okrągłymi zerami" i „chryjami żalów"[10].

Zwracając uwagę na długi okres logiczny, warto spojrzeć na początek tekstu. Zastosowane inicjalne „I": „I wlano" podkreśla nieobecność spodziewanego członu poprzedzającego. „I" pełni tutaj funkcję spójnika przyłączającego uzupełnienie, rozwinięcie podanej przed nim treści lub ewentualnie wniosek z tejże treści wypływający. Kłopot w tym, że nie znamy żadnej treści zasadniczej, a jedynie tę po stronie uzupełnienia. Znamy stronę prawą konstrukcji syntaktycznej, jednakże jej strona lewa została przemilczana. Tego typu układ syntaktyczny niejako wrzuca odbiorcę w sam środek wypowiedzi, pozbawiając zarazem stosownego początku i wyjaśnienia. To pierwsza kompozycyjna cecha pierwszej części *Pióra*. Cecha druga łączy się z apostroficznością, ze zwrotem podmiotu do przedmiotu jego deskryptywnych zabiegów. Figura ta zmienia w sposób diametralny wypowiedź. Nie tylko czyni ją bezpośrednią, lecz również skraca dystans między wymienionymi składowymi: mówiącym i przedmiotem. I wreszcie cecha trzecia. Pisał o niej pośrednio cytowany przed chwilą

[10] K. Cysewski, *Wokół „Pióra" i „Adama Kraffta" (tezy i zbliżenia)*, [w:] *Czytając Norwida. Materiały z konferencji poświęconej interpretacji utworów Cypriana Norwida zorganizowanej przez Katedrę Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku*, red. S. Rzepczyński, Słupsk 1995, s. 33.

Cysewski, zwracając uwagę na rozbudowany okres i na skomplikowane relacje, jakie zachodzą między jego fragmentami. Przede wszystkim trzeba podnieść obecność konstrukcji ze spójnikiem „jak" („jak okrągłe grosze", „jak zrachowane jaja" oraz „jak skrzywioną wędką"). Wywołuje ono porównanie, którego medium staje się obraz: przestrzeń między jedną a drugą stroną konstrukcji jest znaczna. Ten obrazowy czynnik ma duże znaczenie dla opisu. W dużym stopniu decyduje o jego obliczu. Znamienne przy tym, iż w zastosowanej konstrukcji – dość rozległej i skomplikowanej – dochodzi do obrazowego spiętrzenia w końcu oczywistego przedmiotu i opisu jego czynności. Multiplikacje na poziomie obrazu uruchamiają wieloznaczność i migotliwość znaczeniową. Choćby „zrachowane jaja" nie wiadomo, czy „wtaczają się w rubryki", czy też są „zaplecione giętko". Raczej chodzi o wtaczanie, ale układ tego wzmocnionego piętrowo obrazowania nie jest stabilny i jasny. Albo czy człon „jak skrzywioną wędką" odnosi się do znaku zapytania – na co wskazywałaby ekwiwalencja ikonograficzna, czy też do czynności – łowienia myśli. A może obraz napiętego wędziska pod ciężarem i siłą zdobyczy dotyka i warstwy wyglądów, i warstwy czynności?

Przede wszystkim pierwsza część *Pióra* stanowi dość oczywistą i czytelną figurę, której wszakże nie dostrzegali dotąd edytorzy oraz interpretatorzy, a ma ona – jak sądzę – fundamentalne znaczenie dla podejmowanych przed chwilą rozstrzygnięć. Otóż mamy tu do czynienia z elipsą. Niektórzy badacza odrzucali funkcjonowanie, a tym bardziej istnienie tego chwytu, uznając za nieobecne coś, co jest w sensie materii tekstowej „nie-bytem"[11].

> […] wychodząc z założenia, że zjawisko elipsy kontekstowej dotyczy jedynie „relacji między tekstami" – empirycznym, zawierającym „opuszczenie" i sztucznie konstruowanym nieeliptycznym tekstem „modelem" – dochodził do wniosku, że elipsa jest jedynie wymysłem teoretyków. Każda próba przyporządkowania tekstom eliptycznym innych – uwaga: równoznacznych wobec nich empirycznych tekstów nieeliptycznych – jest bowiem skazana na niepowodzenie. Nie da się […] jednoznacznie wyeksplikować wyrażenia, którego brakuje w tekście dyskursywnym[12].

Zupełnie inaczej dzieje się jednak z tekstami poetyckimi, z dziełami sztuki, w których – jak to ujmował Zbigniew Bieńkowski: „Nie przedstawiać to znaczy wyrażać, interweniować. Nie przedstawiać to znaczy tworzyć nowe realności"[13].

---

11 W. Grochowski, *Czy zjawisko elipsy istnieje?*, [w:] *Tekst. Język. Poetyka. Zbiór studiów*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1978, s. 73–85.

12 A. Stankowska, *Elipsa: byt możliwy do zaktualizowania*, „Teksty Drugie" 2001, z. 6, s. 126.

13 Z. Bieńkowski, *Poezja i niepoezja*, Warszawa 1967, s. 74.

Dzieło poetyckie, utwór poetycki, przejawia wyjątkową wrażliwość i jednocześnie uległość wobec zabiegów i chwytów, których repertuar zasila także elipsa. Dlaczego tak się dzieje? Otóż, elipsa ściśle łączy się z metaforą. „Elipsa i metafora, figura i trop – jak zauważyła Agata Stankowska – żyją ze sobą, jeśli można tak powiedzieć, w stałej symbiozie, wzajem się dopełniają i warunkują"[14]. Podstawowymi cechami elipsy są: potencjalność, nieautonomiczność i przedstawieniowość. Wspomniana wyżej badaczka zauważała:

> Nieautonomiczność elipsy wydaje się czymś oczywistym. Ma przy tym dwa wymiary. Po pierwsze, elipsa nie istnieje poza konkretnym tekstem, którego jest częścią. Nie można jej powtórzyć, co najwyżej zacytować wraz z fragmentem macierzystego otoczenia. Fakt ten *nota bene* sprawia, że elipsa nie może ulec upotocznieniu, jakie staje się udziałem dla przykładu zbanalizowanej przenośni i skostnieniu, które zmienia symbol w alegorię. Po drugie, „znaczenie" elipsy jest pochodną wielorakich relacji, jakie „wypełniają" te opuszczone miejsce w tekście. Wzorem Newtonowskiego twierdzenia o możliwości istnienia wzajemnych oddziaływań na odległość, tzn. między obiektami pozbawionymi bezpośredniego kontaktu fizycznego elipsę zdefiniować można jako pole semantycznej grawitacji zawiązanej między oddalonymi przez „zawieszenie" fragmentami tekstu. Naruszenie składni, opuszczenie fragmentu poetyckiego obrazu, zerwanie bezpośredniego kontaktu między słowami budującymi zdanie czy motywami splatającymi wątek ewokuje w tekście eliptycznym nie miejsce puste, lecz pole semantycznych napięć i relacji między: słowem a słowem, obrazem a obrazem, autorem a czytelnikiem, wreszcie między sensami wypowiedzianymi a poddającą się werbalizacji pełnią aktu kontemplacji czy kreacji rzeczywistości w jej nowych granicach[15].

Oczywiście zauważalne w części pierwszej wiersza – mimo tytułowej dystynkcji – „opuszczenie" generuje sensy naddane i wzmacnia jakości poetyckie przekazu, co w zestawieniu z obrazowością i obiektywizacją odsłania obecność w utworze zdecydowanych sił przeciwstawnych, o wyraźnie metaforycznych właściwościach i cechach. Wydaje się zatem z jednej strony, że przedmiot opisu – nienazwane wprost pióro – służy, jak podkreśla Norwid, do utrwalania długich, nudnych i zawiłych wykładów lub rozpraw. Takie bowiem znaczenie – odmienne od obecnego – notuje tzw. Słownik warszawski przy haśle: „chryja"[16]. Trzeba wszakże na marginesie wspomnieć, iż jest to również dawny termin gatunkowy oznaczający wiersz elegijny, zwłaszcza dotyczący straty

[14] A. Stankowska, *Elipsa*, s. 128.
[15] Tamże, s. 129.
[16] Zob. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. I: *A–G*, Warszawa 1900, s. 301.

bliskiej osoby; a zatem synonim lamentu. Czy to drugie znacznie uaktywnia się w Norwidowskim *Piórze*? Trudno jednoznacznie orzec, jak w przypadku tego pierwszego. *Pióro* także kojarzy poeta z rachowaniem oraz zapisywaniem ludzkich myśli (refleksji). Tym praktycznym właściwościom pióra, wydawałoby się dość oczywistym, przynależnym sferze codzienności a nawet potoczności, towarzyszy zrazu coś co je przekracza, co nadaje inny sens i wymiar. Brak dopowiedzenia, „opuszczenie" czy „nieobecność" kluczowego leksemu w pierwszej partii wiersza prowadzi do odchylenia językowego i logicznego wypowiedzi ku metaforze, ku semantycznemu naddaniu. Elipsa wychodzi naprzeciw potoczności i codzienności. Wzmacnia ją stosowna warstwa obrazowa i metaforyczna: „długie żalów chryje", „nierozerwany promień głosek" lub znak zapytania niczym zakrzywiona wędka, lub „myśl błyskająca skrzelą". Koniecznie przy tym trzeba zwrócić uwagę na to, że Norwid, ujmując pióro w ramy estetyki mimetycznej, łamie zasady i konwencje utrwalone w historii kultury nieskończenie długą praktyką. Pióro stanowiło przecież i nadal stanowi symbol twórczości poetyckiej – do tego symbol mocno utrwalony i zadomowiony w ogólnej świadomości. Pisanie o nim jako o zwykłym narzędziu i przedmiocie w tekście poetyckim w zestawieniu z konwencją i tradycją można odczytywać w kategoriach poetyki sprzeciwu wobec formy. Umiłowanie szczegółu poddane zostało w tym przypadku działaniu sił zupełnie odmiennych, kojarzonych z późniejszym twórcą *Promethidiona*. Dochodzi tu bowiem do redukcji sensów ogólnych (symbolicznych) na rzecz tych związanych z estetyką codzienności, z mimesis. Ostatecznie przecież wskazane wcześniej przenośnie i obrazy pełnią praktyczną funkcję: stają się ekwiwalentami wielorakich sposobów i czynności zapisu słów lub znaków, utrwalania ludzkich myśli.

*

Druga część wiersza zwraca uwagę nie tyle – jak podkreślał Dokurno – deklaratywnym charakterem wypowiedzi, ile silnym jej ukonkretnieniem podmiotowym. Część pierwsza była formułowano bowiem w trybie bezosobowego zwrotu, skierowanego do tytułowego „pióra" – raz jeszcze powtórzmy: „I wlano w ciebie". Od początku zatem mamy w wierszu *Pióro* do czynienia z formą liryki inwokacyjnej, historycznie ciążącej ku poezji idei, manifestu, wielkich zjawisk twórczych, eksploatowanej przez poetyki i poetów klasycznych (co zakładało – jak wiadomo – wpływ retoryki). Ale też u Norwid nie mniejsze znaczenie ma wykreowana sytuacja komunikacyjna – sytuacja dialogu budująca kompozycyjną ramę utworu, w którym przedmiot opisu podlega zasadzie daleko posuniętej antropomorfizacji. Formuła dialogu skutecznie podtrzymywana w drugiej części zyskuje nawet na wyrazistości poprzez ukonkretnienie podmiotu – od pierwszego wersu zaznacza się tu bowiem jego obecność. Już

inicjalne wyrażenie, ze skupieniem zaimków, kładzie nacisk na złożony układ: „O, pióro! tyś mi". Zwrot ten oczywiście uwzniośla i wypowiedź, i zarazem „adresata" – czyli tytułowe pióro – wprowadzając podniosłą tonację korespondującą z poruszanym zagadnieniem – jak słusznie podkreślał Kazimierz Cysewski[17]. Natomiast zdaniem przywoływanego Dokurno w drugiej części „elementy wyobrażalne służą wyłącznie do metaforycznego przekazania sądów o twórczości". A zatem mamy do czynienia z deklaracją – w formie obrazowej – z określeniem stosunku podmiotu (poety) do twórczości poetyckiej: „metafory spełniają dobrze swoją funkcję – użyte jako *concretum pro abstracto* nadają myślom barwy i kształty, narzucają je wyobraźni i wdrażają w pamięć"[18]. Warto przy tym zwrócić uwagę, że w porównaniu z częścią pierwszą, gdzie wydobywane obrazy sygnalizowane były przy pomocy silnego funktora „jak" (powtórzonego trzykrotnie), w drugiej zostały go pozbawione przy jednoczesnym wzmocnieniu czynnika parabolicznego. A zatem pióro nie jest „jak" żagiel anielskiego skrzydła czy „czarodziejska zdrojów Mojżeszowych laska", lecz po prostu jest „żaglem anielskiego skrzydła" oraz „czarodziejskich zdrojów Mojżeszowych laską". Skrócenie dystansu między komponentami figury wzmacnia metaforę, niejako wprost odsłania jej oblicze Znika zasada podobieństwa, przybliżania, porównania, a komponenty ulegają utożsamieniu. Paradoksalnie opis zwykłej czynności, a mianowicie pisania, przez zastosowanie porównania wprowadza efekt semantycznej mglistości, w miejscu najmniej spodziewanym.

Pozbawienie obrazów analogii czy też podobieństwa – mówiąc językiem Maxa Blacka[19] – na rzecz substytucji wzmacnia parabolę, w tym sensie, iż czyni ją zwartą i pewną. Zacieranie granicy między tzw. przedmiotem głównym (piórem) a pomocniczym (np. laska Mojżeszowa) ukonkretnia obraz. Zamiast poszukiwać tego, co jest podobne do zasadniczego desygnatu (pióra), sprawia iż staje się ono właśnie wskazaną laską Mojżesza. Wyłaniające się obrazy tworzą właściwie parabole niezależności i samodzielności własnej sztuki poetyckiej ujęte w tryb charakterystycznej dla Norwida alegorezy, związanej – jak to ujmował niegdyś celnie Michał Głowiński – z zasadą ciemności[20]. Dwupoziomowość figury warunkowana choćby niejednoznacznością przywołanego artefaktu. Z jednej strony zatem można mówić, że określenie „czarodziejskich

[17] K. Cysewski, *Wokół „Pióra" i „Adama Kraffta"*, s. 31.

[18] Z. Dokurno, *Kompozycja utworów lirycznych C. K. Norwida*, s. 44.

[19] Zob. M. Black, *Metafora*, przeł. J. Japola, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum Przekładów „Pamiętnika Literackiego"* [t.] I, red. M. Głowiński i H. Markiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 83–100.

[20] Zob. M. Głowiński, *Ciemne alegorie Norwida*, [w:] tegoż: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 279–292.

zdrojów Mojżeszowych laską" nawiązuje do opisanego w Księdze Wyjścia (Wj 17, 1-7) oraz Księdze Liczb (Lb 20, 1-13) wydarzenia: Mojżesz z woli Boga uderza laską w skałę, z której wypływa woda, będąca wybawieniem dla spragnionych Izraelitów. Trudno wszakże orzec, czy narzędzie pasterskiego przewodnictwa staje się synonimem wywoływania lub wzbudzenia tego, co niemożliwe czy też podporą wiary oraz jej drogowskazem? A może wręcz narzędziem prawdy i obowiązku wobec niej?

Laska kojarzona bywa również – i to właśnie jako narzędzie cudów Mojżesza – z symbolem mocy oraz sprawiedliwości; jest przy tym pasterskim drogowskazem w czasie wędrówki i bronią wobec zła[21]. Kierunek przebiegu myśli wydaje się oczywisty, ale jej szczegóły rysują się dość niepewnie. Podobnie rzecz ma się z „żaglem anielskiego skrzydła"[22]. I tu usytuowanie w określonej strefie aksjologicznej nie budzi wątpliwości, jednakże już semantyczny konkret wydaje się wymykać słownikowej materializacji. Żagiel napędza żaglowiec (okręt), decyduje o jego aerodynamicznej sile. A zatem, czy pióro w metaforycznej i obrazowej przestrzeni, stanowi siłę napędową? Ale czego? Jeśli pióro to żagiel, to czym jest anielskie skrzydło? Myślą, refleksją, ideą bądź samą poezją, pozwalającą na pełny lot twórcy? A może jeszcze czymś o znacznie głębszym zakresie znaczeniowym, wychylonym poza rzeczywistość konkretu. Pisał o nich – tzn. o skrzydłach anioła – Pseudo-Dionizy Areopagita w traktacie *O hierarchii niebiańskiej*:

> Skrzydła są szczęśliwym obrazem prędkiego biegu, tego pędu niebiańskiego, który ich niesie bezustannie coraz wyżej, i oswobadza ich najzupełniej od wszelkiego poziomego uczucia. Lekkość ich skrzydeł wskazuje, że te wzniosłe natury nie mają nic ziemskiego, i że żadne zepsucie nie obciąża ich pochodu do niebios[23].

Oderwanie od tego, co ziemskie i rzeczywiste, dookolne, związane z doczesnością, buduje istotny kontrast motywowany przede wszystkim ujęciem za-

---

21 Zob. i por. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 109–110; D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 413–416; T. Sinka, *Symbole liturgiczne*, Kraków 1991, s. 22–23; ks. S. Lewandowski, *Od laski pasterskiej do pastorału*, „Teologia i Człowiek" XXX: 2015, nr 2, s. 95–110.

22 Zob. *Księga o aniołach*, pod red. H. Oleschko, Kraków 2002; J. Sprutta, *Motyw skrzydeł angielskich w ikonie*, „Studia Gnesnensia" XXII: 2008, s. 251–267; A. Krauze, *Czy anioł zawsze miał skrzydła? Kilka uwag metodologicznych i merytorycznych o badaniach przeprowadzonych na potrzeby pracy magisterskiej z historii sztuki starożytnej i wczesnochrześcijańskiej*, „Roczniki Humanistyczne" LVIII: 2010, z. 4, s. 351–357.

23 Dionizy Pseudo-Areopagita, *Dzieła*, tłum., przedmowa i wstęp E. Bułhak, Kraków 1932, s. 160.

kresowym, a nie antynomicznym. Laska i żagiel to Norwidowskie alegorie, uwzględniające – co określa metaforyczne otocze – zespół ich kulturowych (z silnym akcentem religijnym) uwikłań i zależności. Pierwszy komponent odwołuje nas do tego, co namacalne i zarazem konkretne, tu i teraz, choć nie pozbawione efektu cudowności (jak w uderzeniu przez Mojżesza laską o skałę). Drugi z kolei odrywa od tego co ziemskie, kieruje ku niebu, ku rzeczywistości poza – poza świat.

Motywacją dla własnego „pióra" – własnej poezji – staje się ujęta w ciąg logicznych zaprzeczeń wizja dobrej i złej twórczości. Dokurno dostrzegał w zarysowanej „formie obrazów metaforycznych stosunek [Norwida] do twórczości poetyckiej"[24]. Bezkompromisowość sztuki poetyckiej zderza się tu z oportunizmem oraz konformizmem. Oczywiście, nie trzeba wskazywać, po której stronie angażuje się nadawca. Zaprzeczenie ma zresztą uwypuklić i wyświetlić bezkompromisowość ideału sztuki. Trudno zgodzić się z większością komentatorów, że punkt ciężkości przesuwa nadawca na poezję, że jego celem jest uogólniająca waloryzacja zogniskowana na społecznym wymiarze aktu tworzenia. Ten utylitarny punkt widzenia przyświecał komentarzowi Piechala, który bodaj najśmielej poczynał sobie zarówno w zakresie wskazanego kierunku, jak i w zakresie deszyfracji metaforycznego ciągu części drugiej:

> Część druga wiersza mówi, czym powinna być poezja w sensie społecznym i jaka powinna być na aktualnym etapie dziejów narodu: „żaglem anielskiego skrzydła", a więc wyrazem wartości wyższych ponad tylko doraźne i chwilowe potrzeby, ożywczym źródłem narodu w niewoli, podobnie jak woda wytryskująca ze skały pod dotknięciem laski Mojżeszowej dla Żydów na pustyni. Poezja nie może łudzić tęczowymi barwami pozorów, wzniecaniem sztucznych uniesień („papugą uczuć") i pierzchliwych urojeń („marzeń kraską"), musi być otwarta na wszystkie sprawy świata, odporna na perfidne pochlebstwa („skwary słońca") i złowrogie przeciwności („nie ciemniej słotą"), a jej sądy autentyczne („dzikie") i niezależne („samodzielne") powinny być miarą obiektywną („sterujące w niebie"), wolne od zmiennych względów czasu i okoliczności, nie optujące za żadną z uwodzących koniunkturalnych ideologii („Do żadnej czapki klamrą nie przykuj się złotą")[25].

Ów komentarz nie tylko drażni listą wątpliwych deszyfracji – bo dlaczego koniunkturalne ideologie, cokolwiek to znaczy, są identyfikowane… właśnie: z czapką, czy też ze złotą klamrą; a może z jednym i drugim; albo: dzikie oznacza autentyczne – ale przede wszystkim horyzontem społecznym: poetycką

[24] Z. Dokurno, *Kompozycja utworów lirycznych C. K. Norwida*, s. 44.
[25] M. Piechal, *Pióro*, s. 12.

socjologią lub socjologią poezji. Wróćmy jeszcze raz do owego punktu odniesienia: nie poezja w sensie ogólnym czy społecznym staje się przedmiotem zainteresowania wiersza *Pióro*. Ani pokoleniowym, ani środowiskowym. Nie ma też mowy o jakimś etapie dziejów narodu. Tonacja ma charakter z jednej strony osobisty, z drugiej – manifestacyjny i deklaratywny. Obok inwokacyjnego wyrażenia „tyś mi" oraz wolitywnego „pozagarniaj w siebie" pozostałe czerpią siłę z zaprzeczeń, z ciemnej materii słowa: „nie bądź", „nie płowiej", „nie ciemniej", „do żadnej", „nie przykuj" – tak ważnej na późniejszym etapie twórczości Norwida. Z nich bowiem z czasem wyrośnie „przeciw-formalne" oburzenie przyszłego twórcy *Vade-mecum*, o czym pisał Stefan Sawicki[26]. Na ten konstrukcyjny element strofy zwracał uwagę Łukasz Niewczas:

> Dwa pierwsze wersy zawierają typowe definicje poetyckie: uchwycona zostaje w nich nie doraźna, potencjalna, ale stała i aktualna ekwiwalencja „pióra" z przywołanymi definiensami. Inaczej jest w kolejnych dwóch wersach. Zawierają one, co prawda, łatwe do zidentyfikowania metafory dopełniaczowe, ale zrekonstruowanie relacji przenośnego utożsamienia pomiędzy „papugą uczuć" i „marzeń kraską" a tytułowym „piórem" nie jawi się już jako zadanie całkiem oczywiste. Problematyczność tej relacji wynika z użycia formy zaprzeczonej, która – co więcej – wyrażona jest w postaci rozkaźnika: „nie bądź"[27].

Zaprzeczenia formułowane w obliczu programowej podstawy *Pióra* prowadzić muszą do pytań o punkt lub punkty negatywnego odbicia. Może chodzi ogólnie o poezję złą, uzależnioną od okoliczności, szukającą taniego poklasku i karmiącą się sukcesem, a zatem w pełni konformistyczną. Ten kierunek lektury wspierałoby motto, które wskazuje na niezależność tytułowego „pióra", jego niepodległość wobec nieprzychylnych opinii „panów krytyków". Do tego fragmentu przyjdzie jeszcze wrócić, warto jedynie na tym etapie zasygnalizować wyzyskany związek składniowy między tytułem, który oczywiście nie traci swoich zwyczajowych funkcji, a mottem (chodzi przede wszystkim związek podmiotu z orzeczeniem: pióro – kładzie).

Porzuciłbym jednakże myśl o nieokreślonym – w istocie pozaczasowym i pozbawionym konkretów – układzie odniesienia. Wbrew mottu? Niezupełnie. Wyłaniający się w nim krytycy (recenzenci), choć w oryginale zaprawieni angielską flegmą, u Norwida wydają się formułować potencjalne sądy – tu

[26] S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, [w:] tegoż, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986, s. 9–23.

[27] Ł. Niewczas, *Niewidoczna metafora. Strategie mówienia przenośnego w poezji Norwida*, Lublin 2013, s. 196–197.

pozwalam sobie na mały anachronizm – „mówiąc wiechem". Dalej już tylko krok do wniosku o namacalnym układzie aluzji, skupionej na środowisku lub szerzej środowiskach lub nawet konkretnych postaciach. Osobisty ton wypowiedzi wzmacnia zarysowaną więź. A zatem poezja oceniana jako „papuga uczuć", „marzeń kraska", poezja „płowiejąca skwarem słońca", „ciemniejąca słotą" i jeszcze „do czapki klamrą przykuta złotą" nie jest jakąś tam poezją, ale poezją dobrze rozpoznanego kręgu, może nawet kręgu towarzyskiego. Daleki byłbym przy tym od rozpoznawania w tym poezji sielankowo-sentymentalnej, oderwanej od swego czasu, idąc za wskazaniem Piechala. Leksykalny ciąg – raz jeszcze powtórzmy – „uczucie", „marzenie", „skwar", „słota" – doskonale mieści się w kręgu bliskiego poecie środowiska piśmienności warszawskiej, a może nawet całej dotychczasowej spuścizny o romantycznym rodowodzie. Jeśli chcielibyśmy mówić o wskazanym nurcie, to raczej z przesunięciem w stronę sentymentalno-romantycznego epigonizmu, cechującego wiele tekstów przedstawicieli Cyganerii Warszawskiej, ale także Antoniego Czajkowskiego (ten pośrednio pojawia się w samym tekście *Pióra* – a mianowicie jako tłumacz wybranego fragmentu z *Beppa* Byrona). Nie wspominając o powszechnych wówczas stylizacjach, które najczęściej dowodziły wtórności i braku poetyckiej świeżości. Nawet wczesna twórczość Teofila Lenartowicza naznaczona była piętnem zastygłych form i tematów, bo utwory dojrzalsze – jak słynna *Kalina* – miały dopiero się narodzić. Oczywiście można – w przypadku *Pióra* – wskazywać na pierwszy czy też „wielki" romantyzm jako teren krytycznych zabiegów, odmiennej wizji literatury. Ten kierunek – wymierzony zwłaszcza w Mickiewicza – pojawi się nieco później u Norwida. Romantyczne naruszanie granicy między dziełem a życiem, między twórczością a rzeczywistością, a do tego mocno podkreślające prymat „tekstu" nad „esse", stało się poważnym wyzwaniem dla przyszłego twórcy *Vade-mecum*. Z tej właśnie niezgody – jak się wydaje – wyrasta *Pióro*.

Warto przy tym zwrócić uwagę na klasyczny profil wiersza: kompozycja utworu z czytelnie wyodrębnionymi częściami wywodu (z wykładnikami figur retorycznych), poddanego logice przebiegu myśli, apostrofa, animizacja tytułowego pojęcia, podniosła tonacja wypowiedzi, wykorzystywanie uroczystych formuł, wyraźnie zaznaczona puenta, silnie zarysowana sytuacja liryczna z wyeksponowanym podmiotem oraz operowanie formą dialogu lirycznego. Elementy te stanowią przeciwwagę dla cech poezji romantycznej, zwłaszcza późniejszych nurtów ciążących ku imitacyjności. Ale obok tętni w wierszu inny jeszcze puls – równie antagonistycznie zorientowany jak ten klasycyzujący – a mianowicie: zanurzenie w codzienności i dosłowności życia, nierzadko eksponujące leksykę lub obrazy profilowane mimesis.

*

Na trop aktualizujący *Pióro* i sytuujący wiersz jako poetycką wypowiedź/odpowiedź o cechach manifestu formułowanego wobec najbliższego poecie środowiska warszawskiego pośrednio wskazuje dość zawiła i niejasna tradycja edytorska. Liczba przedruków, a także przekazów, jakimi dysponujemy, świadczy o tym, że Norwid – we wczesnym okresie twórczości – przywiązywał niemałą wagę do interesującego nas wiersza. Po latach ten stan doprowadził do zamieszania i nieporozumień, związanych przede wszystkim z wyborem podstawy tekstowej utworu.

Pióro po raz pierwszy ukazało się 18 marca 1842 r. na łamach „Pamiętnika Literackiego", dodatku do „Gazety Powszechnej" (nr 11):

PIÓRO

…Niedbając na chmury
Panów krytyków, gorsze kładzie kalambury.
(Byron – *Beppo.*)

I wlano w ciebie duszę nie anielską, czarną,
Choć białym włosem strzępisz wybujałą szyję,
I wzdrygasz się w prawicy wypalonéj skwarną
Posuchą, – a za tobą długie żalów chryje;
Albo okrągłe zera jak okrągłe grosze
Wtaczają się w rubryki zaplecione giętko,
Jak zrachowane jaja, kiedy idą w kosze
Ostrożnie i po mału – czasem znowu prędko
Nierozerwany promień z ciebie głosek tryska,
I znakiem zapytania, jak skrzywioną wędką
Łowisz myśl, co opodal ledwo skrzelą błyska.

O pióro! tyś mi żaglem anielskiego skrzydła
I czarodziejskich zdrojów Mojżeszowych laską,
Tylko się w tęczowane barwiąc malowidła,
Nie bądź papugą uczuć ani marzeń kraską:
Sokolem prawem wichry pozagarniaj w siebie,
Niepłowiéj skwarem słońca i nieciemniéj słotą
Dzikie i samodzielne, sterujące w niebie,
Do żadnéj czapki klamrą nie przykuj się złotą.
Albowiem masz być piórem nie przesiekłem wodą,
Przez nieodparte wichrów i nawałnic wpływy,
Lecz piórem, którém ospę z krwią mieszają młodą,
Albo za wartkie strzałom przytwierdzają grzywy.

Z początkiem kwietnia, a zatem kilka tygodni przed wyjazdem Norwida z Warszawy do Minogi i Krakowa, a następnie w czerwcu za granicę, wiersz ponownie wydała „Biblioteka Warszawska" (t. II, z. 5):

PIÓRO

…Niedbając na chmury
Panów krytyków, gorsze kładzie kalambury.
(*Byron – Beppo.*)

I wlano w ciebie duszę, nie anielską, czarną,
Choć białym włosem strzępisz wybujałą szyję;
I wzdrygasz się w prawicy wypalonéj skwarną
Posuchą – a za tobą długie żalów chryje,
Albo okrągłe zera jak okrągłe grosze,
Wtaczają się w rubryki zaplecione giętko,
Jak zrachowane jaja, kiedy idą w kosze,
Ostrożnie i pomału. – Czasem znowu prędko
Nierozerwany promień z ciebie głosek tryska;
I znakiem zapytania, jak skrzywioną wędką,
Łowisz myśl co opodal ledwo skrzelą błyska…
– O pióro! tyś mi żaglem anielskiego skrzydła,
I czarodziejską zdrojów Mojżeszowych laską;
Tylko się w tęczowane barwiąc malowidła,
Nie bądź papugą uczuć, ani marzeń kraską.
Sokolém prawem wichry pozagarniaj w siebie,
Nie płowiéj skwarem słońca i nieciemniéj słotą;
Dzikie i samodzielne, sterujące w niebie
Do żadnéj czapki klamrą nie przykuj się złotą.
– Albowiem masz być piórem nie przesiekłem wodą,
Przez wichrów i nawałnic bezustanne wpływy;
Lecz piórem, którém ospę z krwią mięszają młodą,
Albo za wartkie strzałom przytwierdzają grzywy.

Zachował się także autograf utworu w dokumentach po Cyprianie Walewskim (Biblioteka PAU w Krakowie, rkps 717, t. IV, k. 963):

Pióro

…Niedbając na Chmury
Panów krytyków, gorsze kładzie kalambury.
(Byron – Beppo)

– I wlano w ciebie duszę nie anielską, czarną,
Choć białym włosem strzępisz wybujałą szyję;
I wzdrygasz się w prawicy wypalonéj skwarną
Posuchą, – a za tobą długie żalów chryje,
Albo okrągłe zera, jak okrągłe grosze
Wtaczają się w rubryki zaplecione giętko;
Jak zrachowane jaja kiedy idą w kosze
Ostrożnie i pomału – Czasem znowu prędko
Nierozerwany promień z ciebie głosek tryska;
I znakiem zapytania, jak skrzywioną wędką
Łowisz myśl co opodal ledwo skrzelą błyska…

– O pióro! tyś mi żaglem anielskiego skrzydła,
I czarodziejską zdrojów Mojżeszowych laską;
Tylko się w tęczowane barwiąc malowidła
Nie bądź papugą uczuć ani marzeń kraską –
Sokolém prawem wichry pozagarniaj w siebie,
Nie płowiéj skwarem słońca i nie ciemniéj słotą;
Dzikie i samodzielne, stérujące w niebie
Do żadnéj czapki klamrą nie przykuj się złotą.
– Albowiem masz być piórem nie przesiekłem wodą,
Przez wichrów i nawałnic bez ustawne wpływy;
Lecz piórem, którem ospę z krwią mięszają młodą
Albo za wartkie strzałom przytwierdzają grzywy.

Przypuszczalnie stanowił on podstawę dla edycji w „Bibliotece Warszawskiej" (Gomulicki wskazuje, że jest to druga redakcja wiersza: pierwsza to wersja opublikowana w „Pamiętniku"; zob. PWsz II, 342). Sugestię edytora potwierdza fragment, gdzie mowa o Mojżeszowej lasce. W wersji z „Pamiętnika" określenie „czarodziejskich" odnosi się do „zdrojów":

I czarodziejskich zdrojów Mojżeszowych laską,

– podczas, gdy w wydaniu „Biblioteki Warszawskiej" oraz w rękopisie ta sama przydawka (przy zmianie formy) określa laskę:

I czarodziejską zdrojów Mojżeszowych laską;

Podobnie dzieje się w jednym z wersów puenty. I tak, w wersji z „Pamiętnika" brzmi on następująco:

Przez nieodparte wichrów i nawałnic wpływy,

Natomiast według lekcji „Biblioteki" i autografu tak:

Przez wichrów i nawałnic bezustanne wpływy.

Na podstawie innych, drobniejszych różnic, obejmujących choćby interpunkcję (bez wpływu na semantykę), trudno orzec, które podobieństwa lub rozbieżności mogłyby wskazywać na przynależność wskazanego przekazu do dwóch wyróżnionych wersji tekstu. I tak, np. wers drugi zarówno w przypadku autografu, jak i wersji z „Biblioteki" wieńczy średnik, a w „Pamiętniku" pojawia się przecinek, co potwierdza wcześniej zaznaczony podział. Identyczną sytuację należy odnotować dwa wersy dalej, w klauzuli, po „chryje": w rękopisie i tekście z „Biblioteki Warszawskiej" pojawia się przecinek; z kolei w „Pamiętniku" wprowadzony został silniejszy średnik. Sygnalizowane różnice między przekazami odsłania również architektura tekstu. W „Pamiętniku" mamy do czynienia z podziałem wiersza na dwie części, tam gdzie w autografie pojawia się przerwa między wersami, sygnalizująca odrębność kompozycyjną czterech ostatnich linijek puenty, we wskazanym czasopiśmie takiej przerwy brak: w konsekwencji część druga i trzecia tekstu zostają połączone w jedną strofoidę. Niewykluczone, że zadecydowały tu względy pozamerytoryczne: brak wolnego miejsca w druku na zachowanie kompozycyjnego podziału. W przypadku „Biblioteki Warszawskiej" (gdzie zapewne redaktorzy zmagali się z tym samym problemem) poszczególne człony tekstu (drugi i trzeci) sygnalizowane są myślnikiem akapitowym. Dla porządku dodajmy, że w zachowanym rękopisie poeta wydzielił trzy części wiersza, stosując przerwy między wersami i wzmacniając je myślnikami akapitowymi. Wyraźnie widać na podstawie przytoczonych różnic i podobieństw dwie redakcje *Pióra*. Jedną tworzy przekaz utrwalony drukiem w „Pamiętniku Literackim"; drugą stanowi wydanie tekstu w „Bibliotece Warszawskiej", przypuszczalnie na podstawie zachowanego autografu.

Jednakże w części drugiej, w klauzuli wersu: „Nie bądź papugą uczuć ani marzeń kraską" linia wskazanego podziału ulega zaburzeniu. „Biblioteka Warszawska" zamyka zdanie silną kropką, podczas gdy „Pamiętnik Literacki" wprowadza otwarty i zapowiadający dwukropek. Spodziewana w autografie kropka zostaje jednak zamieniona na myślnik, co odróżnia się spodziewanie od redakcji „Pamiętnika", a – mniej spodziewanie – od wersji „Biblioteki Warszawskiej". Natomiast zapis z tym znakiem – czyli: myślnikiem – notuje niewymieniana dotąd trzecia wersja wiersza, opublikowana w Petersburgu w 1859 r. w *Poezjach Konstantego Gaszyńskiego, Cypriana Norwida i Antoniego Czajkowskiego* w serii „Skarbczyk poezji polskiej" (t. IX, część 2):

PIÓRO.

(*Do imiennika Antoniego Czajkowskiego*).

I wlano w ciebie duszę, nie anielską, czarną,
Choć białym włosem strzępisz wybujałą szyję;
I wzdrygasz się w prawicy wypalonéj skwarną
Posuchą – a za tobą długie żalów chryje,
Albo okrągłe zera, jak okrągłe grosze
Wtaczają się w rubryki zaplecione giętko:
Jak zrachowane jaja, kiedy idą w kosze,
Ostrożnie i pomału. – Czasem znowu prędko
Nierozerwany promień z ciebie głosek tryska
I znaczkiem zapytania jak skrzywioną wędką
Łowisz myśl, co opodal ledwo skrzelą błyska…

– O pióro! Tyś mi żaglem anielskiego skrzydła
I czarodziejską zdrojów Mojżeszowych laską?
Tylko się w tęczowane barwiąc malowidła
Nie bądź papugą uczuć, ani marzeń kraską –
Sokolém prawem wichry pozagarniaj w siebie,
Nie płowiéj skwarem słońca i nie ciemniéj słotą,
Dzikie i samodzielne, sterujące w niebie
Do żadnéj czapki klamrą nie przykuj się złotą.
– Albowiem masz być piórem nie przesiękłym wodą,
Przez bezustanne wichrów i nawałnic wpływy,
Lecz piórem, którém ospę z krwią mieszają młodą,
Albo za wartkie strzałem przytwierdzają grzywy.

Warszawa, 22 marca 1842.

To najpóźniejsze wydanie *Pióra* za życia Norwida, podobnie jak inne teksty w tomie zostało, jak podkreślał Przesmycki, sporządzone „zapewne pod okiem i korektą autora”[28], różni się w wielu miejscach od dwóch wcześniejszych edycji. Przyjmuje np. inny wariant jednego z końcowych wersów puenty:

Przez bezustanne wichrów i nawałnic wpływy,

Inne postacie tego fragmentu cytowałem przed chwilą.

Gomulicki początkowo przyjmował za podstawę autograf. Tak postąpił w przypadku edycji wiersza w *Dziełach zebranych*, odchodząc – bez wyjaśnień

[28] Z. Przesmycki, *Przypisy wydawcy*, [w:] C. Norwid, *Pisma zebrane*, wydał Z. Przesmycki, T. A: *Pism wierszem dział pierwszy*, część II, Warszawa–Kraków 1911, s. 758.

– od przyjętych w edytorstwie reguł (podnosząc wartość rękopisu nad publikacje sporządzane za wiedzą i aprobatą autora). Jednakże w *Pismach wszystkich* odszedł od tej praktyki, decydując się na pierwodruk według „najpóźniejszej redakcji". Dodał wszakże uwagę: „oczyszczonej z błędów drukarskich" (PWsz II, 342). Faktycznie wydanie w „Skarbczyku poezji polskiej" wydaje się skażone niemałą ilością uchybień, a nawet zecerskich wpadek. W w. 10 zamiast „I znakiem zapytania" wprowadzono: „I znaczkiem zapytania"; a w w. ostatnim w miejsce leksemu „strzałom" pojawia się „strzałem". Tak samo należałoby chyba zinterpretować formę „nie przesiękłym" zamiast „nie przesiąkłym" (notowanym przez wcześniejsze wydania i autograf) z pierwszego wersu trzeciej puentującej cały tekst części. I wreszcie sprawa zasadnicza – motto. W miejsce cytatu z Byrona w wydaniu z 1859 r. pojawia się zupełnie inny zapis, niepełniący już wcześniejszej funkcji. Motto zmieniło się tu bowiem w dedykację: „(Do imiennika Antoniego Czajkowskiego)". Norwid wprowadził poniżej tekstu informację o miejscu i datę: „Warszawa, 22 marca 1842". Dlaczego przy okazji poprzednich wydań unikał tej informacji, a zależało mu na tym, aby znalazła się ona w druku z 1859 roku? Rodzi się pytanie, o czym informuje zapis. Przesmycki wyjaśniał:

> Ponieważ nie może ona [data] oznaczać chwili powstania wiersza, przypuszczać należy, że dnia tego wpisał zapewne Norwid swe *Pióro* „do imiennika Antoniego Czajkowskiego". Świadczyłoby o tym i wstawienie – *jedynie* w „Skarbczyku" – tej dedykacji pod tytułem, zamiast motta z „Beppa" Byronowskiego, które znajdujemy w „Pam. lit." i w „Bibl. Warsz." – Autografu w albumie A. Czajkowskiego dotąd nie udało nam się odszukać[29].

Skąd pewność, że wiersz nie powstał we wskazanym przez Norwida dniu? Zapewne stąd, iż jego pierwodruk ukazał się w „Pamiętniku Literackim" w numerze 11 z 18 marca. Trudno wytłumaczyć tę czterodniową różnicę. Ale znów przekonanie o wpisie wiersza w imienniku A. Czajkowskiego pod wskazaną datą, czyli: 22 marca 1842 r., osłabia – i to osłabia w sposób zasadniczy – użyta przez poetę formuła dedykacyjna: „do imiennika". Można ją właściwie interpretować przynajmniej na dwa sposoby. Pierwszy rozumie dedykacyjny zapis jako formę elipsy: elementem wyłączonym byłby czasownik „wpisane", „zapisane". Sens istnienia figury tłumaczyłoby niefortunne stylistycznie zbliżenie tytułowego rzeczownika do czynności (zapisu, wpisu). Interpretacja druga uwypuklałaby sens przenośny czy też metaforyczny wyrażenia „do imiennika". Ten związany byłby z kolei – jeśli uznać, że nie mamy do czynienia z elipsą – z semantyką

[29] Tamże, s. 758–759.

wpisu. Gdyby podążać tropem Przesmyckiego, należałoby oczekiwać nieco innej noty, a mianowicie: „w imienniku", „w albumie". W ten sposób poeta wskazywałby, gdzie znalazł się pierwotnie tekst wiersza. Wersja ze „Skarbczyka" – bez uwzględnienia elipsy – uwypukla przenośny czy też mniej dosłowny sens zapisu dedykacyjnego. Wydrukowany tekst – znany zresztą bardzo dobrze Czajkowskiemu (jeszcze z czasów warszawskich) z poprzednich edycji prasowych – trudno byłoby wprowadzać „do imionnika", czyli do albumu, sztambucha czy też pamiętnika. Stanowiłoby to dość dziwną praktykę. Jeśli jednak potraktujemy „imionnik" jako synonim pamięci – kategorii tak niezwykle ważnej i pojemnej dla XIX wieku – wówczas dedykacyjny zapis zyskuje inny sens, a przede wszystkim: logiczny kontekst. Stajemy niemal wprost przed postulatem kreowania pamięci, skupionym – zważywszy na treść utworu Norwida – na utrwalaniu i kształtowaniu wartości ewokowanych przez wiersz. Nie chodzi tu zatem wyłącznie o rezerwuar pamięci, lecz przede wszystkim o twórcze rozwijanie zarysowanych postulatów związanych z tworzeniem poezji[30].

Od momentu powstania *Pióra* do chwili publikacji w „Skarbczyku", w roku 1859, upłynęło aż 17 lat. Stąd decyzja o umieszczeniu daty poniżej tekstu wiersza. To ona podnosi miarę i znaczenie czasowego dystansu, a także określa sens wskazania skierowanego do Czajkowskiego. Dedykacja straci tutaj funkcję panegiryczną na rzecz funkcji aksjologiczno-ideowej. Wskazanie: „Do imiennika" oraz wpis: „Warszawa, 22 marca 1842." stanowią zatem kompozycyjną ramę tekstu, określają także jego sytuacyjny i zarazem biograficzny kontekst. A rozbieżność między datą wydania pierwodruku a datą umieszczoną poniżej tekstu wydanego w „Skarbczyku"? Trudno określić jej przyczyny. Zresztą, przyjmując – dopuszczalną przecież i całkiem możliwą – interpretację Gomulickiego na temat wpisu i jego daty, nie możemy nie zwrócić uwagi na użytą formę dedykacyjną, wzbudzającą wydobyte napięcie semantyczne. Dodać trzeba przy tym, że Byronowskie motto, którym posłużył się Norwid w pierwotnych dwóch wydaniach *Pióra* (także w przekazie rękopiśmiennym), pochodziło właśnie od Antoniego Czajkowskiego, choć wówczas – czyli w 1842 r. – cały przekład *Beppa* nie był jeszcze wydany. Ukazał się on dopiero trzy lata później, w drugim tomie poetyckim tłumacza (*Poezje*). Zapewne Norwid musiał zapoznać się z tym tekstem jeszcze w postaci rękopiśmiennej. Świadczy o tym zmieniony szyk w zwrocie: „gorsze kładzie kalambury" w stosunku do późniejszej edycji tekstu u Czajkowskiego: „kładzie gorsze kalambury"[31].

---

[30] Zob. na ten temat: J. Tabaszewska, *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą*, „Pamiętnik Literacki" 2013, z. 4, s. 53–72.

[31] A. Czajkowski, *Poezye*, Warszawa 1845, s. 214.

Skąd zatem zamiana motta w dedykację? Przesmycki w *Pismach zebranych* uznał, że obydwa komponenty powinny znaleźć się w tekście *Pióra*? Najpierw zatem umieścił dedykację, a następnie dołączył motto, dokonując niewybaczalnej kontaminacji przekazów z punktu widzenia reguł edytorskich[32]. Gomulicki postępował nieco ostrożniej, lecz i on nie uniknął działań ryzykownych. W przypadku wydania w *Dziełach zebranych* posłużył się autografem jako podstawą, ale już w *Pismach wszystkich* wybrał wersję ze „Skarbczyka". Decydując się na to rozwiązanie, nie zachował jednak konsekwencji, bo i owszem zasadniczy tekst drukował na podstawie wydania utworu z 1859 r., lecz wycofał dedykację, wprowadzając w jej miejsce motto z pierwszych wydań i zarazem doprowadzając do skażenia tekstu kontaminacją. Gomulicki powtórzył w ten sposób rozwiązanie Przesmyckiego, utrwalone w *Poezjach wybranych* Norwida z 1933 roku[33]. W wydaniu *Wyboru poezji* w opracowaniu Stanisława Cywińskiego z 1924 w serii „Biblioteka Narodowa" czytamy w nocie edytorskiej: „Obecny przedruk z *Pism Zebr.* A. 55-56", ale zarazem wydawca – wbrew podstawie tekstowej – zrezygnował z motta, pozostawiając jedynie dedykację[34]. Tadeusz Pini zaniechał tekstologicznych deklaracji, stąd trudno rozpoznać jego intencje, ale zachował – chyba jako jedyny (jeśli nie liczyć przywołanego Cywińskiego, który co innego oświadczał, a co innego drukował) pełną konsekwencję, publikując tekst według wydania z 1859 r. (a zatem: bez motta, wyłącznie z dedykacją).

Rezygnacja z motta – przypuszczalnie dokonana z woli autora – musiała być gestem w pełni przemyślanym. Fragment z *Beppa* doskonale pasował do sytuacji i warszawskiego kontekstu. Norwid tuż przed wyjazdem z Warszawy (i z Polski) zdobył pewną sławę i uznanie, ale zarazem doświadczył krytyki, która – co ciekawe – płynęła ze strony bliskiego mu środowiska. Nie brakowało – jak pamiętamy – uszczypliwych uwag choćby ze strony Seweryna Filleborna czy Karola Brodowskiego, krytykę podejmował także Roman Zmorski. Z kolei wartość *Pióra* podnosił Karol Witte, redaktor „Pamiętnika Literackiego", na łamach którego Norwid po raz pierwszy ogłosił ten utwór. Zwracając uwagę na oryginalność, samodzielność i świeżość stylu, redaktor jakby kierował swoje oceny w stronę środowiska literackiego, co wskazywałoby na jakieś negatywne zamieszanie czy też na literacki ferment, jaki towarzyszył poczynaniom młodego poety: „Niech mi to kto za samochwalstwo nie poczyta, że uwielbiam

---

32 Zob. C. Norwid, *Dzieła zebrane*, s. 55.

33 Por. C. Norwid, *Poezje wybrane z całej odszukanej po dziś puścizny poety*, ułożył i przypisami opatrzył Miriam [Z. Przesmycki], Warszawa 1933, s. 151–152.

34 C. Norwid, *Wybór poezyj*, oprac. S. Cywiński, Kraków 1924, s. 11, Seria: „Biblioteka Narodowa" I, nr 64.

sam ten wiersz w moim »Pamiętniku« umieszczony, bo zmuszony będę przypomnieć, że *Pióro* jest płodem nie mego pióra i dlatego wolno mi go cenić i oceniać"[35]. Możliwe, że w środowisku pojawiły się głosy krytyczne tuż po wydaniu wiersza? Stąd szybka, podjęta przecież w ciągu tygodnia, obrona ze strony Wittego, który – jako redaktor pisma, w którym ukazał się wiersz Norwida – uznał za stosowne ujęcie się za młodym poetą jako jednym z autorów jego periodyku.

Zamiana motta na dedykację mogła mieć przynajmniej dwa powody. Pierwszy powód łączył się ze sposobem wykorzystania tekstu Byrona do *Pióra*. Dokurno widział w tym geście afirmację postawy, wyrażanej przez angielskiego poetę:

> Oddając pod patronat Byrona swój najbardziej dojrzały programowy utwór, wiązał się Norwid w manifestacyjny sposób z głównym nurtem romantyzmu; żegnając zaś Polskę z „uczuciem Haroldowym" (*Pożegnanie*), powołał angielskiego poetę na świadka swych intymnych doznań […][36].

Na temat krytycznego stosunku do nurtu romantycznego wspominałem wcześniej. Problem budzi w tej interpretacji aksjologiczny układ odniesienia i rozległość wysuwanych przez badacza wniosków. Sądzę, że przeszacowuje on wagę i znaczenie motta. Zwróciła na to uwagę Grażyna Halkiewicz-Sojak:

> Funkcja tego nawiązania nie jest zupełnie jasna. W przytoczonym dwuwierszu z weneckiego poematu brzmi żartobliwy ton, wyraźnie kontrastujący z powagą, a nawet patosem Norwidowskich strof. Sprzeczność rysuje się jeszcze wyraźniej, gdy zestawić *Pióro* z całą oktawą, z której poeta zaczerpnął motto[37].

Dalej uczona przytacza ową oktawę z *Beppa*. Dla porządku sięgam i ja po ten tekst.

> Lecz ze mnie lichy pisarz, jakiś Dandy – który
> Zaczyna swe podróże i końcówki zbiera,
> Jakie pierwsze napadnie w słowniku Walkera;
> Jeśli te niestosowne – nie dbając na chmury
> Panów krytyków, kładzie gorsze kalambury,

[35] K. Witte, *Drobne pisma poetyckie*, „Pamiętnik Literacki" 1842, nr 12 z 25 marca 1842.
[36] Z. Dokurno, *Stosunek Norwida do romantyzmu w aluzjach literackich okresu warszawskiego*, nadb. z „Zeszytów Naukowych UMK" 1965, z. 48, s. 34.
[37] G. Halkiewicz-Sojak, *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994, s. 53.

Aby tylko wierszować. Słowo kawalera
Daję, że w podłej prozie wolałbym pisować –
Ale dziś w modzie rymy – więc trzeba rymować[38].

Dysonans dotyczy zresztą nie tylko tej oktawy, lecz także całego tekstu Byrona, stanowiącego jakby zaprzeczenie wrażliwości poetyckiej i aksjologicznej Norwida. Halkiewicz-Sojak – nie rozstrzygając ostatecznie funkcji Byronowskiego cytatu – sugeruje inną jeszcze możliwość: polemikę. Od razu jednak podważa zarysowaną przez siebie interpretacyjną ścieżkę:

> Czyżby wiec motto z Byrona było tu aluzją polemiczną? Pozytywnej odpowiedzi na to pytanie wydaje się zaprzeczać fakt, że i dwuwiersz z *Beppa*, i wiersz Norwida formułują jednak postulat niezależności twórcy i wolności poezji. Słowa: „nie dbając na chmury Panów krytyków" korespondują z Norwidowskim zaleceniem:
>
> Dzikie i samodzielne, sterujące w niebie,
> Do żadnej czapki klamrą nie przykuj się złotą.
>
> Istnieje wszakże istotniejszy powód, by uznać Norwidowską aluzję za afirmatywną, a nie polemiczną. Dygresja zawarta w oktawie z poematu Byrona jest nieomal klasycznym przykładem poetyckiego dyskursu ironicznego. Mówi coś przeciwnego do treści intencjonalnej. Żartobliwie przytacza surowe zarzuty krytyki, dotyczące młodzieńczych zbiorów poetyckich angielskiego pisarza, zwłaszcza tomu *Hours of Idleness* (*Godziny próżnowania*), przewrotnie wyraża zgodę na taką ocenę, kompromitując w ten sposób recenzentów. Wrażliwy na uroki subtelnej ironii Norwid musiał dostrzec tę intencję. Bezpośrednie nawiązanie do *Beppa* byłoby zatem także pośrednim nawiązaniem do satyry Byrona *English Bards and Scotch Review*ers (*Angielscy poeci i szkoccy recenzenci*), co dodatkowo wzmacnia wymowę programowego postulatu poetyckiej niezależności zawartego w Norwidowskim wierszu[39].

Aluzja poprzez ironiczną aluzję Byrona. – Taka konstrukcja wydaje się zbyt skomplikowana i trudna do rozpoznania dla odbiorcy: także dla ówczesnych poetów z kręgu młodej piśmienności warszawskiej. Nawiązanie do *Beppa* miałoby odwoływać się pośrednio do wskazanej satyry z 1809, która z kolei odnosiła się do polemiki, jaką wywołał pierwszy tomik angielskiego poety, opublikowany w 1807 r. Wydaje się zatem, iż wskazany przez uczoną postulat niezależności i samodzielności poezji obecny w przytoczonym fragmencie

[38] A. Czajkowski, *Poezye*, s. 214.
[39] G. Halkiewicz-Sojak, *Byron w twórczości Norwida*, s. 53–54.

dwuwiersza Byrona i w tekście Norwida można uznać za bardziej prawdopodobny niż podjęty trop ironiczny, a przynajmniej nie we wskazanym kształcie. Nie wspominając o ogromnych różnicach, jakie rysują się między subtelną ironią Norwida (nawet na wczesnym etapie jego twórczości) a grubo szytą satyrą ironiczną Byrona, przynajmniej w poemacie *Beppo*.

A może wyjaśnienie owego dysonansu jest znacznie prostsze. Może poeta potraktował wyimek z Byrona w sposób zupełnie instrumentalny, zdając sobie zarazem sprawę, że dla krytyków, dla poetów skażonych konformizmem, tworzących poezję niesamodzielną autor *Giaura* i *Child Harolda* był kimś ważnym? Może wręcz najważniejszym? Stanowił przecież rodzaj aksjologicznego i estetycznego wzorca utożsamianego z istotą romantyzmu. „Dominującą cechą angielskiego poety – podkreślała Halkiewicz-Sojak w monografii poświęconej wątkom byronicznym w twórczości Norwida – był skrajny indywidualizm wiążący się ściśle z nonkonformizmem i buntem w imię wolności jednostki. Przejawiało się to zarówno w barwnych, ekscentrycznych, niekiedy amoralnych obyczajach dandysa, jak i w kierowanych szlachetnymi impulsami działaniach politycznych”[40]. Cytat z Byrona w programowym wierszu, skrojonym do tego w klasycznym porządku, poświęconym poezji i jej wartościom, który dotyka środowisko krytyków i romantycznych epigonów, był jak prowokacyjne wyzwanie. Jak rzucona rękawica. Zresztą określenie „panów krytyków” mogło odnosić się także do poetów i twórców. Motto było w zestawieniu z przesłaniem tekstu i zarazem środowiskowym kontekstem – i tu zgoda na tę kategorię – ironicznym gestem młodego poety. Sądzę także, że ten instrumentalny i zarazem sytuacyjny charakter motta, związany z końcowym okresem warszawskim Norwida, stracił swój sens w okresie, gdy Antoni Czajkowski złożył twórcy *Promethidiona* w 1859 r. propozycję wspólnej publikacji wierszy. Dlatego też Norwid rozstał się z mottem, wprowadzając w jego miejsce dedykację.

Powód drugi dotyczący tej zamiany łączy się ściśle z osobą Antoniego Czajkowskiego i z jego biografią, także z jego sytuacją pod koniec lat 50. XIX w. W 1859 r. warszawski kontekst i uwagi „panów krytyków” wydawały się zupełnie zamkniętą historią i z punktu widzenia Norwida, i z punktu widzenia Antoniego Czajkowskiego. Zmienił się status zarówno pierwszego, jak i drugiego poety. Twórca *Promethidiona* po amerykańskim epizodzie próbował na nowo ułożyć sobie życie w Paryżu. Czajkowski przeszedł nie mniej wyboisty szlak, choć jego peregrynacje obrały zupełnie odmienny kierunek.

Urodził się w 1816 r. w Krakowie. Jego ojcem był Paweł Czajkowski, profesor literatury polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Antoni ukończył w 1836 r. studia uniwersyteckie, zdobywając tytuł doktora obojga praw (podstawę

[40] Tamże, s. 6.

stanowiła *Rozprawa historyczna o prawach kobiet*). W roku następnym przyszły poeta przeniósł się do Warszawy, gdzie przebywał do roku 1845. Pracował w palestrze, zaś w 1841 r. został sekretarzem generalnego prokuratora Królestwa. W tymże roku wydał tomik wierszy *Niektóre poezje*, który uznawano wówczas za jeden z najznamienitszych debiutów poetyckich. Krytycy i młodzi twórcy warszawscy widzieli w młodym Czajkowskim spadkobiercę poezji wielkich twórców romantyzmu. Podnoszono początkowo talent i niezależność myśli młodego twórcy. Wkrótce jednak ton i oceny zaczęły ulegać zmianie. Zresztą, być może wpisanym do imionnika Czajkowskiego wierszem Norwid stawiał także przed starszym kolegą warunek niezależności „pióra", prawdziwej poezji. Alina Witkowska zwróciła uwagę, że krytyczne opinie w stosunku do twórczości Czajkowskiego nasiliły się po wydaniu drugiego tomiku *Poezji* z roku 1845 (nb. to w nim znalazło się pełne tłumaczenie *Beppa*).

> Ów obstrzał krytyczny poprowadził głównie „Przegląd Naukowy" piórem Włodzimierza Wolskiego oraz autora podpisującego się K. W. Kilka zaledwie lat dzielących obie publikacje [oba tomiki wierszy] zmieniło skalę ocen na niekorzyść Czajkowskiego, konfrontowanego obecnie z młodą, zbuntowaną „piśmiennością warszawską". Kontekst ten ujawnił nie tylko swoisty konserwatyzm, ale także artystyczną niewspółczesność Czajkowskiego, brak wyraźnego romantycznego zabarwienia jego twórczości, grawitującej ku liryce pozbawionej tyleż ducha czasu, co związku z określoną poetyką. Nie był to bowiem walczący sprzeciw Norwida, wykuwający drogę własną, lecz raczej poetyzowanie ostrożne, strzegące się nowatorstwa tam zwłaszcza, gdzie romantyzm zwykł łączyć się z postawą buntu, negacji, rozjątrzonej krytyki życia[41].

Czajkowski w 1842 r. napisał poświęcony Norwidowi wiersz, który opublikował w roku następnym w „Tygodniku Literackim" pt. *Do poety* (później znany jako *Do Norwida*). Ponoć ten tekst – a takie opinie krążyły w Warszawie wśród Cyganerii – miał być przyczyną pychy autorskiej i braku autokrytycyzmu u Norwida. Ale nie tylko. Służył wiernie Andrzejowi Edwardowi Koźmianowi oraz Konstantemu Gaszyńskiemu jako źródło ironicznych i złośliwych peryfraz uderzających w twórcę *Promethidiona*.

Można było mówić o przebłysku talentu Czajkowskiego w *Baśni o żelaznym wilku i o pięknym królewiczu*, odzwierciedlającej jego skłonność do rozbudowanej narracji, przesyconej ironiczną aurą. Doskonały stylista i mistrz warsztatu poetyckiego ulegał jednak wielomówstwu, choć trzeba przyznać,

[41] A. Witkowska, *Antoni Czajkowski 1816–1873*, [w:] *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. II, zespół red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewski, Kraków 1988, s. 352.

iż był znakomitym tłumaczem. Prócz wspomnianego *Beppa*, dokonał także pierwszego przekładu *Hermana i Doroty* Goethego oraz w „Skarbczyku", gdzie Norwid zamieścił *Pióro*, opublikował kilkadziesiąt przekładów poety francuskiego Augusta Barbiera. Te ostatnie miały zasadniczy i decydujący wpływ na postawę Czajkowskiego, zwłaszcza po 1845 r., gdy wyjechał do Petersburga, obejmując na tamtejszym uniwersytecie katedrę prawa polskiego. Oddając się przekładom dzieł Barbiera, przejmował zarazem poglądy francuskiego twórcy: dominowała w nich niechęć i rozczarowanie do kultury i cywilizacji współczesnej Europy, a zarazem współczucie dla cierpienia człowieka, wciągniętego w tryby przemysłu i kapitałowego wyzysku. Wobec ciemnej materii rzeczywistości stawiał ideał prostoty, nieskażonej natury i sielanki jako stanu właściwego człowiekowi. W czasie pobytu w Rosji (na krótko wyjeżdżał na Zachód) Czajkowski niemal zupełnie wycofał się z czynnego udziału w życiu literackim.

Norwid spotkał Czajkowskiego w Paryżu latem 1858 r. Ożywiło to stosunki między nimi, ale także – tak należy przypuszczać – twórca *Promethidiona* wpłynął na zmianę postawy dawnego kolegi. Czajkowski dopomógł Norwidowi przy realizacji umowy z petersburskim wydawcą M. B. Wolfem na publikację *Szczesnej*, a do tego przerwał milczenie jako twórca, poeta. W 1859 r. opublikował w literackim dodatku do „Słowa" dwa wiersze z czasów młodości: *Do Władysława Wężyka* i *Do Norwida*. Podjął także inicjatywę wydania w Petersburgu wyboru poezji własnych Gaszyńskiego i Norwida w serii „Skarbczyka poezji polskiej". W tomie znalazł się interesujący nas tekst Norwida. Temu właśnie kontekstowi biografii Czajkowskiego i jego ponownych kontaktów z Norwidem można przypisać zamianę motta na imienną dedykację wiersza *Pióro* (dawną – związaną z wpisem do sztambucha ewentualnie – współczesną). Motywacją bezpośrednią wydaje się tu twórcze ożywienie, a nawet pobudzenie i wskazanie na wartości, które stanowią trwałą podstawę prawdziwej i autentycznej poezji. Jak wysoko cenił Norwid Czajkowskiego, niech świadczy fakt, że poświęcił mu *Fortepian Szopena*.

*

Przywoływany wcześniej Piechal podkreślał, że *Pióro* Norwida, jako „najdoskonalej zwięzły wiersz w poezji polskiej, jest zbudowane na zasadzie triady dialektycznej: teza, antyteza, synteza"[42]. Rozwijając tę heglowską myśl, dodawał:

> Jest to zarazem triada w potrójnym sensie: logicznym, aksjologicznym i teleologicznym, jeśli chodzi o formę wiersza, jego treść i cel[43].

[42] M. Piechal, *Pióro*, s. 11.
[43] Tamże.

Trudno zgodzić się z takim rozpoznaniem kompozycji i przebiegiem myśli w wierszu. Dlaczego – jeśli dobrze rozumiem intencję – pierwsza część wiersza ma wysuwać tezę, a druga ma stanowić jej zaprzeczenie? Jeśli już zgodzić się na wyłonienie logiki wywodu, to tezę o tym, czym jest poezja (dla podmiotu), znajdziemy w części drugiej, a wówczas jej zaprzeczeniem – choć to, delikatnie rzecz ujmując, konstrukcja wątpliwa – należałoby uczynić część pierwszą: skupioną wyłącznie na samej czynności pisania czy zapisywania słów, znaków. Jednakże i ten podział – na co wskazuje (mam przynajmniej taką nadzieję) mój skromny interpretacyjny wywód – nie ma swojego zastosowania w tekście, choćby w miejscu, gdzie Norwid sięga po antynomie, pokazując pozytywne i negatywne oblicze poezji. Do głosu dochodzi wyraźnie dualistyczne, a nie dialektyczne, postrzeganie rzeczywistości. Już na początku, w okresie warszawskim poeta silnie uwypuklał takie właśnie ujmowanie świata. Część trzecia *Pióra*, jakoby syntetyzująca obydwie poprzednie ułożone w porządku przyległości, stanowi w istocie wyłącznie sumującą cały przebieg poetyckiej myśli puentę, pozbawioną pretensji dopełnień charakterystycznych dla mechanizmu heglowskiej triady. Świadczy o tym otwierające ostatnią część utworu „Albowiem", stanowiące w planie syntaktycznym spójnik zdań przyłączeniowych, które wyjaśniają – czy też tłumaczą – treść całości wypowiedzi. Niekiedy językoznawcy uznają „albowiem" za partykułę[44]. Jednostka ta „wiąże w niesionym przez siebie komentarzu to, co powiedziane wcześniej, i to, co mówione w danej chwili. Innymi słowy – jak podkreśla Anna Kisiel, jedna z badaczek tego zjawiska w języku – obecność kropki nie zmienia natury wiązania spójnikowego"[45]. „Albowiem" genetycznie stanowi połączenie spójnika

[44] M. Grochowski, A. Kisiel, M. Żabowska, *Słownik gniazdowy partykuł polskich*, Kraków 2014, s. 198–199 (jako partykuła konkluzywna, uzasadniająca). Trzeba pamiętać, iż – jak zauważa A. Kisiel – spójnik zawsze „wiąże w niesionym przez siebie komentarzu to, co powiedziane wcześniej, i to, co mówione w danej chwili. Innymi słowy, obecność kropki nie zmienia natury wiązania spójnikowego. W wypadku klasycznych partykuł (tj. nieobligatoryjnie kontekstowych) wystąpienie przedtekstu (zakończonego czy to kropką, czy przecinkiem) nie wymaga nałożenia specjalnych reguł na powiązanie tematu komentowanego przez daną partykułę i tego, co powiedziane wcześniej – takie powiązanie jest kontrolowane za pomocą normalnych reguł spójności tekstu. Natomiast w wypadku tzw. partykuł obligatoryjnie kontekstowych to rodzaj niesionego przez nie komentarza buduje typ powiązania między członami" (*„Bo – bowiem – albowiem". Między spójnikiem a partykułą*, „Forum Lingwistyczne" 2015, nr 2, s. 79). A dalej jeszcze dodaje, że gdyby uznać „albowiem" za partykułę, „byłaby to partykuła – nawet w grupie partykuł spajających – dość niezwykła ze względu na swój brak liberalności rozumianej jako zdolność do współwystępowania z różnymi gramatycznie i semantycznie elementami. Jednocześnie niektóre jej cechy (jak wskazana uprzednio możliwość antypozycjonowania zdań czy niezwiązanie linearne z członem pierwszym) nie pozwalają na uznanie jej za klasyczny spójnik" (tamże, s. 82).

[45] Tamże.

„a" z partykułą (współcześnie: „a zatem", „a więc", „ale jednak" i in.). Jego „stabilizacja na początku zdania stanowi wynik występowania w jego strukturze" tego właśnie spójnika[46]. To po pierwsze. I po drugie: semantycznie „albowiem" ma charakter rozwijający, poszerzający to wszystko, co występuje przed nim. Jadwiga Wajszczuk zwraca uwagę, że można w pełni zrozumieć cząstkę „albowiem", jej sens w wypowiedzeniu, gdy wprowadzimy negujący komponent 'nie można powiedzieć'. Schematycznie uczona wyróżniła dwa podobne układy:

> _ albowiem _
> $|T_n (Q_n)| (T_n (Q_n)\ ^{R}R_1)$
> (i) |to, co zostało powiedziane o tym, o czym mowa (T_n) pod wskazanym względem (Q_n), to nie wszystko, co trzeba o tym powiedzieć|
> (ii) to, co zostało powiedziane, to za mało, żeby wiedzieć, że o tym, o czym mowa (T_n) nie można powiedzieć pod wskazanym względem (Q_n) czegoś innego niż to, co zostało powiedziane; żeby to wiedzieć, trzeba o czymś innym (T_x) pod względem (Q_x) innym niż wskazany ($Q_x\ ^{1}Q_n$), powiedzieć to, co wiadomo |co powiem:
> $(T_x (Q_x)\ ^{R}R_2)$[47]

„Albowiem" sygnalizuje zatem rozwinięcie i istotne dopowiedzenie do tego, co zostało już przez podmiot opisane i wyrażone deklaratywnie w odniesieniu do tytułowego leksemu. Jest to zatem sygnał puenty – cząstka wzbudza efekt zaskoczenia i niespodzianki, która oczywiście ciąży ku semantyce oraz obrazowaniu.

Co zatem jest gwarantem samodzielności i niezależności pióra? Co decyduje o nonkonformistycznej poezji. Odpowiedź – zwarta w puencie wiersza – wykorzystuje skorelowane ze sobą dwa elementy: metaforę oraz obraz. Rozwija przy tym poeta silnie zarysowaną w części drugiej grę antynomii, co prowadzi do spójność przekazu nie tylko na poziomie leksykalnym i obrazowym, ale również konstrukcyjnym i motywacyjnym (wskazane przed chwilą „albowiem"). Autonomię i samodzielność „pióra" ujmuje Norwid jako odporność na działanie zewnętrznych czynników, wpływu „wichrów i nawałnic". Siła wywołanego obrazu – jego siła metaforyczna – łączy się z zestawieniem kruchości i wrażliwości rzeczywistego pióra (ptasiego czy ściśle: gęsiego) i działania przywołanych potężnych sił przyrody. Piórko na wietrze – nie przesiąkłe wodą. To skrajne i w jakimś sensie niewykonalne: obraz przeczy rzeczywistości, przeczy naszemu życiowemu doświadczeniu. Ale właśnie radykalizm wizji

---

46 Tamże, s. 82.

47 J. Wajszczuk, *System znaczeń w obszarze spójników polskich. Wprowadzenie do opisu*, Warszawa 1997.

stanowi miarę zadań i celów stawianych poezji. Przezwyciężanie niemożliwego staje się więc paradoksem. Nierzadko droga do prawdziwej niezależności i wolności poezji prowadzi twórcę przez zadania, po ludzku rzecz ujmując, niewykonalne. Norwid łączy je z okolicznościami i wyzwaniami związanymi z rzeczywistością człowieka, a mniej ze światem idei. Świadczą o tym dwa zamykające obrazy, skupione na praktycznym wykorzystaniu tytułowego przedmiotu – niezwiązanego wszakże z samą czynnością pisania. Wbrew obarczonej współczesnym uzusem sugestii, wprowadzający owe obrazy spójnik „lecz" nie oznacza, że treść następująca po nim przeciwstawia się temu, co zostało wypowiedziane przed nim. Dawniej – a jeszcze obecne było to wczasach Norwida – jednostka ta określała łączność lub rozłączność członów, a zatem stanowiła ekwiwalent semantyczny „oraz", „czy", „bądź", „lub"[48].

Pierwszy obraz dotyczy zastosowania w XIX w. pióra jako narzędzia szczepienia; drugi jako materiału tworzącego lotkę – zasadniczego elementu strzały. Obraz pierwszy służy metaforyzowaniu odporności, ten drugi – ma wskazywać na stabilność. W obydwu poeta dąży do podkreślenia planu dosłowności i zarazem realności: wykorzystana wielofunkcyjność pióra – oczywiście w czasach Norwida, w latach 40. XIX wieku – odniesiona zostaje w planie przenośnym do działalności poetyckiej, do poezji i procesu tworzenia. Dysproporcja, jaka rodzi się między tożsamością przedmiotową a jego funkcją, staje się miarą śmiałości obrazowej oraz semantycznej w odniesieniu do tytułowego pióra czy wprost: poezji. W obrazie pierwszym uwypukla ją medyczna czynność tzw. wariolacji, ujęta w niemal naturalistycznym skrócie: „ospę z krwią mieszają młodą", co zapewne jest także historyczną aluzją do praktyki i eksperymentów Edwarda Jennera (odkrywcy szczepień ochronnych w XVIII w.). W drugim obrazie dosadność łączy się z obrazową multiplikacją, porównaniem tradycyjnej lotki strzały, zbudowanej z piór ptasich do zwierzęcej grzywy. To skojarzenie wydaje się nieoczywiste i niejasne. Cóż bowiem ma np. grzywa końska do stabilności i pewności biegu strzały, jaką zapewnia lotka uzbrojona w pióra? Metafora prócz momentu śmiałości ma także istotny walor konstrukcyjny związany z budową puenty wiersza. Grzywa bowiem tyleż odnosi się tu do wolnego skojarzenia obrazowego, niepozbawionego elipsy po obydwu stronach przywołanego porównania (lotka strzały – grzywa zwierzęcia), ile do pióra „nie przesiąkłego wodą". U podstaw asocjacji leży zatem funkcja. Po stronie pióra narzucona wyłącznie wolą poety. Po stronie grzywy – naturalnymi jej właściwościami. Dość powiedzieć, że np. u konia odpowiednik włosów zimą chroni jego skórę przed hipotermią, latem wchłania pot i chroni z kolei

[48] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. II: *H–M*, Warszawa 1902, s. 700.

przed przegrzaniem, a podczas ulewnych dreszczów – co ważne dla metafory – przed wilgocią, ponieważ włosy u zwierząt mają właściwości hydrofobiczne.

O ile w części pierwszej wiersza – jak pamiętamy – mieliśmy do czynienia z elipsą, a w drugiej z ciągiem wypowiedzeń formułowanych w alegoryczno-parabolicznym porządku, o tyle obrazy, składające się na puentę, tworzą rzeczywistość przedstawioną o wyraźnie zaburzonych proporcjach jakościowych w stosunku do tytułowego „pióra". Motywację „nadmiaru" i „przesady" stanowi temat wiersza: wyolbrzymienie odnosi się do przyjętej strategii mówienia, jak i do potocznej wiedzy o świecie. W pewnym sensie obecność tej figury w *Piórze* niemal trafia w określony przez Gerarda Genetta model, gdzie hiperbola to efekt działania cząstkowych elementów literackich, głównie dotyczących parabolicznego ujęcia zjawisk i rzeczy[49].

Hiperbola podkreśla wagę poruszanego tematu. Artykulacja służy aksjologii. Poezja stanowi jedną z najwyższych wartości, jej podporządkowuje się nawet sama czynności pisania. Retoryka w wierszu ma poruszać nie tylko odbiorcę, lecz także podmiot, choć cele stawiane figurze świadczą o wyraźnym przekraczaniu przez Norwida ówczesnych konwencji. Jak słusznie zwrócił uwagę Zbigniew Kloch:

> Liryka romantyczna akcentuje dramatyczność samej sytuacji wypowiadania: słowa, znaki, figury, które pojawiają się w utworze, szczelnie wypełniając przestrzeń teatru mowy, kierowane są do odbiorcy sytuowanego w pozycji widza dramatu. Hiperbola romantyczna jest jednym ze sposobów kreowania podmiotu, stwarza obrazy podmiotu mówiącego podniesionym głosem, spoza których wyłania się wizja przesadnie wyolbrzymionej rzeczywistości[50].

Skłonność do przesuwania środka ciężkości – w toku wypowiedzi poetyckiej – z samego sygnatu na sygnans, a przede wszystkim gromadzenie określeń prezentowanego przedmiotu (tytułowego „pióra"), co potęguje i wzmacnia jego alegoryzujące sensy, prowadzi do wytrącenia klasycznej w końcu hiperboli ze stabilności – podobnie dzieje się u Norwida z parabolą (zjawisko to dość dobrze jest w badaniach rozpoznane). Dynamika przekazu, u podstaw której tkwi aksjologiczna intencja, wytrąca ze stabilności figury i tropy o utrwalonym statusie, jak wspomniana hiperbola. Umieszczając figurę w pozycji puenty i kształtując jej oblicze w porządku horyzontalnym (realnymi i dosłownymi przenośniami) Norwid wytrąca zarysowany układ z klasycznej stabilności,

[49] G. Genette, *Figures I*, Paris 1966, s. 245–253.

[50] Z. Kloch, *O hiperboli w poezji wojennej (1914–1918)*, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 3, s. 214.

a zarazem zdecydowanie odchodzi od zastanych w latach 40. XIX w. literackich konwencji.

Zespolenie alegorii z hiperbolą poddane zasadzie semantycznego ruchu decyduje o poetyckim kształcie *Pióra*, czytelnego i oczywistego w ogólnych założeniach i ogólnym kierunku lektury. Znacznie bardziej skomplikowanego w swoich szczegółach, dotyczących budowy i rozumienia poszczególnych obrazów czy metafor. Ten dojrzały artystycznie oraz ideowo tekst, dostępny dla czytelnika w druku u progu działalności Norwida, trudno byłoby nazwać manifestem czy deklaracją. Jego artystyczna i semantyczna siła wyrasta przede wszystkim ze świata wartości, którym – co należy podkreślić – późniejszy twórca pozostał wierny aż do końca.

Bibliografia

Borowy W., *Od Kochanowskiego do Staffa*, Warszawa 1968, s. 166–167.

Black M., *Metafora*, przeł. J. Japola, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum Przekładów „Pamiętnika Literackiego"* [t.] I, red. M. Głowiński i H. Markiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 83–100.

Cysewski K., *Wokół „Pióra" i „Adama Krafta" (tezy i zbliżenia)*, [w:] *Czytając Norwida. Materiały z konferencji poświęconej interpretacji utworów Cypriana Norwida zorganizowanej przez Katedrę Filologii Polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku*, red. S. Rzepczyński, Słupsk 1995, s. 25–37.

Czajkowski A., *Poezye*, Warszawa 1845.

Dionizy Pseudo-Areopagita, *Dzieła*, tłum., przedmowa i wstęp E. Bułhak, Kraków 1932.

Dokurno Z., *Kompozycja utworów lirycznych C. K. Norwida (do roku 1852)*, Toruń 1965, s. 43–48.

Dokurno Z., *Stosunek Norwida do romantyzmu w aluzjach literackich okresu warszawskiego*, nadb. z „Zeszytów Naukowych UMK" 1965, z. 48.

Forstner D., OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 413–416.

Genette G., *Figures I*, Paris 1966, s. 245–253.

Głowiński M., *Ciemne alegorie Norwida*, [w:] tegoż: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 279–292.

Grochowski M., *O pojęciu elipsy*, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1, s. 121–136.

Grochowski M., *Elipsa, kondensacja a interpretacja semantyczna*, „Sbornik Praci Filosofické Fakulty Brněnské University" A 24: 1976, s. 67–71.

Grochowski M., *O wpływie elipsy argumentu na znaczenie form czasu teraźniejszego*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej" 1976, s. 43–48.

Grochowski M., *Czy zjawisko elipsy istnieje?*, [w:] *Tekst. Język. Poetyka. Zbiór studiów*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1978, s. 73–85.
Grochowski M., Kisiel A., Żabowska M., *Słownik gniazdowy partykuł polskich*, Kraków 2014.
Halkiewicz-Sojak G., *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994.
Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 109–110.
Kamieńska A., *O moralności słowa*, [w:] taż, *Od Czarnolasu. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 1971, s. 170–178.
Kasperski E., *Świat wartości Norwida*, Warszawa 1981, s. 350–351.
Kisiel A., *„Bo – bowiem – albowiem". Między spójnikiem a partykułą*, „Forum Lingwistyczne" 2015, nr 2, s. 73–84.
Kloch Z., *O hiperboli w poezji wojennej (1914–1918)*, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 3, s. 209–239.
Krauze A., *Czy anioł zawsze miał skrzydła? Kilka uwag metodologicznych i merytorycznych o badaniach przeprowadzonych na potrzeby pracy magisterskiej z historii sztuki starożytnej i wczesnochrześcijańskiej*, „Roczniki Humanistyczne" LVIII: 2010, z. 4, s. 351–357.
Księga o aniołach, pod red. H. Oleschko, Kraków 2002.
Lewandowski S., ks., *Od laski pasterskiej do pastorału*, „Teologia i Człowiek" XXX: 2015, nr 2, s. 95–110.
Niewczas Ł., *Niewidoczna metafora. Strategie mówienia przenośnego w poezji Norwida*, Lublin 2013, s. 196–197.
Norwid C., *Pióro*, Biblioteka PAU w Krakowie, rkps 717, t. IV, k. 963.
Norwid C., *Pióro*, „Pamiętnik Literacki". Dodatek do „Gazety Powszechnej" 1842, nr 11 z 18 marca, s. 3.
Norwid C., *Pióro*, „Biblioteka Warszawska" 1842, t. II, z. 5, s. 177.
Norwid C., *Wybór poezyj*, oprac. S. Cywiński, Kraków 1924, s. 11, Seria: „Biblioteka Narodowa" I, nr 64.
Norwid C., *Poezje wybrane z całej odszukanej po dziś puścizny poety*, ułożył i przypisami opatrzył Miriam [Zenon Przesmycki], Warszawa 1933, s. 151–152.
Norwid C., *Dzieła zebrane*, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, t. 1, s. 189, t. 2, s. 69 i 321–322.
Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. I: *Wiersze. Część pierwsza*, Warszawa 1971, s. 49; t. II: *Wiersze. Część druga*, Warszawa 1971, s. 342.
Piechal M., *Pióro*, [w:] *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 9–14.
Poezje Konstantego Gaszyńskiego, Cypriana Norwida i Antoniego Czajkowskiego, Petersburg 1859, s. 111–112.
Przesmycki Z., *Przypisy wydawcy*, [w:] C. Norwid, *Pisma zebrane*, wydał Z. Przesmycki, T. A: *Pism wierszem dział pierwszy*, część II, Warszawa – Kraków 1911, s. 758.

Sawicki S., *Norwida walka z formą*, [w:] tegoż, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986, s. 9–23.
Sinka T., *Symbole liturgiczne*, Kraków 1991, s. 22–23.
Sprutta J., *Motyw skrzydeł angielskich w ikonie*, „Studia Gnesnesia" XXII: 2008, s. 251–267.
Stankowska A., *Elipsa: byt możliwy do zaktualizowania*, „Teksty Drugie" 2001, nr 6, s. 126–136.
Tabaszewska J., *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą*, „Pamiętnik Literacki" 2013, z. 4, s. 53–72.
Wajszczuk J., *System znaczeń w obszarze spójników polskich. Wprowadzenie do opisu*, Warszawa 1997.
Witkowska A., *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1986.
Witkowska A., *Antoni Czajkowski 1816–1873*, [w:] *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. II, zespół red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewski, Kraków 1988.
Witte K., *Drobne pisma poetyckie*, „Pamiętnik Literacki" 1842, nr 12 z 25 marca 1842.
Żurowski M., *Norwid i Gautier*, [w:] *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. W. Gomulicki i J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961, s. 167–168.

Piotr Chlebowski
The John Paul II Catholic University of Lublin
Polish Academy of Arts and Sciences

„...TO WHOM SMALLPOX IS MIXED WITH YOUNG BLOND" ABOUT NORWID'S POEM *THE FEATHER*

Summary

The article is an interpretation of an essential early poem by Norwid, titled. *Feather* constitutes a programmatic poetic manifesto. Noting is eliptical. In construction, the author argues against previous attempts to read the text, such as those by Z. Dokurno, M. Piechal, or K. Cysewski. In addition, he analyzes textual differences in three editions printed during the author's lifetime and one manuscript. The autonomy of the „pen" is understood by Norwid as resistance to external factors, the influence of „gales and storms." The power of the evoked image – a metaphorical force – is combined with the juxtaposition of the fragility and vulnerability of the actual pen and the action of the evoked powerful forces of nature. A feather in the wind – not drenched in water. This is extreme and in some sense unworkable: the image contradicts reality, contradicts life experience. But it is precisely the radicalism of the vision that is the measure of the tasks and goals set for poetry. Overcoming the impossible thus becomes a paradox. Not infrequently, the road to independence and freedom of poetry leads through tasks

that are, humanly speaking, unfeasible. Hence, right next to the vision of immunity, the poet evokes in the summative punchline an image depicting the effectiveness of the eponymous pen, which – according to the realities of the time – was an indispensable and practical object for the so-called variolation, a method of preventive infection of people with smallpox (which is the prototype of modern vaccines). This bold and unusual metaphor – enlivened with an aesthetic of real-world bluntness – demonstrates the importance and significance of the pen as a synonym or established symbol of poetry and poetic art, which for Norwid was one of the most important and highest-positioned values – capable, ultimately, of protecting life.

Keywords: *Feather*, ellipsis, metaphor, image, motto, dedication.

Edyta Chlebowska
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
ORCID: 0000-0001-7814-6323

CENNE, BEZCENNE, ZAGINIONE: NIEZACHOWANA SPUŚCIZNA PLASTYCZNA CYPRIANA NORWIDA

Począwszy od lat młodzieńczych, aż po ostatnie chwile życia spędzone w Domu św. Kazimierza Cyprian Norwid stale łączył twórczość literacką z działalnością na polu sztuk plastycznych. Pióro poety często zamieniał w narzędzie rysownika, sięgał także po ołówek lub pędzel i komplet akwarelowych farb, które wraz z arkuszem papieru (raz był to cienki papier listowy, innym razem zwykły papier maszynowy, a niekiedy grubszy papier rysunkowy lub akwarelowy), szkicownikiem czy sztambuchem, stanowiły podręczny artystyczny warsztat. Skromny, a zarazem doskonale odpowiadający twórczej postawie Norwida, nade wszystko ceniącego „prawdziwe szkice", których „robić nie można umyślnie", gdyż „one się same narzucają", wobec czego „odpycha się je piórem lub ołówkiem i zostaje ślad, notatka, szkic"[1]. Powstałe przy użyciu tego warsztatu prace, o niewielkich formatach, mieszczących bądź to pojedyncze motywy, bądź kameralne kompozycje, niemal wyłącznie o charakterze figuralnym, zdominowały spuściznę Norwida-artysty.

Zdecydowanie rzadziej twórca *Solo* sięgał po specjalistyczne narzędzia i materiały służące pracy grafika, malarza czy rzeźbiarza, aczkolwiek i w tych dziedzinach pozostawił interesujące realizacje. To właśnie w technikach

[1] Są to słowa zaczerpnięte ze wstępu, jaki zamieścił Norwid w skomponowanym przez siebie niewielkim albumie, mieszczącym kilkanaście rysunków, akwarel i grafik, ofiarowanym w 1874 r. Teodorowi Jełowickiemu. Sformułowana przez dojrzałego artystę apologia szkicu, zawarta w lakonicznej, nadzwyczaj trafnej formule, słusznie uznawana jest za rodzaj artystycznego *credo*. O tym, jak silne było przeświadczenie Norwida o autonomicznej wartości szkicu, świadczy również odnaleziony ostatnio przez Aleksandrę Sikorską-Krystek list artysty do dyrektora Wydziału Sztuk Pięknych we francuskim Ministerstwie Instrukcji Publicznej, Kultu i Sztuk Pięknych. Norwid zawarł w nim pomysł projektu reformy sztuk pięknych, której zasadniczym zadaniem miałoby być dowartościowanie „doskonałego szkicu". Zob. *Nieznany list Norwida do Charles'a Blanca (1813–1882)*, oprac. A. Sikorska-Krystek, „Pamiętnik Literacki" CXIII, 2022, z. 3, s. 225–241.

graficznych powstały jedne z najbardziej znanych i cenionych kompozycji jego autorstwa, wśród których wypada wymienić akwaforty: *Wskrzeszenie Łazarza* (1852), *Muzyk niepotrzebny* (1867) i *Rozmowa umarłych: Rembrandt – Fidiasz* (1871–1872) oraz litografie: *Echo ruin*, *Scherzo* i *Solo* (1861). Uznanie zyskał również zaprojektowany przez Norwida medalion z popiersiem Zygmunta Krasińskiego (1860), upamiętniający poetę, z którym połączyła autora *Quidama* głęboka, choć niepozbawiona burzliwych momentów przyjaźń.

Ponad 95% zachowanej spuścizny plastycznej Norwida stanowią jednak rysunkowe i akwarelowe studia o różnorodnej tematyce: historycznej, religijnej, rodzajowej, mitologicznej, ponadto portrety, wizerunki o charakterze imaginacyjnym i popularne w epoce przedstawienia „typów i charakterów", wreszcie kopie i odrysy ze sztuki dawnej. Znaczną część – obok obiektów luźnych – stanowią prace pomieszczone w większych zbiorach: szkicownikach, albumach i sztambuchach zarówno autorskich, jak i należących do osób zaprzyjaźnionych z twórcą *Echa ruin*. W okresie międzywojennym liczne zbiory norwidowskich prac plastycznych zasiliły zasoby instytucji publicznych, m.in. do Muzeum Narodowego w Krakowie trafiła pokaźna kolekcja Adolfa Sternschussa, pochodząca od rodziny generała Jana Skrzyneckiego (trzy szkicowniki oraz kilkanaście luźnych rysunków), w Bibliotece Jagiellońskiej znalazły się rysunki po Józefie Bohdanie Zaleskim, w Muzeum Narodowym w Warszawie zbiory rysunków i grafik z kolekcji Dominika Witke-Jeżewskiego i Leopolda Meyeta oraz tzw. *Album berliński* ofiarowany przez Norwida przyjacielowi z lat młodzieńczych, Włodzimierzowi Łubieńskiemu (później w zbiorach Franciszka Chłapowskiego).

W 1945 roku do Biblioteki Narodowej w Warszawie trafiło z kolei ogromne archiwum norwidowskie Zenona Przesmyckiego, zawierające oprócz pokaźnej liczby rękopisów ponad czterysta rysunków, akwarel i grafik autorstwa Norwida. Dość powiedzieć, że większość zachowanej do naszych czasów plastycznej spuścizny twórcy *Solo* znajduje się obecnie w muzeach i bibliotekach, głównie polskich[2], podczas gdy znanych jest stosunkowo niewiele prac stanowiących własność prywatną. Taki stan rzeczy po raz pierwszy dał się zaobserwować przy okazji monograficznej wystawy poświęconej Norwidowi, zorganizowanej w 1946 r. przez Muzeum Narodowe w Warszawie z okazji 125. rocznicy urodzin autora *Promethidiona*. Na ekspozycji zgromadzono

[2] Poza Polską plastyczne prace Norwida znaleźć możemy w zbiorach Biblioteki Polskiej/Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu (4 rysunki luźne, 8 rysunków w albumie Heleny Mickiewiczówny i dwie prace w sztambuchu Anny Dybowskiej), w paryskim Zakładzie św. Kazimierza (rysunek i akwaforta), w Dichter- und Stadtmuseum w Liestal w Szwajcarii (cztery arkusze wypełnione szkicami), w Musée des Beaux Arts w Béziers (akwarela) oraz w Lwowskiej Galerii Sztuki (dwa rysunki i akwarela).

wówczas między innymi szeroki wybór dzieł plastycznych Norwida, liczący ponad 300 obiektów, wśród których tylko znikomy odsetek stanowiły prace pochodzące od osób prywatnych[3].

Badania prowadzone nad plastyczną spuścizną twórcy *Solo* ujawniły, że na początku XX stulecia istniała pokaźna liczba prywatnych kolekcji norwidowskich, z reguły pochodzących od osób blisko z poetą związanych. Większość tych zbiorów, znajdujących się wówczas na ziemiach polskich, uległa zniszczeniu lub przepadła bez śladu w trakcie dziejowych kataklizmów pierwszej połowy XX wieku. Dostępne źródła i literatura przedmiotu pozwalają zestawić wyjątkowo bogaty rejestr zaginionych realizacji plastycznych Norwida, obejmujący blisko 900 pozycji, co stanowi niemal 45% znanej spuścizny rysunkowo-malarskiej twórcy *Solo* (zob. zestawienie w tabeli zamieszczonej na następnej stronie)[4]. Są to oczywiście dane orientacyjne, nieuwzględniające na przykład – z uwagi na brak bliższych informacji – kilkuset rysunków Norwida mających się niegdyś znajdować w albumach znanych wyłącznie z lapidarnych wzmianek prasowych: w albumie mieszczącym „260 rysunków Norwida, wyłącznie karykatur osób współczesnych", który w 1883 r. stanowił własność pana S. pod Siedlcami[5] oraz w albumie liczącym 300–400 rysunków, należącym w początkach XX w. do Adama Platera[6].

Tylko niewielki procent zaginionych realizacji plastycznych Norwida stanowią prace, które znane są z reprodukcji publikowanych na kartach rozmaitych czasopism i publikacji zwartych oraz takie, o których istnieniu informują wzmianki w literaturze przedmiotu, bardziej lub mniej obszerne, a niekiedy ograniczone jedynie do przywołania tytułu.

---

3 Zob. *Cyprian Norwid. Wystawa w 125. rocznicę urodzin. Katalog*, [oprac. J. Gomulicki, Z. Rothertowa, J. Sienkiewicz, J. Ruszczycówna, Z. Stefanowska], Warszawa 1946.

4 Całościową prezentację plastycznej twórczości Norwida przynosi ilustrowany katalog: E. Chlebowska, *Cyprian Norwid: katalog prac plastycznych*, t. I–VII, Lublin 2014–2023 (tomy I–V przedstawiają spuściznę zachowaną, natomiast tomy: VI–VII – zaginioną); dalej cyt.: Katalog (cyfra rzymska oznacza tom, arabska – numer strony).

5 *Spuścizna po Norwidzie*, „Kurier Warszawski" 1883, nr 137a (5 czerwca), s. 3. Tożsamości właściciela albumu nie udało się jak dotąd ustalić.

6 Jedynym śladem istnienia albumu jest informacja pochodząca od hr. Wawrzyńca Engeströma, zob. [*Sprawozdanie z odczytu Franciszka Chłapowskiego w PTPN*], „Kurier Poznański" 1904, nr 285, s. 2. Nie wiadomo natomiast, o którego Adama Platera, będącego właścicielem zbioru, chodzi. Autorki *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida* przypuszczają, że pochodzący z wielkopolskiej linii Platerów: Adam Kazimierz Plater lub Adam Mikołaj Plater mogli wejść w posiadanie nieznanego dziś albumu Norwida, być może należącego wcześniej do Cezarego Platera. (Z. Trojanowiczowa, E. Lijewska, M. Pluta, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 2, Poznań 2007, s. 774). Zob. także: Z. Przesmycki, *Z notat i dokumentów o C. Norwidzie*, „Chimera" t. 8, 1904, s. 433; R. Zrębowicz, *Twórczość plastyczna Cypriana Norwida*, „Tygodnik Ilustrowany" 1937, nr 51–52, s. 995.

ZACHOWANA SPUŚCIZNA PLASTYCZNA NORWIDA		NIEZACHOWANA SPUŚCIZNA PLASTYCZNA NORWIDA	
Rysunki i akwarele luźne	624	Rysunki i akwarele luźne	ok. 261
Rysunki i akwarele w albumach i szkicownikach	468	Rysunki i akwarele w albumach i szkicownikach	ok. 583
Grafiki	41	Grafiki	3
Malarstwo olejne	3	Malarstwo olejne	20
Rzeźba	2	Rzeźba	6
Łącznie	1137	Łącznie	ok. 873

Niektóre dzieła znamy wyłącznie z przekazów samego twórcy: głównymi źródłami informacji w tym zakresie jest epistolografia oraz tzw. [*Autobiografia artystyczna*] (1872)[7] przygotowana przez Norwida do planowanej, acz niezrealizowanej edycji słownika artystów polskich (inicjatywa Antoniego Zaleskiego i Władysława Bartynowskiego). W tekście tym Norwid zestawił listę realizacji plastycznych „wylegitymować mogących interes biografijny", a zatem stanowiących jego artystyczną wizytówkę. Przeważały wśród nich dzieła o tematyce religijnej oraz portrety, reprezentujące niemal wszystkie techniki artystyczne, którymi posługiwał się twórca *Solo*. Zwraca uwagę fakt, że znaczna część tych obiektów po dziś dzień pozostaje bliżej nieznana, a norwidowskie zestawienie, obejmujące tytuł, technikę wykonania oraz w niektórych przypadkach informację o aktualnym właścicielu pracy, stanowi jedyne źródło informacji na ich temat.

Absolutna większość zaginionej twórczości Norwida znana jest dzięki dokumentacyjnym zabiegom Zenona Przesmyckiego (Miriama), pierwszego edytora jego pism, który w trakcie wieloletnich kwerend gromadził materiały, dotyczące nie tylko literackiej, ale również plastycznej spuścizny twórcy *Solo*. W rękopiśmiennym archiwum Przesmyckiego, złożonym po II wojnie światowej w zbiorach Biblioteki Narodowej, znajduje się imponująca dokumentacja prac składających się na dzieło Norwida-plastyka, których znaczną część, bo aż kilkaset pozycji, stanowią dzieła bliżej nieznane; takie, które nie przetrwały do naszych czasów lub też uznawane są za zaginione[8]. Edytor wykonywał szczegółowe opisy kompozycji, z uwzględnieniem kolorystyki, wymiarów oraz techniki wykonania; wybrane obiekty zostały ponadto sfotografowane, nie

[7] Zob. C. Norwid, [*Autobiografia artystyczna*], [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 6, ed. J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 556–560.

[8] Najwięcej informacji na temat plastycznych Norwidianów zostało zgromadzonych w następujących zbiorach archiwaliów Z. Przesmyckiego: *Materiały do twórczości malarskiej i rysowniczej Cypriana Norwida* (sygn. Rps 6330 III) i *Notaty do twórczości malarskiej Cypriana Norwida* (sygn. Rps 6331 IV), a także w *Korespondencji Zenona Przesmyckiego w sprawie spuścizny po Norwidzie* (sygn. Rps 6319 IV).

tylko w celach dokumentacyjnych, ale także na potrzeby wydań Norwidowskich dzieł[9]. Archiwum Miriama mieści pokaźny zbiór tych fotografii i choć przeważają wśród nich amatorskie odbitki, które dotrwały do naszych czasów w słabej kondycji, trudno przecenić wartość poznawczą tych materiałów.

Pośród zaginionych realizacji plastycznych Norwida przeważają rysunki i akwarele pomieszczone w albumach (ok. 600 pozycji), zarówno autorskich, jak i obcych, z czego ponad połowa (337 rysunków oraz akwarel) wypełniała artystyczną tekę Norwida zwaną od nazwiska ostatniego znanego właściciela *Albumem Aleksandra Dybowskiego*[10]. Przesmycki wykonał szczegółowe opisy wszystkich prac składających się na ten zbiór, ponadto podjął starania o pozyskanie obiektu przez Bibliotekę Narodową. Stefan Demby, dyrektor narodowej książnicy, zadeklarował chęć nabycia albumu, zanim jednak zakup został sfinalizowany, Aleksander Dybowski zmarł, a jego małżonka pozbyła się norwidowskich pamiątek[11]. Album stanowił rodzaj „artystycznego portfela", wypełnionego szkicami zestawionymi w kilka zasadniczych kręgów tematycznych: postacie kobiece, postacie męskie, antyk, chrześcijaństwo, typy i charaktery, architektura, krajobraz wiejski, flora, fauna, marynistyka. Spora część prac była datowana, najczęściej na lata 50. i 60. XIX w., lecz były wśród nich również rysunki wcześniejsze oraz takie, które zostały przez Norwida wykonane w początkach ósmej dekady. Ponad siedemdziesiąt rysunków i akwarel pochodzących z tego zbioru znanych jest nie tylko z opisów Miriama, ale także z zachowanych w jego archiwum fotografii oraz reprodukcji opublikowanych przez edytora w 1933 r. na łamach „Grafiki"[12]. Przeważają wśród nich liryczne podobizny dzieci i młodych kobiet, przenikliwe wizerunki starszych niewiast oraz kameralne sceny figuralne (il. 1). Nie można także pominąć intrygujących figur biblijnych (*Chrystus i Barabasz*, *Piłat*, *Herod*) oraz szkiców świadczących o zainteresowaniu Norwida fizjonomiką[13].

---

9 Większe zbiory reprodukcji plastycznych prac Norwida zamieścił Przesmycki na kartach edycji *Pism zebranych* poety, poświęconego Norwidowi tomu „Chimery" (t. VIII, 1904, z. 22–24) oraz *Cypriana Norwida antologii artystycznej* („Grafika" 1933, nr 2, s. 7–28).

10 Zob. Katalog VI, 103-109 (ogólny opis albumu), 110-301, poz. 1203/XII–1540/XII (prezentacja poszczególnych rysunków).

11 W. Borowy, *Pierwszy wywiad u odkrywcy Norwida. Wizyta u Zenona Przesmyckiego (Miriama)*, „Express Poranny", 1933 nr 29 (z 29 I). Zob. także: Z. Przesmycki, *Z Norwidowskiego archiwum (1). Opis „Albumu Dybowskiego"*, „Studia Norwidiana", 24-25: 2006–2007, s. 95–191.

12 *Cypriana Norwida antologia artystyczna*, oprac. Z. Przesmycki, „Grafika" 1933, nr 2, s. 7–28.

13 Wskazane kierunki inspiracji znajdują również potwierdzenie w dopiskach i adnotacjach do rysunków, w których Norwid zawarł aluzje do książki Charles'a Lebruna *Méthode pour aprende à dessiner les passions* (1667) oraz do dzieła Jana Jakuba Engla *Ideen zur einer Mimik* (1785–1786). Zob. Z. Przesmycki, *Z Norwidowskiego archiwum (1)*, s. 100–101.

Zdecydowanie mniej obszerny, ale nie mniej interesujący był album ofiarowany przez Norwida ok. 1850 r. Marcelinie Czartoryskiej, stanowiący pamiątkę częstych wizyt artysty w paryskim salonie księżnej. Na początku XX w. obiekt znajdował się w pałacu Czartoryskich w Woli Justowskiej, ale po śmierci syna księżnej, Marcelego (1909), ślad po nim zaginął[14]. Mimo że album notowany był w literaturze przedmiotu, jego zawartość jeszcze do niedawna pozostawała nieznana. Zachowane archiwalia: szczegółowy opis albumu sporządzony w 1908 r. przez Stanisława Euzebiusza Balickiego[15] oraz fotografie części albumowych kart wykonane w tym samym czasie w atelier Ignacego Kriegera w Krakowie[16], pozwoliły zrekonstruować zawartość kodeksu. Album składał się z 43 kart, w większości wypełnionych szkicami Norwida o różnorodnej tematyce (il. 2). Obok scen rodzajowych wykonywanych a vista w trakcie towarzyskich spotkań, z najbardziej znanym przedstawieniem wieczoru muzycznego z sylwetką zasłuchanego Fryderyka Chopina, znajdowały się tam liczne portrety, ponadto szkice historyczne, alegoryczne oraz ilustracje do dzieł Byrona[17].

Tzw. *Albumik włoski*, będący najmniejszym zbiorem artystycznych norwidianów, mieścił 5 luźnych kartek wypełnionych rysunkami, złożonych w pudełku „oprawnym w aksamit fioletowy ze złotymi figuralnymi (w japońskim guście?) i ornamentowymi wyciskami"[18]. Przed 1911 r. Zenon Przesmycki otrzymał albumik od krytyka literackiego Władysława Jabłonowskiego, jednak w archiwum edytora zachowały się tylko trzy, pochodzące z tego obiektu karty[19], podczas gdy dwa najcenniejsze rysunki: autoportret *Dolce far niente* oraz portret Marii Kalergis, a także oprawa albumu, zaginęły w nieznanych okolicznościach[20]. Przed 1935 r. do Seweryna Krajewskiego,

---

14 Zob. E. Chlebowska, *Na szklanych kliszach. Nieznane rysunki Norwida, czyli „Album Marceliny Czartoryskiej"*, „Studia Norwidiana" 32: 2014, s. 147–173.

15 Kopia dokumentu w formie maszynopisu zachowała się w archiwum J.W. Gomulickiego w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Pełen opis opublikowałam w artykule: *Na szklanych kliszach*, s. 155–170.

16 Szklane negatywy dziewięciu albumowych kart oraz arkusza różnych szkiców przerysowanych z albumu przez Mieczysława Jahla wykonane w atelier I. Kriegera znajdują się w Muzeum Historii Miasta Krakowa, dodatkowo fotografie dwóch szkiców posiada Fototeka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

17 Zob. Katalog VI, 57-63 (ogólny opis albumu), 65-100, poz. 1157/XI-1202/XI (prezentacja poszczególnych rysunków).

18 Z. Przesmycki, *Opis dodatków artystycznych*, [w:] C. Norwid, *Pisma zebrane*, t. A, cz. 2, s. 1086–1087.

19 1. *Mefistofeles* (na odwrocie *Koń w galopie*), 2. *Postać męska w stroju z XVII w.*, 3. *Pies niemiec*.

20 Szersze informacje na temat historii albumiku oraz próbę rekonstrukcji jego zawartości prezentuje Katalog VI, 13-18.

sekretarza Izby Sądowej w Warszawie, należał z kolei szkicownik Norwida wypełniony piórkowymi szkicami (il. 3).

Pomiędzy 1935 a 1937 r. w antykwariacie „Lamus Heraldyczny" w Krakowie oferowano na sprzedaż blisko 20 pochodzących z tego zbioru rysunków, z czego można wnioskować, że szkicownik został wówczas rozmontowany[21]. W Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie znajdują się obecnie dwie karty pochodzące z tego zbioru, zakupione w 1994 r., kolejny rysunek został w 1991 r. sprzedany na aukcji antykwarycznej do zbiorów prywatnych[22]. Podobnie jak trzy szkicowniki Norwida zachowane w Muzeum Narodowym w Krakowie[23], omawiany zbiór pochodził z drugiej połowy lat 40. XIX w. i mieścił drobne szkice figuralne, portrety oraz rodzajowe scenki.

Bez śladu zaginęło kilka autorskich albumów bądź innych zbiorów mieszczących prace plastyczne Norwida. Los ten spotkał między innymi wykonany przez Norwida w 1846 r. w szpitalu więziennym w Berlinie *Modlitewnik dla Włodzimierza Łubieńskiego*, ozdobiony akwarelami, którego ilustrowana edycja przygotowywana po 1911 r. przez poznańskiego drukarza Antoniego Fiedlera niestety nie doszła do skutku[24]. Tylko trzy Norwidowskie ilustracje z modlitewnika są nam dziś bliżej znane dzięki jednobarwnym reprodukcjom opublikowanym przez Fiedlera w prospekcie wydawniczym do planowanej edycji (il. 4), pozostałe akwarele (w tym inicjały z dekoracją figuralną oraz ornamentalną, wizerunki świętych i sceny biblijne) znamy wyłącznie z opisów Miriama oraz wykonanych przez niego schematycznych odrysów. Liczne rysunki i akwarele mieścił także zapewne dziennik podróżny, prowadzony przez Norwida w trakcie rejsu do Ameryki, oglądany przez Józefa Ignacego Kraszewskiego w pracowni twórcy *Solo* po jego powrocie zza oceanu. Wspomnienie

---

21 Zob. Katalog VI, 47-53 oraz Katalog VII, 327–329.

22 Zob. Katalog III, poz. 570, 571, 583.

23 Szkicowniki, ofiarowane przez Norwida na przełomie 1846/1847 r. rodzinie gen. Jana Skrzyneckiego, zostały po 1910 r. zakupione od Zofii Skrzyneckiej przez Adolfa Sternschussa, a już w 1916 r. trafiły do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Zob. Katalog I, 309-497.

24 Modlitewnik znany jest ze szczegółowego opisu i rękopiśmiennej kopii wykonanej przez Zenona Przesmyckiego przed 1911 r., znajdującej się w Archiwum Norwidowskim edytora w Bibliotece Narodowej: *Materiały norwidowskie z pracowni edytorskiej Zenona Przesmyckiego*, sygn. 6324 IV, k. 264–267 (opis całości), k. 268–278 (kopia). Skróconą wersję opisu Przesmycki opublikował w tomie A edycji *Pism zebranych* Norwida (Warszawa 1911, s. 769–771), opatrując *Modlitewnik* tytułem *Pamiątka siedmiu dni*. Na podstawie dokumentacji edytora J.W. Gomulicki opublikował tekst *Modlitewnika* (C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 7, Warszawa 1971, s. 195–219), natomiast pierwszą krytyczną edycję dzieła przygotował w ostatnich latach P. Chlebowski (P. Chlebowski, *Polihymnia CN 1. Szkice interpretacyjne*, Lublin 2019, s. 11–157). Opisy Miriama posłużyły również do sporządzenia katalogowych not ilustracji, zob. Katalog VI, 35-43, poz. 1134/IX-1145/IX.

autora *Kartek z podróży*, który uznał tę „księgę pamiątek" za niezmiernie zajmującą i pisał, że „Szkic piórem Norwida czasem bywa wyborny, pojęcie przedmiotów, schwycenie ich wyrazu nader szczęśliwe"[25], stanowi jedyny ślad istnienia obiektu. Siedem akwarel wykonanych w trakcie rejsu przez ocean – zapewne analogicznych do kompozycji wypełniających dziennik – znajdowało się nadto we wspomnianym *Albumie Dybowskiego* (*Typy okrętowe*, sceny z pokładu oraz pejzaże morskie). Pewne wyobrażenie o wizualnym aspekcie dziennika dają zachowane w zbiorach Biblioteki Narodowej trzy akwarelowe szkice wykonane „na Oceanie"[26], przedstawiające fragmentaryczne ujęcia pokładu żaglowca oraz wnętrza pod pokładem[27], a także podobizna amerykańskiego marynarza, pochodząca ze zbiorów Konstancji Górskiej, sprzedana w 2022 r. na aukcji antykwarycznej w Wielkiej Brytanii[28].

Większe zbiory Norwidowskich rysunków znajdowały się nie tylko w jego autorskich albumach, ale także w kilku sztambuchach należących do zaprzyjaźnionych z poetą dam: wspomnianej przed chwilą Konstancji Górskiej (69 pozycji), Marii Trębickiej (ok. 10 pozycji), Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej (33 rysunki) oraz Marii z Tyzenhauzów Przezdzieckiej (kilkanaście pozycji). Także i te obiekty znane są wyłącznie z dokumentacyjnych opracowań Przesmyckiego, obejmujących swoim zakresem bądź to całe albumy, bądź tylko prace Norwida, niekiedy uzupełnionych fotografiami[29]. Tematyka prac pomieszczonych na kartach pamiątkowych sztambuchów była różnorodna, przy czym można zauważyć, że Konstancji Górskiej ofiarowywał Norwid głównie rysunki o tematyce związanej ze współczesnością (portrety oraz sceny satyryczne), Michalinie z Dziekońskich Zaleskiej – kompozycje religijne, ilustracje do utworów literackich oraz portrety (il. 5), z kolei w albumie Marii Trębickiej przeważały sceny przybrane w antykizujący kostium oraz drobne ujęcia rodzajowe[30]. Pojedyncze prace Norwida oraz niewielkie

---

25 *Kartki z podróży, 1858–1864*, t. 2, Warszawa 1874, s. 318.

26 Zob. Katalog III, 404-409, poz. 647–649.

27 Zob.: Katalog VI, poz. 1406/XII, 1443/XII, 1450/XII, 1453/XII, 1470/XII, 1478/XII, 1490/XII.

28 Na aukcji pojawiły się trzy rysunki Norwida pochodzące od Górskiej (por. Katalog VII, 214–219), które niestety nie naprowadziły na ślad całego zbioru, który stanowił jedną z większych kolekcji norwidianów należących do zaprzyjaźnionych z artystą osób (zob. E. Chlebowska, *Z kolekcji Konstancji Górskiej*, „Studia Norwidiana" 41: 2023, s. 139–155; Katalog VI, 346–349, 370–427). Wszystko wskazuje na to, że zbiory Górskiej zostały rozproszone w trakcie II wojny światowej.

29 Kilkaset dokumentacyjnych fotografii plastycznych prac Norwida, pochodzących ze zbiorów Przesmyckiego, trafiło wraz z rękopiśmiennym archiwum edytora do zbiorów Biblioteki Narodowej, część prezentowana jest na internetowej platformie Polona.

30 Sztambuchową twórczość plastyczną Norwida omawiałam szerzej w artykule: „*Proszę przyjąć tak jak jest" – Norwid plastyk w sztambuchu*, [w:] *Norwid – artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*, red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek, Poznań 2008, s. 197–218.

zbiory rysunków znajdowały się również w nieznanych bliżej albumach należących m.in. do Krystyny Dybowskiej, Zygmunta Krasińskiego, Teodora Jełowickiego, Wandy Wagner, Teresy Wodzińskiej, Marii Wodzińskiej oraz Dionizego Zaleskiego.

Na zaginioną spuściznę plastyczną Norwida składa się, oprócz prac zgromadzonych w albumach, ponad 200 luźnych rysunków i akwarel (także i w tym przypadku większość znamy z opisów Przesmyckiego oraz fotografii zgromadzonych w archiwum edytora) oraz dwie prace graficzne: akwaforta *Sforza w więzieniu* (wersja I) i litografia *Improwizacja*. Ciekawostkę stanowi szkic wykonany wprost na drewnianej desce (prawdopodobnie przygotowawczy do drzeworytu), kupiony przez Zenona Przesmyckiego od osoby, która znalazła ją wsuniętą zamiast klina w kupionej na licytacji szafie gdańskiej (il. 6). Do niedawna błędnie uznawany za przedstawienie sceny z legendy o Wandzie, ilustruje *Sąd Libuszy*, fragment tzw. rękopisu zielonogórskiego – XIX-wiecznego dzieła Václava Hanki i Josefa Lindy, będącego mistyfikacją rękopisu, pochodzącego rzekomo z IX w. i dotyczącego najstarszych dziejów Czech. *Sąd Libuszy* opisywał zgromadzenie możnych i ludu w Wyszechradzie, podczas którego księżna rozstrzygała spór dwóch możnych o majątek. Norwidowski szkic przedstawia tronującą Libuszę w towarzystwie dwóch niewiast, z których „jedna deski dzierży prawodatne, a u drugiej masz miecz krzywdę karzący”[31]. Przed władczynią widzimy przedstawicieli trzech stanów, oznaczonych napisami: „LECH”, „KMIET” i „WŁADYK”, jako że zgodnie z tekstem utworu, Libusza zwołała na sąd „wszystkich lechów, kmieciów i władyków”[32]. Norwidowski rysunek stanowi interesujący, nieznany dotychczas, ślad recepcji literackiego pierwowzoru, który zyskał w epoce niebywałą popularność, był również kilkukrotnie tłumaczony na język polski, między innymi przez Augusta Bielowskiego i Lucjana Siemieńskiego.

Pośród rysunkowych projektów Norwida na uwagę zasługują również dwa cykle sprzedane przez artystę Delfinie Potockiej: *Parabola o wielbłądzie w uchu igielnym* oraz *Samotność*, które w 1913 r. znajdowały się w pałacu w Rogalinie pośród pamiątek po Janie Potockim. Późniejsze losy obiektów pozostają nieznane. Pierwszy miał formę poszytu złożonego z 6 kompozycji „w kilkudziesięciu figurach i grupach”, przedstawiających „grupy dzieci albo osób starszych pnących się pod górę, pewnie do zbawienia […], ostatni z tego cyklu wyobraża u góry Maryję na tronie, u dołu głowy i popiersia tylko modlących się ludzi, a pomiędzy Wniebowziętą a ludźmi aniołowie – dzieci bez skrzydeł bujają w powietrzu”. Na ostatniej stronie znajdowała się autorska

[31] L. Siemieński, *Sąd Libuszy*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 9, Warszawa 1882, s. 269.
[32] Tamże.

wycena dzieła: „Cena niniejszego autografu: dla osoby nic cenić nie umiejącej – franków 100; dla osoby znającej wartość – franków 50. Norwid 1859, wieku XIX". Do poszytu dołączony był jeszcze jeden rysunek przedstawiający „bramę fantazyjną […] z igłą pośrodku jako głównym słupem […], przez uszko tej igły, wcale duże, przechodzi wielbłąd"[33]. Drugi cykl składał się z czterech rysunków, o których wiemy jedynie, że ich tematem była samotność „w pokoju, w pracowni lub wśród ludzi", a bohaterką kobieta[34].

Mimo że pośród zaginionej spuścizny plastycznej Norwida najliczniejszą grupę stanowią – podobnie jak w dorobku zachowanym – prace rysunkowo-akwarelowe, nie mniej dotkliwe wydają się straty w zakresie malarstwa olejnego. Nasza wiedza na temat tego działu norwidowskiej twórczości jest bowiem wyjątkowo skąpa, a do naszych czasów zachowały się jedynie trzy niewielkie obrazy o niekwestionowanej atrybucji: *Jutrznia* (1857, olej na desce), *Kościółek na Litwie* (1870, olej na płótnie) oraz *Lady Makbet* (po 1872?, olej na płótnie). Trudno byłoby uznać te dzieła za reprezentatywne dla twórczości Norwida-malarza; ich stylistyka jest na tyle różnorodna, że wydają się wręcz dziełami, które wyszły spod pędzli różnych artystów. Z kolei spośród kilkunastu zaginionych obrazów wykonanych w tej technice większość znanych jest wyłącznie z tytułu bądź przedstawionego tematu, a tylko dwa zostały utrwalone na fotografii: portret *Michała Kleczkowskiego rozmawiającego z Chińczykiem* (1864, il. 7) oraz *Jezioro zaczarowane* (1875), znane także jako *Widok leśny*, które do 1956 r. znajdowało się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Norwid sięgał po technikę olejną stosunkowo rzadko, malował głównie niewielkie kompozycje: portrety, obrazy o tematyce religijnej oraz sceny rodzajowe. Portretował swojego kuzyna Michała Kleczkowskiego, księcia Marcelego Lubomirskiego, Marię Wodzińską oraz jej drugiego męża Władysława Orpiszewskiego, wykonał także wizerunki, co do których nie mamy pewności, czy powstały w technice olejnej, między innymi Kornela Kleczkowskiego, Sybilli de Bonneval (córki Marii z Gerliczów i hrabiego Henri de Bonneval), Macieja Wodzińskiego. Wśród zaginionych obrazów olejnych o tematyce religijnej warto wymienić *Głowę Matki Bożej Bolesnej* (1852), zakupioną przez Ksawerego Branickiego, miniaturową podobiznę głowy św. Jana Chrzciciela (10 x 12 cm), uznawaną za ukryty

[33] Opis cyklu pochodzi z listu Franciszka Chłapowskiego do Zenona Przesmyckiego z 20 stycznia 1913 r. (rękopis w zbiorach Biblioteki Narodowej, sygn. 6319, t. 1, k. 70). W [*Autobiografii artystycznej*] Norwid wymienił wśród swoich dzieł jeszcze jedną pracę rysunkową, nawiązującą do ewangelicznych parabol, a mianowicie *Parabolę o perłach przed trzodą wieprzów*; także i ta kompozycja pozostaje nieznana.

[34] Tamże.

autoportret[35], *Łódź apostolską na jeziorze Genezaret* (1871) oraz *Matkę Bożą z Dzieciątkiem*[36].

Nie sposób pominąć w tym zestawieniu obrazu ołtarzowego: *Widzenie św. Stanisława Kostki*, przeznaczonego jako dar do kaplicy w Domu św. Stanisława (filii Zakładu św. Kazimierza) w Juvisy pod Paryżem, prowadzonym przez Zgromadzenie Sióstr Miłosierdzia św. Wincentego a Paulo (szarytki). W liście do Jana Koźmiana z 2 grudnia 1866 r. Norwid zamieścił krótki opis rozpoczętego dzieła: „W kompozycji pokazało się powoli sześć figur wielkości naturalnej – to jest: Matka Zbawiciela Świata – Zbawiciel-Dziecię – Ś-ty Stanisław – Archanioł Gabriel lilie trzymający i dwóch aniołów sfery mniejszej uzupełniających całość"[37]. Zgodnie z przeznaczeniem obrazu do kultu, temat kompozycji należał do ścisłego kanonu przedstawień ikonograficznych polskiego jezuity. Szybko okazało się, że koszty przedsięwzięcia znacznie przekraczały możliwości artysty, nie mniejszą przeszkodę w realizacji wielkoformatowej kompozycji stanowił zapewne także brak doświadczenia, w związku z czym dopiero po ośmiu latach udało się Norwidowi ukończyć obraz[38]. Przełożona szarytek, matka Teofila Mikułowska, podziękowała twórcy za obraz, będący „miłą pamiątką jednego ze znaczniejszych malarzy rodaków, a którego dotąd jeszcze ocenić nie umieją"[39]. Nie wiadomo, czy dzieło trafiło na planowane miejsce, nieznane są również jego dzieje po likwidacji filii w Juvisy i sprzedaży domu przez siostry szarytki na przełomie 1906/1907 roku[40]. W archiwum Przesmyckiego nie zachowała się choćby najmniejsza wzmianka na temat obrazu, wobec

---

35 T. Smoleński, *Egipskie norwidiana*, „Ateneum Polskie" 1908, t. 2, s. 115.

36 Opis obrazu sporządzony przez Z. Przesmyckiego ujawnia dosyć zaskakującą ikonografię tej niewielkiej kompozycji (ok. 24 x 18 cm): „ Matka Boska z Chrystusikiem na kolanach. […] Dookoła wir różnych chmurek i postaci. Z prawej strony od dołu mężczyzna niosący baranka pod pachą. Ponad nim – głowa kobieca o wytwornych rysach i jak gdyby kapeluszu z szerokimi skrzydłami. Po lewej u dołu długowłosa dziewczynka blond z nagim ramieniem, bokiem i prawą ręką. Ponad nią mniej wyraźna postać klęczącego mężczyzny w czerwonym płaszczu, trzymającego w prawej ręce jakby książkę do nabożeństwa. W górze po obu stronach wichrzą się chmury kolorowe, księżyce" (publ. E. Chlebowska, *Z norwidowskiego archiwum Zenona Przesmyckiego (4). Opisy prac plastycznych Norwida w Muzeum Narodu Polskiego w Rapperswilu*, „Studia Norwidiana" 31: 2013, s. 149–150).

37 List z 2 grudnia 1866, publ.: C. Norwid, *Dzieła wszystkie*, t. XII: *Listy 3, 1862–1866*, oprac. J. Rudnicka, uzup. E. Lijewska, Lublin–Warszawa 2019, s. 559.

38 Zob. A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 148–149.

39 List T. Mikułowskiej do Norwida (Biblioteka Narodowa, sygn. rkps. IV 6290, k. 94).

40 Niedatowana fotografia wnętrza kaplicy w Domu św. Stanisława, opublikowana przez Aleksandra Syskiego w monografii: *Zakład św. Kazimierza w Paryżu: szkic historyczny* (Warszawa 1936, s. 168) ukazuje główny ołtarz ozdobiony jedynie trzema posągami. Trudno rozstrzygnąć, czy obraz Norwida w ogóle nie trafił do kaplicy, czy może został umieszczony na jednej z bocznych ścian.

czego możemy wnioskować, że edytorowi, który w pierwszych dekadach XX w. prowadził szeroko zakrojoną akcję poszukiwawczą spuścizny Norwida, nie udało się trafić na żadne ślady obiektu.

Ani w archiwum edytora, ani w żadnych innych źródłach nie znajdziemy również bliższych informacji na temat obrazu *Poeta sprzedający Pegaza*, znanego wyłącznie z krótkiej notatki zapisanej przez Norwida na odwrocie akwareli o tej samej tematyce, zachowanej w zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu. Dzięki tej notatce wiemy, że artysta namalował olejną wersję tego przedstawienia ze zmienioną kompozycją: „poeta sprzedający pegaza swego, amazonka, stary maquignon i woźnica targują kupno – a été painte à huile avec changement de composition"[41]. Nieznany bliżej obraz stanowiłby ciekawe dopełnienie zbioru alegorycznych kompozycji, do którego oprócz wspomnianej akwareli *Sprzedaż Pegaza* (1868)[42] należy akwaforta *Muzyk niepotrzebny* (1867) oraz piórkowy rysunek lawowany akwarelą *Sprzedawca laurów* (1869). Poza bolesnymi doświadczeniami związanymi z brakiem uznania dla swojej twórczości, zarówno literackiej, jak i plastycznej, Norwid zawarł w tych pracach szerszą refleksję nad rolą i powinnościami artysty oraz jego miejscem w społeczeństwie, także nad zagrożeniami związanymi z merkantylizacją sztuki, które najpełniejszy wyraz znalazły w późnej noweli *Ad leones!*

Niemało pytań i wątpliwości rodzi rzeźbiarska działalność Norwida, zapoczątkowana obiecującym projektem pomnika Jana Kochanowskiego, nad którym artysta pracował od jesieni 1845 r. (nieznany). Pomnik miał stanąć w katedrze wawelskiej, jednak po włączeniu Krakowa do Austrii w 1846 r. pomysł wystawienia monumentu został zarzucony[43]. Józef Bohdan Dziekoński wspominał, iż Norwidowski projekt „uderza dziewiczą prostotą i poetyzmem pomysłu, na jaki tylko wyższe talenty trafiają"[44]. Być może losy Norwida potoczyłyby się zupełnie innym torem, gdyby pomnik jego autorstwa stanął wówczas – na początku jego artystycznej drogi – na wawelskim wzgórzu. Nieznane

---

41 *Towarzystwo Historyczno-Literackie, Biblioteka Polska w Paryżu: zarys historii i prezentacja zbiorów*, [red. W. Kordaczuk, E. Kosieradzka, E. Rutkowska], Paryż–Warszawa 2014, s. 254.

42 W kontekście biografii Norwida interesującą interpretację akwareli przedstawiła Irena Gałęzowska w artykule *Na rozstajnych drogach. Rok 1868 w życiu Cypriana Norwida*: „Syrena. Dodatek Literacko-Naukowy" (Paryż) 1958, nr 5 (50), s. 1–2 [przedruk: „Nowy Świat. Dodatek tygodniowy Ogniwo" (Nowy Jork) 1959, nr 2, s. 6].

43 Przebieg działań związanych z projektem uczczenia poety w formie pomnika oraz okolicznościowego wydawnictwa szczegółowo omawiają Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek i J. Czarnomorska, autorki *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1: *1821–1860*, Poznań 2007, s. 193–194.

44 Przypis do artykułu W. Smokowskiego *O malarstwie w Polsce*, „Dzwon Literacki" 1846, t. 2, s. 156.

są natomiast przyczyny, dla których nie wywiązał się Norwid z otrzymanego od Jana Koźmiana w 1846 r. zlecenia na wykonanie dekoracji rzeźbiarskiej („statuetek" oraz płaskorzeźb ewangelistów) do neogotyckiej kaplicy pałacowej w Turwi, należącej do teściów Koźmiana[45]. Dekadę później artysta podjął z kolei współpracę z Józefem Reitzenheimem, zasłużonym opiekunem grobów polskich w Paryżu, w zakresie projektowania nagrobków. Działalność ta nie została bliżej udokumentowana, a z nazwiskiem Norwida łączyć można w sposób pewny tylko jedną realizację: dekorację rzeźbiarską tzw. grobu Towarzystwa Demokratycznego Polskiego na cmentarzu Montmartre[46]. W literaturze przedmiotu pojawiały się wprawdzie wzmianki na temat udziału twórcy *Solo* w kilku innych projektach nagrobków, jednak żadne źródła ani relacje z epoki nie potwierdzają tych sugestii.

Na zakończenie syntetycznego przeglądu zaginionej spuścizny plastycznej Norwida wypada jeszcze wspomnieć o dwóch przedsięwzięciach, co do których posiadamy jedynie szczątkowe – pochodzące od samego artysty – informacje, a które poszerzają zakres jego twórczości o nowe dziedziny, leżące na pograniczu sztuki i rzemiosła.

W 1851 r., w liście do Jana Koźmiana, pisał Norwid: „Robię także kompozycje dla Froment-Meurice, pierwszego na świecie dziś rzeźbiarza-złotnika, aby tym sposobem i ze strony rzeźby rzecz moją w europejską sztukę przeprowadzić. Co do architektury, to dam wiadomość później, *chaty moje będą stać w Polsce*"[47]. Wbrew opinii Bogusława Bieli, który na podstawie tej drobnej wzmianki wysunął daleko idący wniosek, że artysta podjął pracę jako rzemieślnik w warsztacie paryskiego złotnika[48], chodziło tu zapewne o rysunkowe projekty jubilerskie. Niewykluczone, że wspomniane przez Norwida „kompozycje" były tożsame ze szkicami biżuterii (agraf, zausznic, bransolet i brosz) ofiarowanymi przez niego Marii Przezdzieckiej, która zamawiała u Froment-Meurice'a rozmaite dzieła jubilerskie, m.in. biżuterię i paramenty kościelne[49].

---

45 Informacje na temat zobowiązań Norwida pochodzą z listu Jana Koźmiana do Stanisława Egberta Koźmiana (za: Z. Trojanowicz, *Rzecz o młodości Norwida*, s. 219). Być może z pracami projektowymi nad wystrojem kaplicy w Turwi można łączyć pochodzący z kolekcji Koźmianów Norwidowy szkic antepedium ołtarzowego ze scenami *Złożenia do grobu* i *Trzech Marii u grobu* oraz z wizerunkami ewangelistów, sygnowany „Norwid 1846 Berlin", zob. Katalog III, 212–213, poz. 555.

46 O udziale Norwida wspominał sam J. Reitzenheim na kartach publikacji: *Les Monuments polonais à Paris*. I. *Cimetière Montmartre*, Paris 1860, s. 9–10. Por. Katalog V, 566-569, poz. 1129.

47 C. Norwid, *Dzieła wszystkie*, t. X: *Listy 1*, oprac. J. Rudnicka, Lublin 2008, s. 347.

48 B. Biela, *Żyć z pracy rąk swoich. W warsztacie pracodawcy Norwida*, „Akcent" 2003, nr 4, s. 125–129.

49 Norwidowskie projekty biżuterii w formie szkiców podmalowanych akwarelą znajdowały się w zaginionym albumie należącym do Marii Przezdzieckiej, mieszczącym także inne

Drugie przedsięwzięcie, ujęte w liście do Koźmiana w formie lakonicznej zapowiedzi: „*chaty moje będą stać w Polsce*", zostało przez Norwida szerzej przedstawione Józefowi Bohdanowi Zaleskiemu. Artysta pisał: „Wskutek *Promethidiona* mam polecenie dać plany na chałupy i karczmy, i domy dla leśników do Krakowskiego – piękne i trudne zadanie – […] życzą sobie, abym ze zwykłej chałupy polskiej i karczmy żydowskiej wyprowadził coś idealnego. Tym zajęty jestem na teraz"[50]. Zenon Przesmycki sugerował, że zlecenie pochodziło od Adama Potockiego z Krzeszowic, jednak zważywszy na fakt, że nieco wcześniej, na początku 1851 r. Norwid zerwał zawarty z Potockim kontrakt na napisanie traktatu z historii sztuki, pomysł ten nie wydaje się zasadny[51]. Bardziej prawdopodobne, że – zgodnie z sugestią Juliusza Wiktora Gomulickiego – zleceniodawcą był Henryk Prendowski, właściciel Ojcowa i Czyżowa Szlacheckiego[52]. Niestety, nie zachowały się żadne ślady podjętego przez artystę zadania, nie mamy również pewności, czy zostało ono w jakimkolwiek zakresie zrealizowane.

Powyższy przegląd zaginionej spuścizny plastycznej Cypriana Norwida opracowany na podstawie materiałów zgromadzonych do edycji *Katalogu prac plastycznych*[53] – mimo wybiórczej, skrótowej formy – ujawnia wiele sfer twórczej działalności twórcy *Solo* i szereg realizacji, które w istotny sposób dopełniają jego sylwetkę artystyczną, ukształtowaną w oparciu o dzieła zachowane do naszych czasów. Potwierdza zarazem, że Norwid-malarz i Norwid-rzeźbiarz pozostaną na zawsze w cieniu Norwida-rysownika czy Norwida-akwarelisty. Twórca *Muzyka niepotrzebnego* sięgał po farby olejne oraz narzędzia rzeźbiarskie stosunkowo rzadko, w związku z czym nie zdołał osiągnąć w tych gałęziach sztuki artystycznej swobody oraz indywidualizmu, jakim cechował się jego dorobek rysunkowy.

Odkrycie znacznych obszarów norwidowskiej spuścizny plastycznej, które do niedawna pozostawały nieznane, utrwalone w rękopiśmiennych zapiskach Przesmyckiego, drobnych wzmiankach prasowych czy zestawieniach katalogowych, niekiedy przynoszących wyłącznie tytuły prac, nie zmienia zatem w sposób zasadniczy profilu artystycznego Norwida. Twórcy, który bez wątpienia wyraził się najpełniej w kameralnej twórczości rysunkowej oraz graficznej, we fragmentarycznych studiach i niepozornych

szkice Norwida oraz ilustrowane autografy jego wierszy, z których znany jest tylko tekst *Scherza [I]*. Szersze informacje na temat albumu, zob. Katalog VII, 12-15.

50 List Norwida do J.B. Zaleskiego z 1 sierpnia 1851 r. (C. Norwid, *Dzieła wszystkie*, t. X, s. 340).

51 C. Norwid, *Pisma zebrane*, t. A, cz. 2, oprac. Z. Przesmycki, Warszawa 1911, s. 807.

52 C. Norwid, *Pisma wybrane*, t. 5, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1968, t. 5, s. 176.

53 Zob. przypis 4.

figuralnych kompozycjach, wreszcie w zjawiskowych, wizyjnych kompozycjach akwarelowych powstających w ostatnich latach jego życia. Wreszcie twórcy o bardzo nierównym dorobku, który obok przeciętnych szkiców, nierzadko ujawniających anatomiczne i kompozycyjne błędy oraz mnemotechniczne nawyki, pozostawił wybitne, kreślone z pasją i znawstwem wizerunki „człowieka wiecznego", stawiające go w szeregu mistrzów rysunku polskiego, a nawet europejskiego.

Ilustracje

1. C. Norwid, *Dziecko i anioł*, 1857?, akwarela z *Albumu Aleksandra Dybowskiego*, zag., fot. Biblioteka Narodowa

2. C. Norwid, *Catilina i inne szkice*, 1850, rysunek tuszem z *Albumu Marceliny Czartoryskiej*, zag., fot. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

3. C. Norwid, *Rozmowa przy stole i inne szkice*, ok. 1847, rysunek tuszem ze *Szkicownika IV*, zag., fot. za: J. Jastrzębowski, *Traugutt i Norwid*, „Lech" 1939, z. 5, s. 4

4. C. Norwid, *Inicjał P*, 1846, akwarela z *Modlitewnika dla Włodzimierza Łubieńskiego*, zag., fot. za: „Przegląd Powszechny" 1911, nr 327 (wkładka)

5. C. Norwid, *Portret Adama Mickiewicza*, 1850, rysunek ołówkiem z *Albumu Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej*, zag., fot. Biblioteka Narodowa

6. C. Norwid, *Sąd Libuszy*, rysunek ołówkiem na drewnie, zag., fot. Biblioteka Narodowa

7. C. Norwid, *Michał Kleczkowski rozmawiający z Chińczykiem*, 1864, olej na płótnie, zag., fot. Biblioteka Narodowa

Bibliografia

Archiwalia

Przesmycki Zenon, *Materiały do twórczości malarskiej i rysowniczej Cypriana Norwida*, Biblioteka Narodowa, sygn. Rps 6330 III.

Przesmycki Zenon, *Notaty do twórczości malarskiej Cypriana Norwida*, Biblioteka Narodowa, sygn. Rps 6331 IV.

Korespondencja Zenona Przesmyckiego w sprawie spuścizny po Norwidzie, Biblioteka Narodowa, sygn. Rps 6319 IV.

List Teofili Mikułowskiej do Norwida, Biblioteka Narodowa, sygn. rkps. IV 6290, k. 94.

Opracowania

Biela B., *Żyć z pracy rąk swoich. W warsztacie pracodawcy Norwida*, „Akcent" 2003, nr 4, s. 125–129.

Borowy W. Ch., *Pierwszy wywiad u odkrywcy Norwida. Wizyta u Zenona Przesmyckiego (Miriama)*, „Express Poranny" 1933, nr 29 (z 29 I).

Chlebowska E., *Cyprian Norwid: katalog prac plastycznych*, t. I–VII, Lublin 2014–2023.

Chlebowska E., *Na szklanych kliszach. Nieznane rysunki Norwida, czyli „Album Marceliny Czartoryskiej"*, „Studia Norwidiana" 32: 2014, s. 147–173.

Chlebowska E., *„Proszę przyjąć tak jak jest" – Norwid plastyk w sztambuchu*, [w:] *Norwid – artysta. W 125. rocznicę śmierci poety*, red. K. Trybuś, W. Ratajczak, Z. Dambek, Poznań 2008, s. 197–218.

Chlebowska E., *Z kolekcji Konstancji Górskiej*, „Studia Norwidiana" 41: 2023, s. 139–155.

Chlebowska E., *Z norwidowskiego archiwum Zenona Przesmyckiego (4). Opisy prac plastycznych Norwida w Muzeum Narodu Polskiego w Rapperswilu*, „Studia Norwidiana" 31: 2013, s. 141–169.

Chlebowski P., *Polihymnia CN 1. Szkice interpretacyjne*, Lublin 2019.

Cyprian Norwid. Wystawa w 125. rocznicę urodzin. Katalog, [oprac. J. Gomulicki, Z. Rothertowa, J. Sienkiewicz, J. Ruszczycówna, Z. Stefanowska], Warszawa 1946.

Cypriana Norwida antologia artystyczna, oprac. Z. Przesmycki, „Grafika" 1933, nr 2, s. 7–28.

Gałęzowska I., *Na rozstajnych drogach. Rok 1868 w życiu Cypriana Norwida*, „Syrena. Dodatek Literacko-Naukowy" (Paryż) 1958, nr 5 (50), s. 1–2; przedruk: „Nowy Świat. Dodatek tygodniowy Ogniwo" (Nowy Jork) 1959, nr 2, s. 6.

Melbechowska-Luty A., *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.

Nieznany list Norwida do Charles'a Blanca (1813–1882), oprac. A. Sikorska-Krystek, „Pamiętnik Literacki" CXIII, 2022, z. 3, s. 225–241.

N.N., *Spuścizna po Norwidzie*, „Kurier Warszawski" 1883, nr 137a (5 czerwca), s. 3.

Przesmycki Z., *Z Norwidowskiego archiwum (1). Opis „Albumu Dybowskiego"*, „Studia Norwidiana", 24–25: 2006–2007, s. 95–191.

Przesmycki Z., *Z notat i dokumentów o C. Norwidzie*, „Chimera" t. 8, 1904, s. 419–453.

Smoleński T., *Egipskie norwidiana*, „Ateneum Polskie" 1908, t. 2, s. 105–115.
Syski A., *Zakład św. Kazimierza w Paryżu: szkic historyczny*, Warszawa 1936.
Towarzystwo Historyczno-Literackie, Biblioteka Polska w Paryżu: zarys historii i prezentacja zbiorów, [red. W. Kordaczuk, E. Kosieradzka, E. Rutkowska], Paryż–Warszawa 2014.
Trojanowiczowa Z., Dambek Z. i Czarnomorska J., *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1: *1821–1860*, Poznań 2007.
Trojanowiczowa Z., Lijewska E., Pluta M., *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 2: *1861–1883*, Poznań 2007.
Zrębowicz R., *Twórczość plastyczna Cypriana Norwida*, „Tygodnik Ilustrowany" 1937, nr 51–52, s. 995.

Edyta Chlebowska
The John Paul II Catholic University of Lublin

PRECIOUS, PRICELESS, LOST: ON THE UNPRESERVED ARTISTIC LEGACY OF CYPRIAN NORWID

Summary

The article explores the lost artistic legacy of Cyprian Norwid, which constitutes nearly 45% of his known artistic output. The richest source of knowledge on the subject under discussion is the archive of Zenon Przesmycki stored in the National Library, which contains detailed documentation of a significant part of Norwid's artistic output, as well as a substantial collection of photographs. Valuable information on the lost works also provides epistolography of Norwid and people from his circle, as well as other archival sources and literature on the subject, including especially the journalism of the first half of the 20th century. The vast majority of the lost works, as preserved in our times, are drawings and watercolors, with the majority of works originating from sketchbooks and albums belonging to Norwid and his friends, while loose works are less numerous. As for oil painting, printmaking, and sculptural works, the number of lost realizations and projects is small, and at the same time, most of them are known only from minor mentions, often informing only about the title or subject of the work. In addition to a synthetic, collective discussion of the lost albums containing Norwid's drawings and watercolors, the article presents several of the most interesting works from Norwid's lost artistic legacy.

Keywords: Cyprian Norwid, Polish drawing, Polish painting, wartime losses, iconography.

Agnieszka Ziołowicz
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
ORCID: 0000-0002-5335-1125

WOBEC ROMANTYZMU. O KILKU WĄTKACH MYŚLI ESTETYCZNEJ JÓZEFA KREMERA

Podobno sowa Minerwy wylatuje o zmierzchu, a nie o świcie. Ta słynna metafora pochodząca z *Przedmowy* do *Zasad filozofii prawa* Hegla[1] posiada, jak wiadomo, szereg wykładni[2]. Przywołuję ją w znaczeniu chyba najbliższym intencji autora, którą można by ująć tak: mądrość przychodzi *post factum*, o zmierzchu widać bowiem coś, co za dnia jest niewidzialne. Gdy pewna faza dziejów zmierza ku finałowi, gdy jakiś okres w kulturze się domyka, wtedy pojawia się szczególny sposób rozumienia, w którym najważniejsze rysy przeszłości ukazują się wyraziście. Taką mądrością jest – według Hegla – filozofia, czyli wiedza, która o szarej godzinie zmierzchu maluje swój świt, co więcej, maluje „szaro na szarym", tzn. jest porównywalna z techniką malarską rozpowszechnioną w XVII i XVIII wieku, a polegającą na nakładaniu obok siebie i jedna na drugiej kilku warstw farby w różnych odcieniach szarości, co dawało efekt nie tylko tonowania barw, ale też wyjątkowej głębi konturów i kształtów, bo obraz przypominał w rezultacie płaskorzeźbę. To właśnie dlatego określenie „szaro na szarym" może symbolizować w refleksji Hegla zniuansowanie i ostrość filozoficznego widzenia rzeczy. Filozofia jest wprawdzie pozbawiona „zieloności życia" (tu Hegel polemizuje z *Faustem* Goethego), potrafi jednak, dzięki swemu opóźnieniu w stosunku do zdarzeń, interpretować je w sposób doskonalszy niż doraźny ogląd. Metafora sowy Minerwy mówi więc o odmienności (i w pewnym sensie wyższości) poznania późnego, dokonanego

[1] Czytamy tam: „Kiedy filozofia o szarej godzinie maluje swój świt, wtedy pewne ukształtowanie życia już się zestarzało, a szarością o zmroku nie można niczego odmłodzić; można tylko coś poznać. Sowa Minerwy wylatuje dopiero z zapadnięciem zmierzchu". Zob. G.W.F. Hegel, *Zasady filozofii prawa*, tłum. A. Landman, Warszawa 1969, s. 21.

[2] Korzystam przede wszystkim z interpretacji, którą przedstawiła Hanna Buczyńska-Garewicz w artykule: *Czy o zmierzchu wylatuje sowa Minerwy? Rozważania z fenomenologii samoświadomości*, „Teksty Drugie" 2015, nr 4, s. 293–294.

ex post. „Dystans czasowy nabiera tu szczególnego znaczenia […], filozofia maluje «szaro na szarym» – czyli jasno i wyraźnie – to, co niedostępne wczesnemu doświadczeniu”[3].

Nie o Heglu będzie tu jednak mowa, lecz o estetyce połowy XIX wieku, w Polsce tworzonej przez uczniów berlińskiego myśliciela, a pozostającej względem romantyzmu w sytuacji ewokowanej poniekąd przez metaforę sowy Minerwy.

Na początek przywołajmy pewne fakty unaoczniające proces powstawania w naszym kraju estetyki sensu *stricto*. Jej narodziny przypadają na połowę XIX wieku, choć w istocie są rozciągnięte w czasie: w roku 1843 Józef Kremer publikuje tom *Listów z Krakowa*, które składają się na pierwszy u nas systematyczny wykład estetyki. Na wydanie kolejnego tomu dzieła przyjdzie czekać do roku 1855, kiedy to ogólne zasady estetyki, przedstawione w pierwszych dziesięciu listach, już wtedy przeredagowanych, znajdą kontynuację w dalszych dwóch częściach rozprawy, obejmującej tym razem listów dwadzieścia i będącej analizą dziejów fantazji artystycznej[4]. Niemal równolegle obszerne kompendium wiedzy estetycznej przedstawi Karol Libelt, publikując w roku 1854 dwutomową *Estetykę, czyli umnictwo piękne*, którą poprzedziła rozprawa pt. *Filozofia sztuk pięknych*, drukowana na łamach „Biblioteki Warszawskiej” w latach 1842–1843 oraz wydana w roku 1849 część ogólna *Estetyki*[5]. Ta garść informacji potwierdza, że południe XIX stulecia stanowi w historii polskiej refleksji estetycznej moment szczególny, pojawiają się wtedy dokonania o zakroju pionierskim, krystalizuje się rodzimy dyskurs estetyczny, dyskurs zarazem filozoficzny i systematyczny, odbiegający od dominujących wcześniej form wypowiedzi, tzn. podręczników poetyki i teorii wymowy, rozpraw krytycznoliterackich, a także metaliterackich czy metaartystycznych uwag formułowanych w obrębie poszczególnych dzieł jako ich integralna część, co stanowi zabieg charakterystyczny dla poezji romantycznej. A zatem jest to zmiana głęboka, obejmująca zarówno formę, jak i treść przekazu.

Przełom lat 40. i 50. oczywiście przynależy czasowo do epoki romantyzmu, ale jednocześnie jest okresem, w którym romantyzm, zwłaszcza po wydarzeniach Wiosny Ludów, wchodzi w fazę zmierzchu, stopniowo tracąc rozwojowy impet, świeżość i kreatywność. Widoczna staje się wówczas tendencja do podsumowań, uogólnień, waloryzacji prądu. Romantyzm przeobraża się

---

3 Tamże, s. 294.

4 Zob. J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. I, Kraków 1843 (wyd. 2, z podtytułem: *Wstępne zasady estetyki*, Wilno 1855); t. II–III: *Dzieje artystycznej fantazji*, Wilno 1855.

5 Zob. K. Libelt, *Filozofia sztuk pięknych*, „Biblioteka Warszawska” 1842, t. 4, 1843, t. 4; tenże, *Estetyka czyli Umnictwo piękne: część ogólna*, Poznań 1849; tenże, *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, t. I–II, Petersburg i Mohilew 1854.

w postromantyzm, staje się tradycją literacką, wchodząc w koneksje ze zjawiskami artystycznymi i intelektualnymi o zgoła nie-romantycznym rodowodzie. Znamienne, że właśnie wtedy, niejako pod auspicjami sowy Minerwy, rodzi się polska myśl estetyczna, ewidentnie zawieszona między romantyzmem, postromantyzmem, a ideami o proweniencji pozaromantycznej (przed-, a także poromantycznej). Jej specyficzny stosunek do romantyzmu z pewnością godzien jest przemyślenia, można go nawet uznać za sprawę bardzo ważną, jeśli nie kluczową, dla zrozumienia tej refleksji, a z pewnością dla głębszego poznania niektórych jej obszarów. Chciałabym zatem uczynić powyższe zagadnienie głównym przedmiotem niniejszego artykułu, mając oczywiście świadomość, że problematykę tę można rozważać w oparciu o różnorodne źródła. W pierwszej kolejności można to czynić na materiale prac wspomnianych już myślicieli – Kremera i Libelta, tworzących niemal równolegle podwaliny polskiej estetyki. Źródłem wartościowych poznawczo obserwacji mogłyby być także pisma estetyczne Bronisława Trentowskiego, którego *Estetyka* ukazała się pośmiertnie w latach 70. XIX wieku[6], choć jej zręby powstawały w interesującym nas przedziale czasowym. Przedmiotem uwagi mogłyby być również wczesne pisma estetyczne Cypriana Norwida, a przede wszystkim *Promethidion* z roku 1851, bo utwór ten – o czym doskonale pamiętamy – jest, co prawda, poetyckim dialogiem o sztuce, ale posiadającym wyraziste cechy estetycznego traktatu[7]. W swych rozważaniach skupię się jednak na myśli estetycznej Józefa Kremera, gdyż obejmuje ona szereg istotnych wątków pozwalających nie tylko na oświetlenie stosunku autora *Listów z Krakowa* do romantyzmu, ale też na zarysowanie, w szerszej perspektywie, wzajemnych relacji romantyzmu i refleksji estetycznej w połowie XIX stulecia. Nie bez znaczenia dla wyboru bohatera artykułu był też fakt, iż Kremer oryginalnie łączy w wymiarze biograficznym i intelektualnym romantyzm, Kraków, Polskę i Europę.

Erudycja i formacja filozoficzna Kremera jako estetyka była naznaczona swoistym eklektyzmem[8]. Romantyzm zajmował w niej miejsce ważne, ale

---

6 Zob. B. Trentowski, *Estetyka*, [w:] tegoż, *Panteon wiedzy ludzkiej*, t. II, Poznań 1874, s. 460–655.

7 O związkach ideowych *Promethidiona* oraz innych utworów Norwida z myślą estetyczną połowy XIX wieku pisano już kilkakrotnie. Zob.: D. Pniewski, *Miedzy obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005; tenże, *Józef Kremer a Cyprian Norwid. Zarys problemu*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 265–282; L. Stachurski, *W kręgu estetyki Józefa Kremera*, Warszawa 2012, s. 43–93 (rozdz. *Norwid*).

8 Nadmieńmy, że jako młody człowiek, po studiach filozoficznych i prawniczych w Krakowie, rozwijał swą edukację w Berlinie, Heidelbergu i Paryżu. Zetknął się wówczas z uczonymi niemieckimi o europejskim rozgłosie, takimi jak np. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Schleiermacher, Karl Ritter, Eduard Gans. Poznał następnie, podczas

jednak nie uprzywilejowane. Nie wydaje się, by odgrywał rolę dominanty czy intencjonalnego zwornika w Kremerowskich poszukiwaniach tożsamości ideowej. Owszem, wśród dzieł inspirujących krakowskiego myśliciela znajdziemy *Filozofię sztuki* Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga oraz *Vorschule der Äesthetik* Jeana Paula, ale towarzyszą im koryfeusze neoklasycyzmu, a wśród nich Johann Joachim Winckelmann jako znawca i wytrawny interpretator sztuki greckiej[9] i przede wszystkim Friedrich Schiller jako autor *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka*, które mają w wywodach Kremera znaczenie wyjątkowe, lecz nie dość – jak sądzę ‑ doceniane przez badaczy. W pismach twórcy *Listów z Krakowa* dobrze widoczne są również liczne nawiązania do tradycji platonizmu i neoplatonizmu, a także do myśli chrześcijańskiej, głównie zaś do filozofii św. Augustyna, do *Ducha chrześcijaństwa* François-René Chateaubrianda, do poglądów Friedricha Schleiermachera, określanych niekiedy mianem chrześcijańskiego kantyzmu. Odnajdziemy tu też wyraźne ślady rozumowania pozytywistycznego, rodem z Auguste'a Comte'a i jego *Kursu filozofii pozytywnej* (*notabene* publikowanego w czasie pobytu Kremera w Paryżu[10]), a więc przekonanie o wartości poznania empirycznego i pogląd, że filozofia jest uogólnieniem wyników nauk szczegółowych. Ten sąd Kremer mógł również zaczerpnąć ze znanej mu *Antropologii* Immanuela Fichtego.

Odrębny problem stanowi stosunek krakowskiego twórcy do Hegla. Przedstawiany niekiedy jako zdeklarowany i wręcz bezkrytyczny heglista, okazuje się w świetle gruntownych badań filozofem stopniowo modyfikującym

studiów w Paryżu, równie sławnych uczonych francuskich, takich jak np. Jean-Baptiste Say, Georges Cuvier, François Guizot, Abel-François Villemain, Victor Cousin. O swym rozwoju intelektualnym Kremer pisze szczegółowo w *Autobiografii* (zob. *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 1–16). Erudycja autora *Listów z Krakowa* była też przedmiotem wielu interpretacji. Zob. zwłaszcza: H. Struve, *Życie i prace Józefa Kremera*, [w:] J. Kremer, *Dzieła*, t. I, Warszawa 1877; M. Kunińska, *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. U. Bęczkowska, R. Kasperowicz, J. Maj, Kraków 2016, s. 15–48.

9 Zob. M. Kalinowska, *Wizja Grecji w pismach Józefa Kremera*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, dz. cyt., s. 167–179; J. Zieliński, *Józef Kremer w Trieście*, [w:] tamże, 189–194. Ryszard Kasperowicz pisze o oddziaływaniu Winckelmanna nie tylko na świat idei Kremera, ale również na jego postawę: „Kremer miał ambicje preceptora estetyki, szeroko pojętej teorii sztuki i teorii piękna – trochę na podobieństwo Winckelmanna, uzurpującego sobie tytuł «preceptor Germaniae» w sprawach artystycznego piękna". Zob. R. Kasperowicz, *Józef Kremer: na skrzyżowaniu estetyki i historii sztuki?*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, s. 294.

10 Na tę inspirację, jako stanowiącą o oryginalności myśli Kremera, kładzie nacisk przede wszystkim Henryk Struve (zob. tegoż, dz. cyt., s. 79) w przekonaniu, że w 1830 roku w Paryżu mogło dojść do bezpośredniego spotkania filozofów. Z kolei Stanisław Brzozowski, dociekając związków Kremera z formacją pozytywistyczną, zestawia jego dokonania z poglądami Taine'a (*Józefa Kremera poglądy na sztukę i jej historię*, Warszawa 1903, s. 57–58, 70–71, 87–88).

idee swego mistrza[11]. Na początku kariery, w *Rysie filozoficznym umiejętności*, opublikowanym w roku 1835 na łamach „Kwartalnika Naukowego"[12], Kremer rzeczywiście powtarzał (z niewielkimi korektami) zasadnicze tezy Hegla z *Encyklopedii nauk filozoficznych.* Ta pod każdym względem kompetentna popularyzacja myśli niemieckiego filozofa uczyniła autora *Rysu…* filarem tzw. krakowskiego heglizmu i w efekcie postacią ważną dla przebiegu polskich sporów o Hegla, sytuującą się po stronie heglowskiej prawicy[13]. W miarę postępu prac nad własną koncepcją filozoficzną Kremer uwalniał się jednak od tego przemożnego wpływu, odchodząc od heglowskiego panteizmu i panlogizmu, coraz odważniej stawiając kwestię poznawczego waloru empirii i wartości bytu tego, co jednostkowe, indywidualne, opowiadając się za autonomią osoby ludzkiej i podkreślając znaczenie „prawd serca" jako koniecznego dopełnienia prawd rozumowych, a w końcu dokonując chrystianizacji myśli heglowskiej poprzez uznanie istnienia osobowego i transcendentnego Boga oraz nieśmiertelnej duszy i postulując ścisły związek filozofii z religią.

Ten kierunek ewolucji myśli Kremera w pełni potwierdzają *Listy z Krakowa*. Ich interpretatorzy niejednokrotnie podkreślali, że to właśnie w badaniach estetycznych Kremer osiągnął intelektualną suwerenność względem filozoficznego autorytetu swej młodości, gdyż rozważania nad sztuką – jak przekonywali ‑ odwodziły go od czysto rozumowych heglowskich abstrakcji ku rzeczywistości artefaktu i jego kulturowych kontekstów[14]. Podważenie wielu fundamentalnych założeń heglizmu oczywiście nie oznacza, że doktryna Hegla całkowicie zniknęła z pola widzenia Kremera-estetyka. Niewątpliwie berlińskiemu nauczycielowi zawdzięczał on tezy zakładające, iż piękno jest

---

11 Zob. L. Stachurski, *Hegel a Kremer*, Warszawa 2003, s. 4–5.

12 Zob. J. Kremer, *Rys filozoficzny umiejętności*, „Kwartalnik Naukowy" 1835, t. I, z. 1, cz. 1: *Zasada logiki*, s. 44–63; z. 2, cz. 2: *Zasada filozofii natury*, s. 205–254; 1835, t. II, z. 2, cz. 3: *Zasada filozofii ducha. Zasada antropologii*, s. 201–268; 1836, t. IV, z. 1, cz. 3: *Filozofia ducha. Zasada fenomenologii ducha*, s. 1–68; z. 2, s. 187–304.

13 Zob. *Polskie spory o Hegla 1830–1860*, Warszawa 1966. Dodajmy, że pierwsze próby popularyzowania doktryny Hegla mają miejsce w Galicji, najpierw we Lwowie, przed rokiem 1830, na łamach pisma „Haliczanin" (Walenty Chłędowski, Jan Nepomucen Kamiński), a następnie w Krakowie, po roku 1835, na łamach „Kwartalnika Naukowego" (przede wszystkim Kremer) i „Powszechnego Pamiętnika Nauk i Umiejętności" (Gustaw Ehrenberg). Zob. A. Walicki, *Polska myśl filozoficzna epoki międzypowstaniowej*, [w:] *Filozofia i myśl społeczna w latach 1831–1864*, red. A. Walicki, A. Sikora, J. Garewicz, Warszawa 1977, s. 23.

14 Zob.: S. Morawski, *Poglądy Józefa Kremera na sztukę*, [w:] tegoż, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 256–271; tenże, *Józef Kremer (1806–1875)*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 3, t. I: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, red. M. Janion, B. Zakrzewski, M. Dernałowicz, Kraków 1975, s. 729–738.

przejawem ducha w postaci zmysłowej, że obce jest istocie sztuki naśladowanie natury, że w procesie twórczym niezbędna jest harmonia władz psychicznych autora dzieła. Od Hegla zaczerpnął podstawy do periodyzacji dziejów fantazji artystycznej, widząc w sztuce przejaw ducha w jego procesie rozwojowym (ale dodajmy, że w pismach Kremera pojawia się podział inny niż u Hegla – na dwie wielkie epoki: przed- i pochrześcijańską). Słowem, historyzm, tu w znaczeniu operowania pewnym schematem historiozoficznym, charakterystyczny dla koncepcji estetycznych Kremera, miał z pewnością źródło w systemie Hegla, nawiązywał także do prac interpretatorów i kontynuatorów jego myśli, np. do estetyki Theodora Vischera[15]. Ale nadmieńmy, że Kremerowski historyzm wypływa też z innych inspiracji, a mianowicie z obcowania z dziewiętnastowieczną historiografią zarówno niemiecką (Johann Gottfried Herder, Friedrich Christoph Schlosser), jak i francuską (Abel-François Villemain, François Guizot), która w obu przypadkach preferowała bynajmniej nie metafizyczne, lecz *stricte* historyczne i społeczne, a nierzadko też porównawcze podejście do kultury. Dostrzeżenie wagi rozległych kontekstów historyczno-społecznych w procesie rozumieniu zjawisk kulturalnych, a zwłaszcza roli momentu historycznego, epoki i narodu bez wątpienia oddalało krakowskiego myśliciela od jednostronnie spekulatywnego i idealistycznego charakteru filozofii Hegla, a zbliżało go ku syntezie idealizmu i realizmu, ku stanowisku, które zwykło się niekiedy określać mianem realo-idealizmu[16].

Jednocześnie poglądy Hegla zderzały się w świecie myśli Kremera z oddziaływaniem światopoglądu romantycznego, co z kolei prowadziło polskiego estetyka ku oryginalnej interpretacji wielu kwestii z dziedziny filozofii sztuki. Dotyczy to przede wszystkim antropologicznych podstaw estetyki. Autor *Listów z Krakowa*[17] na wzór romantyków w człowieku – genialnej jednostce, podmiocie twórczym, mistrzu – widzi główne źródło sztuki. Sztuka jest jego zdaniem „czymś więcej niż prostym puszczeniem się śladem natury" (I, 25), jest bowiem „pierworodną córą [ludzkiego] ducha"[18], to „żywy kwiat wyrastający z głębi piersi ludzkich" (I, 42), wyraz „życia naszego tak duchowego jak

[15] Zob. T. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, t. I–III, Leipzig 1846–1857.

[16] Zob. E. Starzyńska-Kościuszko, *Kremer – Trentowski. Polskie transformacje filozofii Hegla*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, s. 195–221; M. Żelazny, *Wykładnia filozofii Hegla w dziele Józefa Kremera*, [w:] tamże, s. 241–265.

[17] Pisałam na ten temat szerzej w artykule: *Od ideału do dzieła. Z problematyki procesu twórczego w polskiej estetyce połowy XIX wieku*, [w:] *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa*, red. A. Ziołowicz, R. Dąbrowski, Kraków 2014, s. 431–449. W niniejszym tekście wykorzystuję poczynione tam ustalenia.

[18] J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. I: *Wstępne zasady estetyki*, Naumburg 1869, s. 60. Dalej cytuję *Listy z Krakowa* według powyższego wydania, podając po cytacie numer tomu (cyfra rzymska) i numer strony (cyfra arabska).

materialnego" (I, 7). „Jakoż w sztukach pięknych – pisze – człowiek składa całego siebie, im powierza najdroższe serca swojego uczucia i wiarę swoją, i nadzieję, i tęsknotę swoją […], wszystko, co jeno człowieka obchodzić może i co porusza głębinę duszy jego, wszystko to wyraża się w dziełach sztuki pięknej" (I, 7-8). Ponieważ sztuka uznana zostaje za formę ekspresji Ja, to rozwijanie estetyki wymaga gruntownej znajomości ludzkiej natury. Rozważania antropologiczne Kremera (a z czasem również psychologiczne[19]) wyraźnie nawiązują do romantycznej wiedzy o człowieku, eksponują bowiem jego dwoistość, tzn. równoczesną przynależność do świata duchowego i materialnego, wydobywają na jaw ludzkie tęsknoty za rzeczywistością nadzmysłową, za Absolutem, za po Schellingiańsku pojmowaną nieskończonością, do której droga wiedzie m.in. przez poruszoną, natchnioną wyobraźnię (I, 25-29)[20]. Co więcej, tęsknoty te leżą wedle estetyka u samych źródeł twórczości artystycznej.

Kremer, przedstawiając analizy życia wewnętrznego człowieka twórczego, dostrzega rozmaitość pierwiastków duchowych działających w obrębie Ja, unaocznia ich permanentny konflikt, jest przekonany, że zmagają się w człowieku: poczucie nieskończoności i skończoności, dusza i zmysły, uczucia i rozum, wyobraźnia i percepcja empirycznego świata. „Jest to stara i tylekroć powtarzana pieśń, iż człowiek zawisł między dwoma wręcz przeciwnymi światy, a życie jego ciągłą jest walką (dwóch) prawujących się ze sobą pierwiastków. […] Człowiek wiecznie na rozstajnych drogach […]" (I, 37-38). Jednak celem człowieka jest dążności te w „jedną zlać całość, w jedną stopić harmonię", co według Kremera możliwe jest właśnie za pośrednictwem aktywności twórczej. Ta bowiem polega na grze różnych władz duchowych człowieka, ale równocześnie zmierza do ich uzgodnienia, pojednania, zharmonizowania. Dynamizm i bogactwo życia wewnętrznego artysty to owszem niezbywalny warunek twórczości, lecz dzieło sztuki jest nie tylko wynikiem oddziaływania czynników uwarunkowanych irracjonalnie: fantazji, natchnienia, ideałów, o czym Kremer pisze bardzo szeroko.

---

19 Zob. B. Dobroczyński, *Józefa Kremera projekt psychologii naukowej*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, s. 121–135.

20 O znaczeniu kategorii nieskończoności w dyskursie filozoficznym Kremera wypowiadano się chętnie, wiążąc ją ściśle z romantycznym nacechowaniem analizowanej myśli. Zob. M. Saganiak, *Hermeneutyka piękna. Koncepcja sztuki i estetyki Józefa Kremera*, [w:] *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005, s. 225–245; taż, *Elementy irracjonalizmu w estetyce Józefa Kremera*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 283–300; J. Ławski, *Paninfinityzm Józefa Kremera*, [w:] *Nieskończoność. Badania interdyscyplinarne*, red. M. Saganiak, A. Kozłowska, D. Sulej, Warszawa 2017, s. 143–160; M. Strzyżewski, *Krytyka literacka na estetycznym marginesie „Listów z Krakowa" Józefa Kremera (uzupełnienie stanu badań)*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, s. 367.

Sztuka wymaga również w pełni intencjonalnych, świadomych, rozumem podyktowanych działań, wiodących do uzyskania efektu kompozycyjnej całości, bez której dzieło w ogóle nie zaistnieje. Twórca musi być zatem nie tylko natchnionym mistrzem, ale również majstrem, znającym dobrze technikę artystyczną. Powinien być nie tylko romantycznym geniuszem improwizującym w duchu swe dzieło, ale również kimś wyposażonym w odpowiednie umiejętności i wiedzę, zgodnie z tym, co dyktowała tradycja klasyczna i klasycystyczna, a co w drugiej połowie XIX wieku głosili pozytywiści, przekonani o nade wszystko intelektualnym charakterze procesu twórczego[21]. W związku z tym również w swym rozumieniu dzieła Kremer nie będzie akceptująco nawiązywał do koncepcji romantycznej formy otwartej, albowiem „sztukowana łatanina" (II, 45), „zlepek pozbieranych piękności" (I, 251), bezładna mozaika, jak opisuje formy o proweniencji romantycznej, nigdy nie osiągną jego zdaniem statusu dzieła. A to dlatego, że w swych analizach dzieła sztuki Kremer każdorazowo akcentował jego syntetyczny charakter. Jedność, harmonia, całość, kojarzone z doskonałością i pełnią, to terminy kluczowe w języku estetycznym twórcy *Listów z Krakowa*, zdecydowanie bliższe klasycznym wyznacznikom tworzenia sztuki niż romantycznej idei twórczości.

Znamienną ambiwalencją naznaczony jest również stosunek Kremera do romantyzmu literackiego. I choć estetyk nie podjął próby systematycznego lub krytycznoliterackiego opisu tego zjawiska, to jego orientacja w twórczości współczesnych mu pisarzy, podobnie jak erudycja historycznoliteracka, jest na tyle rozległa, że daje podstawy do formułowania pewnych wniosków[22]. Na pewno można więc stwierdzić, że z jednej strony literatura romantyzmu pozostaje w sferze upodobań Kremera, a nawet intensywnych przeżyć czytelniczych, z drugiej jednak staje się przedmiotem niedwuznacznej krytyki, powiązanej z afirmacją klasycyzmu. Rozważmy oba aspekty postawy krakowskiego filozofa wobec literackiego dorobku jego czasów.

Niewątpliwie jako pisarz, bo Kremer zdradza przecież tego typu predylekcje w *Listach z Krakowa*, a w znacznie większym stopniu w *Podróży do Włoch*[23], wydaje się bliski romantycznemu ekspresywizmowi. Jego sposób

---

21 Zob. P. Chmielowski, *Geneza fantazji. Szkic psychologiczny*, Warszawa 1873. Ówczesne pojmowanie fantazji zrekonstruował Damian Włodzimierz Makuch, zob. tegoż, *Wokół pojęcia fantazji. Południe XIX wieku i przemiany idealizmu*, Warszawa 2018.

22 Zob. O. Krysowski, *Józef Kremer i polscy romantycy*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, s. 241–264.

23 Warsztat Kremera-pisarza przeanalizowała szczegółowo Olga Płaszczewska, wyodrębniając w pismach krakowskiego autora poszczególne nurty, strategie pisarskie, gatunki literackie; zob. taż, *Pisarskie wcielenia Kremera*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, s. 323–340. Estetyczne aspekty prozy Kremera stały się też przedmiotem refleksji

pisania – w wielu miejscach emocjonalny, metaforyczny, dygresyjny, potoczysty i barwny, odwołujący się do osobistych doświadczeń i przeżyć – wykazuje związki z literaturą epoki. Także niektóre idee programowe, wyjątkowo ważne dla romantyzmu literackiego, zostały przez Kremera przyswojone, uznane za własne. Znajdziemy więc na przykład w jego pismach estetycznych pochwałę średniowiecza, tak literatury, jak i sztuki tej epoki, zwłaszcza sztuki gotyckiej[24], oraz wciąż ponawiane sądy na temat wielkości Szekspira. Zjawiska te kojarzone są tu konsekwentnie właśnie z szeroko rozumianym romantyzmem, traktowane jako jego znaczący przejaw. Zauważmy jednak, że w wywodach Kremera Szekspir jest przedstawiany jako twórca czerpiący inspirację zarówno z romantycznego średniowiecza, jak i ze starogreckiego klasycyzmu (głównie z dzieł Sofoklesa), jako dramaturg dokonujący twórczej aktualizacji tych tradycji w czasach chrześcijańskiej nowożytności. Przez to może uchodzić za wcielenie doskonałej harmonii klasycyzmu i romantyzmu i na tym w istocie polega ponadczasowość, uniwersalność jego dzieła, „jego genialna pełnia"[25].

Równie ważna dla rozumowania Kremera jest waloryzacja poezji. Uchodzi ona w jego dyskursie estetycznym, niewątpliwie w ślad za romantykami, ale nie bez odniesień do tradycji klasycznej[26], za najdoskonalszą ze sztuk, za ich źródło i niezbywalny nośnik tego, co duchowe: „potęgą wyobraźni i czarem języka łączy w sobie urok wszystkich sztuk zarazem" (I, 23), pozostając dziedziną nadrzędną względem malarstwa, rzeźby, architektury i muzyki. Ta powracająca w *Listach z Krakowa* refleksja nad związkiem poezji z muzyką i sztukami przedstawiającymi zmierza ku następującej konstatacji: „ona

Jarosława Ławskiego, który – jakże słusznie – dostrzegł w tym pisarstwie obecność formy eseju filozoficznego (zob. tegoż, dz. cyt., s. 159).

24 O sztuce gotyckiej Kremer napisze: „szkoła ta, podobnie jak jej odpowiednia i współczesna architektura gotycka, jest istną romantycznością" (zob. J. Kremer, *Podróż do Włoch*, [w:] tegoż, *Dzieła*, Warszawa 1877–1880, t. VIII, s. 286). Odnotowania wymaga też fakt, że terminem „romantyzm" Kremer posługuje się jedynie w odniesieniu do epoki średniowiecza.

25 A. Marszałek, *Józef Kremer o dramacie i teatrze*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, s. 416. W kontekście uwag na temat Kremerowskiej interpretacji Szekspira autorka studium odnotowuje, że klasycyzm w postaci „czystej", nieskażony średniowiecznym romantyzmem, a więc taki, „jaki uprawiali renesansowi humaniści, a zwłaszcza siedemnastowieczni neoklasycy francuscy, nie jest – wedle Kremera – wart głębszych analiz". Zatem przywołanie w *Listach z Krakowa* tragedii Corneille'a i Racine'a, a także Voltaire'a (III, 271-272) staje się dowodem tego, w jaki sposób „można nadużyć antycznej formy i zamienić ją w konstrukt pozbawiony istotnych treści" (tamże, s. 416–417).

26 Według Andrzeja Borowskiego, wykształcenie klasyczne i będąca jego efektem gruntowna erudycja w zakresie literatury klasycznej sprawiają, że Kremer pisze o poezji zawsze wzniośle, z emfazą, konsekwentnie przeciwstawiając poezji prozę, której dziewiętnastowieczną postać kojarzy przede wszystkim ze sferą życia społecznego, a więc z rzeczywistością daleką od ideałów. Zob. A. Borowski, *Józef Kremer o literaturze*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, s. 370, 386.

harmonią zestraja wszelki ów dualizm sztuki, […] bo ześlubia te jej rodzaje ze sobą, które do przestrzeni, więc do oczu się odnoszą, ze sztuką, która jest córą czasu i dla słuchu stworzoną. Ona tedy jest trzecim rodzajem sztuki" (I, 125). Można by w tych stwierdzeniach doszukiwać się myślenia w kategoriach romantycznej syntezy sztuk, lecz w analizowanych pismach nie znajdziemy tego określenia.

W tym kontekście warto natomiast odnotować, że poezję Kremer porównuje również z improwizacją, uznając wyjątkowe znaczenie tej drugiej, znów w myśl romantycznych przeświadczeń, które łączy jednak z własnymi ideałami estetycznymi, co wiedzie go do przekonania, że np. Deotyma jest, co prawda, niezwykłą improwizatorką, ale nade wszystko „poetką, ale artystką prawdziwą, która też improwizować umie" (II, 95)[27]. Improwizacja, traktowana przez romantycznych twórców jako kwintesencja poezji, swego rodzaju paradygmat poezji, stanowi wedle Kremera jej stadium początkowe, wymagające od twórcy dalszej pracy nad kompozycją, nad formą utworu („improwizacja od razu zamienia ideał na dzieło sztuki, a pomija całą pośredniczącą sprawę kompozycji, będącą właśnie przejściem ideału do dzieła piękności"; II, 84) i właśnie to świadome komponowanie stanowi zasadniczy warunek przeobrażenia improwizacji w autentyczne dzieło sztuki poetyckiej.

W obrębie poezji Kremer najwyżej ceni poezję dramatyczną, zgodnie z romantycznymi wyobrażeniami o dramacie jako szczególnie pojemnej formie literackiej, jako summie poetyckich dokonań ludzkości, wiążącej w jedno dramat, lirykę, epikę[28]. Wiele miejsca poświęca zatem w swych wywodach twórczości dramaturgów, traktując ją jako adekwatną egzemplifikację własnych estetycznych poglądów. Stąd w jego wywodach obecny jest nie tylko wspomniany już Szekspir, ale pojawiają się także, jako wybitni autorzy dramatów, Schiller, ceniony za filozoficzność swych dzieł dramatycznych, a ściślej za panującą w nich harmonię między filozofią a poezją[29], oraz Hugo, Słowacki i Fredro. Ten ostatni zasługuje na pochwałę za komizm i „głęboką znajomość świata, życia i serca ludzkiego" (I, 276) i, co więcej, prezentowany jest jako twórca europejskiego formatu. Dodajmy, że to jednak nie dramat

---

27 Kremerowska interpretacja improwizacji Deotymy przykuła uwagę również Olafa Krysowskiego (dz. cyt., s. 256–257).

28 Koncepcja ta zawdzięcza swój rozgłos rozprawie Victora Hugo, poprzedzającej jego dramat pt. *Cromwell*. Zob. tenże, *„Przedmowa" do dramatu „Cromwell"*, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 260–323 (przeł. J. Parvi).

29 Zob. J. Kremer, *Kilka słów o Szyllerze, „Dziewicy Orleańskiej" i wystawieniu jej na teatrze krakowskim*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. XII: *Pisma pomniejsze*, Warszawa 1879, s. 417–457 (pierwodruk: „Dwutygodnik Literacki" 1844, nr 5, s. 7–11).

dziewiętnastowieczny zajmuje w *Listach z Krakowa* pozycję pierwszoplanową. W ujęciu ich autora na szczycie dokonań dramaturgicznych znajduje się bowiem tragedia staroattycka (nade wszystko twórczość Ajschylosa i Sofoklesa), traktowana przez Kremera jako uniwersalny wzorzec dramatu, aktualny także w czasach nowożytnych. Zasadniczym powodem tej waloryzacji jest przekonanie o harmonii ducha i materii, idei i formy, treści i stylu, która cechuje, zdaniem filozofa, kulturę Grecji, a którą doskonale wciela właśnie grecka tragedia.

Wielcy romantycy przywoływani są na kartach pism estetycznych Kremera nie tak często jak w *Podróży do Włoch*[30], gdzie aluzje do poetyckich dokonań Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, a także Antoniego Malczewskiego i Józefa Bohdana Zaleskiego dowodzą dobrej znajomości biografii i twórczości romantycznych pisarzy, świadczą o zrozumieniu ich dzieł, a niekiedy o odczuwaniu duchowego z nimi powinowactwa, co pozwala formułować przekonanie o swoistej „wspólnocie myśli i wyobraźni"[31]. Na kartach *Listów z Krakowa* Kremer znacznie częściej ujawnia żywe zainteresowanie literaturą krajową, komentując m.in. twórczość Józefa Ignacego Kraszewskiego, Michała Grabowskiego, Wincentego Pola. I w ich dziełach odnajduje oznaki romantycznego postrzegania rzeczywistości. Na przykład o Polu (swym bliskim przyjacielu) napisze, że „intuicją, niby jasnowidzeniem, oświetlał przedmioty z nowej zupełnie strony, pokazywał w rzeczach to, czego inni, choćby je znali, nie spostrzegali"[32]. Z uznaniem będzie też pisał o prozie Grabowskiego, widząc na przykład w *Stanicy hulajpolskiej* realizację romantycznego obrazu Ukrainy i romantycznego neosarmatyzmu, z którym kojarzy również prozę Henryka Rzewuskiego i Ignacego Chodźki oraz *Mohorta* Pola. Z kolei w stosunku do twórczości Kraszewskiego Kremer niejednokrotnie okaże swój krytycyzm, wypowiadając się z dezaprobatą o dostrzeganym w jego utworach realizmie, opartym na zasadzie prostego naśladowania rzeczywistości, tak jak w malarstwie flamandzkim.

Przy okazji recenzowania prozy krajowej (a najwyraźniej, poza pisarzami wymienionym już wcześniej, Kremer zna też twórczość Józefa Korzeniowskiego i Zygmunta Kaczkowskiego) podejmie dyskusję z wybranymi zjawiskami estetycznymi, kojarzonymi z romantyzmem, a więc z wybujałą fantazją, frenezją i tzw. literaturą szaloną, nie okaże przy tym głębszego zrozumienia dla estetycznej dysharmonii, groteski, brzydoty i obrazów zła, ewokowanego choćby przez negatywne postacie literackie i ich niemoralne czyny. Tak więc

---

30 Zob. O. Płaszczewska, *Literatura i legenda w „Podróży do Włoch" Józefa Kremera*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, s. 221–240.

31 Zob. O. Krysowski, dz. cyt., s. 259–262.

32 Cyt. za: H. Struve, dz. cyt., s. 41.

podejmując kwestię literackich przestawień szatana (Dante, Milton, Goethe, Byron), uzna, że: „nikczemność, podłość jest wręcz wszelkiej sztuce przeciwna" (I, 323). W rozumieniu Kremera literatura powinna bowiem służyć poszukiwaniu prawdy, mądrości i cnoty, inaczej mówiąc, powinna kształtować człowieka w duchu ideałów neohumanizmu i chrześcijaństwa, nie popadając jednak w jawny dydaktyzm czy tendencyjność. Niejednokrotnie przypisywane Kremerowi przeświadczenie o autonomii sztuki[33] posiada, co należy zaakcentować, przeciwwagę w moralistycznym, formacyjnym wątku jego pism estetycznych. Podobnie jak Schiller, autor *Listów z Krakowa* jest przekonany o możliwości i potrzebie wychowywania człowieka przez sztukę. To oblicze Kremera-moralisty z pewnością zasługuje na dalsze interpretacje.

Poznając uwagi o literaturze romantycznej rozsiane w *Listach z Krakowa*, mamy nieodparte wrażenie, iż szczególnie bliskie były Kremerowi spory przełomu romantycznego i uwidocznione w nich poglądy, które wykazywały pewien dystans do romantyzmu. Pochwała sentymentalizmu Brodzińskiego[34], a także całej polskiej poezji sielskiej, od Kochanowskiego i sielankopisarzy wieku XVI i XVII, aż po Zaleskiego i Pola[35], cenionej przede wszystkim za specyficzną ekspresję emocjonalną, ale też za obrazy świata pierwotnego, tzn. w swej istocie poetyckiego, idzie tu w parze z mocnym przekonaniem o ponadczasowej wartości klasycyzmu, o czym już wspominałam. Przekonanie to estetyk wyrażać będzie niekiedy bardzo dobitnie: „Czyliż nowoczesne Hugony, Dumasy *e tutti quanti* rozumieją, że ich robota przetrwa starych klasyków

---

33 Choć Kremer zetknął się z tego typu poglądami w Niemczech i we Francji, na przykład za pośrednictwem Hegla i Cousine'a, to nie zaakceptował ich w pełni, jego estetyzm wydaje się pozorny, w istocie werbalny, bo nie towarzyszy mu zakwestionowanie społecznej, a głównie moralnej funkcji sztuki. Zob. S. Morawski, *Poglądy Józefa Kremera na sztukę. Początki polskiej estetyki i historii sztuki*, „Kultura i Społeczeństwo" 1958, nr 3, s. 35.

34 Zauważmy, że Brodziński, traktowany przez Kremera z wyjątkowym szacunkiem, a nawet czcią, o czym świadczy zwłaszcza *Autobiografia* filozofa (dz. cyt., s. 5), okazuje się w jego opinii autorem porównywalnym z Goethem. Zestawiając *Wiesława* z *Hermanem i Dorotą*, estetyk stwierdza: „my również prawo mamy wielbić Brodzińskiego, iż za dno obrazu rozwiniętego w *Wiesławie* wybrał wielkie wypadki świata, bo wojnę, co rozwinęła sztandary swoje po całym świecie współczesnym. A tak na całej tej jego powieści tak skromnej, rzewnej i prostoty pełnej, rozlana jest łuna wielkiego zdarzenia, co świeciła nad światem i historią jego" (I, 298-299). Nadmieńmy, że obu pisarzy Kremer poznał osobiście, podróżując w tym celu do Warszawy i Weimaru.

35 W Zaleskim Kremer widzi autora „sielanki świętej" (chodzi o *Przenajświętszą Rodzinę*), Pola zaś ceni za „owe poemaciki małe, co niby sielanki tak są proste i naiwne i znów tak są rzewne jak pacierz dziecięcia; są to sielanki podobne do onych obrazów mistrzów włoskich, przedstawiających to Najświętszą Pannę z dzieciątkiem Świętym, to rodzinę Świętą" (I, 299-300). Ale równocześnie sielanka współczesna nie jest przez Kremera traktowana bezkrytycznie: „poezja taka jest zupełnie ckliwa i mdła"– stwierdza, bo najwyraźniej razi go „stan społeczeństwa sielankowy", błahość tematów, nadmierna rzewność (I, 300).

Francji? Ba, Corneilla i Racine'a chwała płynąć będzie ciągle jako wspaniała rzeka […] – a owe dzieła wielu ze współczesnych nam, a rzekomych romantyków są jak potoki dzikie, co to po nawałnicy ulewnej lub po długiej słocie kipią […]. Lecz niechaj-no się rozpogodzi, niechaj na dobre słońce zaświeci, cóż zostanie z onych dzikich wód? Oto pełno głazów nieużytych i troszkę wilgotnego brudu"[36]. Słowa te wskazują na rozumienie i waloryzację romantyzmu, a przynajmniej niektórych jego przejawów, przez pryzmat „długiego trwania" klasycyzmu. Na tym tle literatura romantyczna wydaje się zaledwie epizodem, zjawiskiem wtórnym wobec romantyczności średniowiecza, przejawem ekstremizmu, symptomem kryzysu kultury dziewiętnastowiecznej.

Ten temat Kremer poruszał również w *Listach z Krakowa*, dochodząc do wniosku, że obecny, „prozaiczny stan Europy cywilizowanej" (I, 286) koliduje z tym, co poetyckie, nie jest bowiem „stosownym tłem dla ideałów" (I, 289)[37]. Opinie te przedkładane są zapewne w ślad za Heglem, formułującym podobną diagnozę. Już na wstępie swych estetycznych rozważań niemiecki filozof stwierdzi: „jedno jest faktem: sztuka nie daje już dzisiaj tego zaspokojenia potrzeb duchowych, jakiego dawniejsze epoki i narody w niej szukały i tylko w niej znajdowały, […] sztuka jest i pozostaje dla nas minioną przeszłością"[38], by następnie śledzić symptomy rozkładu sztuki zarówno klasycznej, jak i romantycznej[39], dostrzegając przy tym wpływ, jaki wywierają na ów proces „prozaiczne stosunki doby dzisiejszej"[40]. Kremer próbuje jednak przezwyciężyć tę sytuację kryzysową, gdyż jego zdaniem postęp cywilizacyjny, co prawda, zdaje się tłumić życie duchowe, ale może też pozytywnie oddziaływać na rozwój ludzkości: „podniesienie materialnego bytu jest potężną pobudką umysłowego przebudzenia" (I, 14), a jego symptomy autor *Listów z Krakowa* dostrzega m.in. w zasmakowaniu „publiczności europejskiej w rozkoszach sztuk pięknych" (I, 16). Tak więc szukając antidotum na dostrzeżony kryzys, powraca

---

36 J. Kremer, *Podróż do Włoch*, t. VII, s. 198.

37 Krytykując współczesny romans (Alexandre Dumas, George Sand, Eugène Sue) za efekty schlebiające wypaczonym gustom publiczności, Kremer stwierdza: „A jak niepodobna zaprzeczyć tym autorom świetnych zdolności, dziwnego powabu stylu, mistrzowskiego władania piórem, tak znów wysuwać należy, iż to wszystko razem jest kałużą krwi i błota, co wylewając się na Europę, szerokim też upływem do nas się przelewa, by miały w czym kąpać się i walać umysły młodych pań naszych" (I, 162). Przeciwwagą dla tego typu prozy mogą być powieści ukazujące pierwotny, poetycki stan ludzkości, a więc w przekonaniu Kremera na przykład dzieła Jamesa Fenimore'a Coopera (obrazy „dzikiej i bezludnej puszczy Ameryki północnej" (I, 298) i życia osadników) czy Waltera Scotta (obrazy gór i jezior Szkocji oraz życia klanów).

38 G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, objaśnieniami opatrzył A. Landman, Warszawa 1964, t. I, s. 20–21.

39 Tamże, t. II, s. 122–146, 266–293.

40 Tamże, t. I, s. 314.

w swej koncepcji sztuki do wczesnoromantycznych sporów o poezję i proponuje harmonijne współistnienie zjawisk romantycznych z klasycznymi, a także sentymentalnymi ideałami estetycznymi. To być może jego sposób na swoiste udoskonalenie, a nawet uzdrowienie współczesnego mu romantyzmu.

Jak wiadomo, propozycja Kremera okazała się trudna do zaakceptowania w środowisku ówczesnych krytyków literackich, wykazujących myślowe związki zarówno z romantyzmem, jak i heglizmem. Na przykład Edward Dembowski[41] i Aleksander Tyszyński[42], autorzy wnikliwych recenzji *Listów z Krakowa*, dostrzegali w nich ideową niespójność, znajdowali oznaki „rozdwojeń"[43]. Po latach, ale w podobnym duchu, pisał na ten temat Stanisław Brzozowski, pouczając Kremera: „Należało albo zmienić ogólne zasady swojej estetyki, albo przyznać, że sztuka romantyczna wyraża równie dobrze jak sztuka klasyczna pewną treść duchową, sobie właściwą, i że wszelkie różnice pomiędzy tymi sztukami zależą od różnic w wyrażonej przez nie treści; albo wreszcie wyznać, że sztuka romantyczna jest czymś niedoskonałym i chorobliwym. Kremer nie decyduje się na żadne z tych wyjść, ale raczej przyjmuje je wszystkie po trochu, co jest własnością umysłów nielogicznych, zwanych także wszechstronnymi"[44]. Abstrahując od zjadliwej ironii Brzozowskiego, można mu jednak przyznać rację – umysłowość Kremera rzeczywiście odznacza się wszechstronnością i skłonnością do harmonizowania przeciwieństw, do mediacyjnego łączenia idei i dyskursów o różnej proweniencji[45]. Tę cechę wiązałabym nie tyle z niezdolnością do logicznego myślenia, ile z bardzo bogatą humanistyczną formacją krakowskiego autora, zarazem filozofa, historyka sztuki, pisarza, podróżnika i, co nie bez znaczenia, uczonego[46].

Romantyzm, widziany z perspektywy humanisty o rozlicznych zainteresowaniach okazuje się w jego wywodach częścią wielkiej całości kultury, ujmowany z perspektywy profesorskiej stanowi przedmiot naukowych badań,

---

41 Zob. E. Dembowski, *Listy z Krakowa*, „Przegląd Naukowy" 1843, t. II, nr 17, s. 339–352.

42 Zob. A. Tyszyński, *Praktyczny rozbiór pisma p. Józefa Kremera pod napisem: Listy z Krakowa*, Petersburg 1854.

43 Tamże, s. 56.

44 S. Brzozowski, dz. cyt., s. 67–68.

45 Godzenie jakości przeciwstawnych, dążenie do wewnętrznej równowagi Struve uznaje za cechy wyróżniające osobowość, postawę i dzieło Kremera – człowieka całkowitego. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 114–117, 123–124.

46 Na marginesie przypomnę – od roku 1847 był profesorem filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim, co więcej, dziekanem Wydziału Filozoficznego i w końcu Rektorem uczelni. Był też długoletnim członkiem Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, a następnie od 1872 roku Akademii Umiejętności, w której pełnił funkcję dyrektora Wydziału Historyczno-Filozoficznego oraz członka Komisji Historii Sztuki i Komisji Archeologicznej. Dodajmy, że pracował również w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie wykładał historię sztuki i estetykę.

a nie programowych manifestów, jako fenomen estetyczny opisywany jest zaś za pomocą uniwersalnych kategorii filozofii sztuki. Stosunek Kremera do romantyzmu cechuje zatem dystans: z pewnością ideowy i instytucjonalny, a poniekąd także czasowy, bo choć metrykalnie autor *Listów z Krakowa* przynależy do pokolenia romantyków i dzieli z nimi ważne pokoleniowe przeżycie, czyli doświadczenie powstania listopadowego, to już jego dorobek twórczy, w znaczącej większości, sytuuje się w II połowie XIX wieku. Dialog z kulturą romantyczną jest dlań niewątpliwie czymś naturalnym i jednocześnie inspirującym, ale nie uzyskuje w jego myśli pozycji autonomicznej, bo na ogół wpleciony jest w tok poglądów wielowątkowych, wykazujących innorodne inspiracje. A to pozwala traktować Kremera jako niemal wzorcowego przedstawiciela dziewiętnastowieczności, a więc formacji będącej twórczym przeplotem rozmaitych tendencji intelektualnych, w tym estetycznych, które doszły do głosu w kolejnych fazach rozwoju kultury XIX wieku[47].

Być może więc przywołana na początku mojego artykułu metafora sowy Minerwy wylatującej o zmierzchu okaże się w tym momencie rozważań przydatna, przybliża nas bowiem do istoty spojrzenia krakowskiego myśliciela na romantyzm, wyczula na to, co można w nim dostrzec o zmierzchu, zwłaszcza gdy obierze się punkt widzenia specyficzny dla dziewiętnastowieczności. Dodajmy, że Kremer jako człowiek był wyjątkowo wrażliwy na uroki nastroju i poznawcze walory szarej godziny[48]. Kojarzył ją ze stanem duchowej równowagi i harmonii świata, zawieszonego pomiędzy dniem a nocą. W *Podróży do Włoch* pisał: „Otóż szara godzina, będąc środkiem między negacją abstrakcyjną ciemności nocnych a rzeczywistością […] widną białego dnia – jak z jednej strony chroni fantazją od bezuzdnego bujania, […] tak z drugiej strony znowu nie więzi, nie krępuje tej wyobraźni obecnością przeważną rzeczywistego świata"[49].

---

47 Do podobnych wniosków, acz w innym obszarze badań nad myślą Kremera, dochodzi D. W. Makuch, sytuując filozofa „w centrum dziewiętnastowieczności": „W samym środku – a więc ani nie ponad (nurtami), ani pomiędzy (epokami). Kremer spaja, zdawałoby się niemożliwe do scalenia, prądy i grupy ideologiczne […]. Działa jak magnes, który przyciąga do siebie romantyzm i pozytywizm, idealizm i realizm, pokazując jednocześnie, że różne końce i granice wieku XIX nie są od siebie oddalone tak bardzo, jak zwykliśmy uważać". Zob. tegoż, *Nieoczywisty inspirator. Myśl estetyczna Józefa Kremera okiem polskich pozytywistów*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, s. 149.

48 Zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Całość świata o szarej godzinie. Dalekosiężne konsekwencje niepozornego rytuału*, „Zeszyty Artystyczne" 2016, s. 13–23.

49 J. Kremer, *Podróż do Włoch*, t. IV, s. 102.

Bibliografia

Borowski A., *Józef Kremer o literaturze*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. U. Bęczkowska, R. Kasperowicz, J. Maj, Kraków 2016, s. 369–389.

Brzozowski S., *Józefa Kremera poglądy na sztukę i jej historię*, Warszawa 1903.

Buczyńska-Garewicz H., *Czy o zmierzchu wylatuje sowa Minerwy. Rozważania z fenomenologii samoświadomości*, „Teksty Drugie" 2015, nr 4.

Dembowski E., *Listy z Krakowa*, „Przegląd Naukowy" 1843, t. II, nr 17, s. 339–352.

Dobroczyński B., *Józefa Kremera projekt psychologii naukowej*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 121–135.

Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, objaśnieniami opatrzył A. Landman, t. I–III, Warszawa 1964.

Hegel G.W.F., *Zasady filozofii prawa*, przeł. A. Landman, Warszawa 1969.

Kalinowska M., *Wizja Grecji w pismach Józefa Kremera*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 167–179.

Kasperowicz R., *Józef Kremer: na skrzyżowaniu estetyki i historii sztuki?*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. U. Bęczkowska, R. Kasperowicz, J. Maj, Kraków 2016, s. 287–303.

Kremer J., *Listy z Krakowa*, wyd. 3, t. I–III, Naumburg 1869.

Kremer J., *Dzieła*, t. I–XII, Warszawa 1877.

Kremer J., *Autobiografia*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 1–14.

Krysowski O., *Józef Kremer i polscy romantycy*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 241–264.

Kunińska M., *Józef Kremer – biografia intelektualna*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. U. Bęczkowska, R. Kasperowicz, J. Maj, Kraków 2016, s. 15–48.

Ławski J., *Paninfinityzm Józefa Kremera*, [w:] *Nieskończoność. Badania interdyscyplinarne*, red. M. Saganiak, A. Kozłowska, D. Sulej, Warszawa 2017, s. 143–160.

Makuch D.W., *Nieoczywisty inspirator. Myśl estetyczna Józefa Kremera okiem polskich pozytywistów*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. U. Bęczkowska, R. Kasperowicz, J. Maj, Kraków 2016, s. 123–150.

Makuch D.W., *Wokół pojęcia fantazji. Południe XIX wieku i przemiany idealizmu*, Warszawa 2018.

Marszałek A., *Józef Kremer o dramacie i teatrze*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. U. Bęczkowska, R. Kasperowicz, J. Maj, Kraków 2016, s. 391–431.

Morawski S., *Poglądy Józefa Kremera na sztukę*, [w:] tegoż, *Studia z myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 256–271.

Morawski S., *Józef Kremer (1806–1875)*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 3, t. I: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, red. M. Janion, B. Zakrzewski, M. Dernałowicz, Kraków 1975, s. 729–738.

Okulicz-Kozaryn R., *Całość świata o szarej godzinie. Dalekosiężne konsekwencje niepozornego rytuału*, „Zeszyty Artystyczne" 2016, s. 13–23.

Płaszczewska O., *Literatura i legenda w „Podróży do Włoch" Józefa Kremera*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 221–240.
Płaszczewska O., *Pisarskie wcielenia Józefa Kremera*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. U. Bęczkowska, R. Kasperowicz, J. Maj, Kraków 2016, s. 323–340.
Pniewski D., *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005.
Pniewski D., *Józef Kremer a Cyprian Norwid. Zarys problemu*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 265–282.
Polskie spory o Hegla: 1830–1860, Warszawa 1966.
Saganiak M., *Hermeneutyka piękna. Koncepcja sztuki i estetyki Józefa Kremera*, [w:] *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń, s. 225–245.
Saganiak M., *Elementy irracjonalizmu w estetyce Józefa Kremera*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 283–300.
Stachurski L., *Hegel a Kremer*, Warszawa 2003.
Stachurski L., *W kręgu estetyki Józefa Kremera*, Warszawa 2012.
Struve H., *Życie i prace Józefa Kremera*, [w:] J. Kremer, *Dzieła*, t. I, Warszawa 1877.
Starzyńska-Kościuszko E., *Kremer – Trentowski. Polskie transformacje filozofii Hegla*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. U. Bęczkowska, R. Kasperowicz, J. Maj, Kraków 2016, s. 195–239.
Strzyżewski M., *Krytyka literacka na estetycznym marginesie „Listów z Krakowa" Józefa Kremera (uzupełnienie stanu badań)*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. U. Bęczkowska, R. Kasperowicz, J. Maj, Kraków 2016, s. 341–368.
Walicki A., *Polska myśl filozoficzna epoki międzypowstaniowej*, [w:] *Filozofia i myśl społeczna w latach 1831–1864*, red. A. Walicki, A. Sikora, J. Garewicz, Warszawa 1977.
Zieliński J., *Józef Kremer w Trieście*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 189–194.
Ziołowicz A., *Od ideału do dzieła. Z problematyki procesu twórczego w polskiej estetyce połowy XIX wieku*, [w:] *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa*, red. A. Ziołowicz, R. Dąbrowski, Kraków 2014, s. 431–449.
Żelazny M., *Wykładnia filozofii Hegla w dziele Józefa Kremera*, [w:] *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. U. Bęczkowska, R. Kasperowicz, J. Maj, Kraków 2016, s. 241–265.

Agnieszka Ziołowicz
Jagiellonian University

ON ROMANTICISM. ON SOME THREADS IN THE AESTHETIC THOUGHT OF JÓZEF KREMER

Summary

The article contains reflections on the relations between the aesthetic thought of Józef Kremer and Romanticism, both in philosophy and literature. The main subject of interpretation is the *Letters from Krakow*, which are read here from several research perspectives. First of all, from the point of view of the author's intellectual erudition, secondly, through the prism of the anthropological assumptions of his aesthetics, including reflections on the course of the creative process and the specificity of the resulting work of art. Thirdly, in the context of Kremer's literary preferences and his views on poetry and drama, as well as the contemporary literary aesthetics. The presented analyses lead to the conclusion that the understanding and evaluation of Romanticism in the thought of the author of the *Letters from Krakow* are marked by a significant ambivalence, which might be considered as a symptom of Kremer's belonging to the nineteenth century, treated as a specific world-view formation. What is also important for the understanding of Romanticism is the point of view chosen by Kremer: One of a humanist and academic, who perceives Romanticism as part of the greater cultural whole, as well as the point of view of an art historian, who considers the ideal of aesthetic harmony as particularly valuable, as well as the understanding of the Romantic artistic phenomena through the lens of the metaphor of the owl of Minerva that flies only at dusk.

Keywords: Józef Kremer, Romanticism, aesthetics, Hegel, ambivalence.

III. ZAGADNIENIA RECEPCJI

Franciszek Kostrzewski (1826–1911), *Grzybobranie*, ok. 1860

Bogusław Dopart
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
Polska Akademia Umiejętności
ORCID: 0000-0002-0263-9057

POCZĄTKI ŚWIATOWEJ RECEPCJI *PANA TADEUSZA*

1

W roku 1902 Ignacy Matuszewski wydał jedną z najważniejszych książek krytycznych Młodej Polski: *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej*. W tymże roku ten znakomity erudyta, komparatysta o szerokim spojrzeniu na sprawy literatury i sztuki, opublikował w „Tygodniku Ilustrowanym" obszerny artykuł pt. *Stanowisko Mickiewicza w literaturze wszechświatowej*. Ocena twórczości wieszcza w optyce *Weltliteratur* polegała tu na poszukiwaniu uniwersalistycznych aspektów dorobku Mickiewicza, takich jego właściwości, które „mogą przemówić do każdego wrażliwego na prawdziwą poezję człowieka bez względu na to, z jakiego wyszedł narodu i rasy"[1]. Pozytywne rozstrzygnięcie postawionej kwestii krytyk oparł na dowodzeniu, że poeta „ogarnął niesłychanie szeroki zakres życia i natury […], że wskazał i uwydatnił po raz pierwszy mnóstwo nieznanych stron naszego codziennego bytu i otoczenia, czyli że stworzył arcydzieło skupiające w jednej logicznej i artystycznej ramie nadzwyczajną ilość najrozmaitszych wymiarami i kształtem typów, wydarzeń i obrazów, które przepadłyby może na wieki w otchłaniach zapomnienia, dzięki geniuszowi poety jednak zostały utrwalone jako normy pewnych form czucia, myślenia i działania"[2].

Dziełem, które w opinii Matuszewskiego najlepiej wypełnia określone przez Goethego kryteria ponadnarodowej i ponadregionalnej wartości – jest *Pan Tadeusz*: krytyk najszerzej właśnie nad nim się rozwodzi, a samego poetę najczęściej mianuje „twórcą *Pana Tadeusza*". Na przełomie wieków, w atmosferze powrotnego prometeizmu i narastającego neomesjanizmu[3], czymś bardziej

[1] I. Matuszewski, *Stanowisko Mickiewicza w literaturze wszechświatowej*, [w:] tegoż, *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie*, wybór i oprac. S. Sandler, Warszawa 1965, s. 35.

[2] Tamże, s. 34.

[3] Zob. T. Weiss, *Od prometeizmu do mesjanizmu narodowego*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1: *Młoda Polska*, pod red. J. Kwiatkowskiego i Z. Żabickiego, Warszawa 1965, s. 105–128.

oczywistym byłoby poszukiwanie wartości uniwersalnych w buncie metafizycznym *Wielkiej Improwizacji* czy w profetycznej lekcji dziejów w *Dziadach* drezdeńskich. Wiadomo, że np. Przybyszewski i Wyspiański porównywali dwa arcydzieła Mickiewicza z wyraźną abominacją wobec poematu soplicowskiego, który po dwudziestu latach górowania nad tradycją literacką kreowaną przez pozytywistów (1876–1898) ustępował przed „wszechludzkimi" *Dziadami*[4]. Wybór dokonany przez Matuszewskiego – bądź co bądź propagatora modernizmu – padł jednak na „twórcę *Pana Tadeusza*", nie na romantycznego prometydę i tytana, nie na „wielkiego wtajemniczonego".

Czym kierował się Matuszewski? Najwięcej może zawdzięcza tu swej intuicji krytycznej; on bowiem wie, że Mickiewiczowski poemat nie tylko ogarnia „niesłychanie szeroki obraz życia i natury", ale zaspokaja nowoczesną wrażliwość poprzez podmiotowość „rozlaną w treści utworu"[5] oraz przez nasycenie dzieła poetycką autotelicznością. Zna zapewne jakąś część europejskiej recepcji dzieł Mickiewicza, ale się do niej niemalże nie odnosi, czyniąc wyjątek dla Georga Brandesa. Nie wydaje się zresztą, aby bilans owej recepcji AD 1902 jednoznacznie wypadał na korzyść *Pana Tadeusza*; francuski przekład *Dziadów* drezdeńskich oddziaływał długo (z akcentem na sławę *Wielkiej Improwizacji*), a Niemcy miały dość świeże, znakomite tłumaczenie Siegfrieda Lipinera (1887), którego echa znajdowano u Nietzschego czy u Gustava Mahlera. Trzeba jednak wspomnieć, że pozytywistyczne dyskusje nad międzynarodowym znaczeniem dzieł literatury polskiej upatrywały przede wszystkim właśnie w *Panu Tadeuszu* utworu o randze uniwersalnej[6], a żywa recepcja poematu, dopiero przez pozytywistów uznanego z najważniejsze dzieło Mickiewicza[7], odkrywała w nim wartości bliskie realistom i neoromantykom końca XIX stulecia.

Wiedza naukowa o początkach światowej recepcji *Pana Tadeusza* rozwijała się powoli; jeszcze w roku 1934, w monografii Stanisława Pigonia, napisanej na stulecie poematu, natrafiamy jedynie na skąpe i pobieżne informacje o tym, jak tłumaczono i komentowano to dzieło do około roku 1900. Początkowy okres recepcji można by umownie zamknąć datą: 1901, po którym to roku następuje dłuższa przerwa w finalizowaniu i ogłaszaniu przekładów; początek

---

4 S. Pigoń, *„Pan Tadeusz". Wzrost, wielkość i sława. Studium literackie*, wyd. 2, Warszawa 2001, s. 422–423.

5 Zob. I. Matuszewski, dz. cyt., s. 35.

6 Zob. H. Markiewicz, *Międzynarodowe znaczenie literatury polskiej w sądach krytycznych i historycznoliterackich*, [w:] tegoż, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976, s. 445–449.

7 Zob. B. Dopart, *„Pan Tadeusz" w kulturze czasów porozbiorowych*, [w:] tegoż, *Poemat romantyczny, epopeja, summa poetica. O „Panu Tadeuszu" Adama Mickiewicza*, Kraków 2023, s. 193–205.

zaś fazy następnej trzeba by łączyć z syntezami estetycznymi Johannesa Volkelta[8], w których *Pan Tadeusz* przywoływany jest kilkakrotnie. Kolejną cezurę wydaje się wyznaczać setna rocznica śmierci Mickiewicza (1955), jeszcze jedną – obchody dwusetnej rocznicy urodzin poety (1998). Okoliczności rocznicowe przynoszą zwykle ożywienie translatorskie, a w związku z publikacją tłumaczeń pozostaje objaśnianie i interpretowanie poematu.

Analiza statystyczna kalendarza tłumaczeń, ich rozkładu na osi czasu, przynosi rezultat dość nieoczekiwany. Najlepszy okres w recepcji *Pana Tadeusza* właśnie trwa: w dwudziestoleciu 1998–2018 pojawiło się aż 17 przekładów poematu, w tym 7., 8., 9. i 10. przekład na język angielski, siódme tłumaczenie niemieckie, piąte rosyjskie, czwarte białoruskie, trzecie włoskie i chińskie, drugie japońskie. Po raz pierwszy poemat ukazał się w Albanii, Azerbejdżanie, Holandii, Korei Południowej, zyskał edycje tłumaczeń na gruziński, wietnamski, także na język czy dialekt kaszubski. Jest w przygotowaniu przekład arabski, być może też tamilski. Jeśli dodać piąte i szóste tłumaczenie francuskie w tym samym roku 1992, drugie chińskie (1994) oraz macedońskie (1997) – mamy w ciągu trzech ostatnich dekad nowy przekład *Pana Tadeusza* co półtora roku. 21 przekładów w czasach PRL, gdy Mickiewicza próbowano wyzyskać do legitymizacji systemu, przy tym opublikowano dwa wydania zbiorowe, oznacza, że poemat ukazywał się w językach obcych rzadziej niż co dwa lata. 12 przekładów w okresie Drugiej Rzeczypospolitej, w tym znakomite dokonania G. Rappal Noyes'a, Maksyma Rylskiego, Paula Cazina, także daje rezultat statystyczny słabszy od tego „współczesnego". Matuszewski miał trafne wyczucie – poemat zwany „arcypolskim", zwany „polonezem wyobraźni narodowej", niedawno mianowany też (aprobatywnie zresztą) „dziełem powiatowym nowogródzkim"[9] – miał na trwałe trafić do kanonu *Weltliteratur*. Usytuował się tam dzięki 72 pełnym przekładom na blisko 40 języków (są też informacje o kilku przekładach niewydanych i rozlicznych tłumaczeniach fragmentarycznych), a w literaturach o szerokim zasięgu i oddziaływaniu (w językach: angielskim, niemieckim, francuskim, rosyjskim) liczy sobie od dziesięciu do pięciu pełnych tłumaczeń.

---

[8] Zob. I. Chrzanowski, *Sądy estetyka niemieckiego o Mickiewiczu*, [w:] tegoż, *Z epoki romantyzmu. Studia i szkice*, Kraków b.r.w., s. 281–294. Johannes Volkelt przywołuje *Pana Tadeusza* w swym *System der Aesthetik*, bd I, München 1905, s. 383, 384 (umiejscowienie poematu w wielkiej tradycji epopeicznej) oraz w późniejszej *Äesthetik des Tragischen* (uzyskałem wgląd w wydanie 3 poprawione: München 1917). W tym drugim dziele Volkelta mowa o Ks. Robaku jako bohaterze tragicznym (s. 285).

[9] Zob. *Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*, Warszawa 1994.

2

Za swego życia Mickiewicz doczekał się tylko dwóch przekładów: Richarda O. Spaziera (1836) oraz Krystyna Ostrowskiego (1845)[10]. Do końca wieku XIX powstały jeszcze dwa pełne tłumaczenia niemieckie: autorstwa Alberta Weissa (1882) i Siegfrieda Lipinera (również 1882). To ostatnie zyskało wielkie uznanie oraz długotrwałą recepcję – wznawiano je w latach 1898, 1949, 1955, i jeszcze w latach 2013–2016 powstały cztery nakłady typu *Taschenbuch* (wydanie kieszonkowe). Ostrowski przełożył poemat Mickiewicza prozą (co dla rodaków Chateaubrianda nie mogło być decyzją zbyt kontrowersyjną). Mieszaną formę poetycko-prozaiczną zastosował dwadzieścia lat później Karol Przeździecki, a pierwsze tłumaczenie wierszem przygotował Wacław Gasztowtt (1880–1899).

Ocena tych tłumaczeń nie wypadła pomyślnie. W przedmowie do książki Gabriela Sarrazin'a *Wielcy poeci romantyczni Polski* Jan Lorentowicz utyskiwał przede wszystkim na serię publikacji Karola Przeździeckiego (o efektownym pseudonimie Charles de Noir-Isle) *Les poètes illustrés de la Pologne au XIX siècle*. „Okropne, po prostu, przedsięwzięcie! Nigdy autor nie był *zdradzany* haniebniej, jak w tych książkach do głośnego śmiechu pobudzających. I jakby na dobitkę złego – francuskie ministerstwo oświaty, uszczęśliwione, że nareszcie będzie mogło powiedzieć wychowańcom swym coś pewnego o literaturze polskiej, zakupywało przez długie lata całe tysiące tych przekładów dla bibliotek szkolnych i publicznych"[11]. Krytyk nie darował też Gasztowttowi: „Mógł był przełożyć dokładnie na prozę (jak jest we zwyczaju u Francuzów) nasze arcydzieła poetyckie. Uczynił tak zrazu z kilku tomami Słowackiego i Krasińskiego. Ale w ostatnich latach wyobraził sobie także, że jest poetą i wciąż wypuszcza nowe przekłady poematów w wierszu niesłychanie słabym, odstraszającym każdego wybredniejszego czytelnika"[12]. Wybitny przekład (prozą) dał literaturze francuskiej Paul Cazin – co podkreśla też badacz współczesny, François Rosset – dopiero w sto lat po ukazaniu się poematu[13].

---

[10] Tom II wydawanych przez K. Ostrowskiego *Oeuvres poétiques complètes* (1845, wydania następne: 1849, 1859) zawierał, oprócz *Pana Tadeusza*, także *Sonety krymskie* i wiersze różne. Tom I (1841) zawierał *Dziady*, *Grażynę, Konrada Wallenroda*, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Mickiewicz pisał do tłumacza 4 września 1841 roku: „Tłumaczenie czytałem, wierne jest i piękne […]"; zob. Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Październik 1840 – maj 1844*, Warszawa 1968, s. 160.

[11] J. Lorentowicz, *Francuz o poezji polskiej*, [wstęp w:] G. Sarrazin, *Wielcy poeci romantyczni Polski. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, przekład W. Kiślańskiej, t. 1, Warszawa 1907, s. 8–9.

[12] Tamże, s. 9. Zob. też opinię o trzech omawianych przekładach J. Krzyżanowskiego: *Droga Mickiewicza do literatury światowej*, [w:] tegoż, *W świecie romantycznym*, Kraków 1961, s. 132.

[13] Zob. F. Rosset, *Belles (?), infidèles et rituels commémoratifs: la réception de Mickiewicz en France*, [w pracy zb.:] *Le Verbe et l'Histoire. Mickiewicz, la France et l'Europe*, sous la direc-

Przed końcem wieku powstały przekłady na inne języki zachodnie. Było to tłumaczenie włoskie, przypisywane kompozytorowi i poecie Arrigo Boito – *notabene* oparte na przekładzie Krystyna Ostrowskiego (1871), tłumaczenie Maud Ashurst Biggs na język angielski wierszem białym (1885) oraz przekład Leona Mediny (1887), bodaj jedyny do dziś pełny przekład na język hiszpański[14]. O pierwszym tłumaczeniu na język szwedzki (1898) powiemy na innym miejscu.

W świecie słowiańskim pierwsza próba translatorska należy do polsko-białoruskiego poety Wincentego Dunin-Marcinkiewicza. W roku 1859 wydrukował on dwie pierwsze księgi poematu, lecz nakład zniszczono, a rękopis skonfiskowano bezpowrotnie. Ocalony w Bibliotece Jagiellońskiej jedyny egzemplarz posłużył za podstawę edycji petersburskiej w r. 1907. Dunin-Marcinkiewicz otwiera listę białoruskich tłumaczy poematu o dramatycznych biografiach. Bronisław Taraszkiewicz, działacz narodowy i komunista, więzień polityczny, w końcu ofiara stalinowskiego terroru (1837) także nie ogląda przekładu, który ukaże się drukiem ponad 40 lat po jego śmierci (1981). Piatro Bitel tworzy na początku lat pięćdziesiątych XX wieku czwarty pełny przekład białoruski w stalinowskim łagrze, spisując tłumaczone wersy na strzępach papieru z worków po cemencie; ocalałe tłumaczenie ukaże się drukiem w r. 1998.

W drugiej połowie XIX wieku języki literackie Słowiańszczyzny południowej osiągają znacząco wyższy stopień rozwoju. Do efektów tego awansu należy przekład *Pana Tadeusza* pióra wybitnego filologa chorwackiego, Tomislava Mareticia. Tłumaczenie ukazuje się w roku 1893. „Przekład swój Maretić poprzedził doskonałą przedmową […]. Obok tego, co napisał w roku 1891 Milivoj Šrepel w książce *Pjesnički prvaci u prvoj polovini XIX vijeka* („Przodujący poeci pierwszej połowy XIX wieku") […] są to najlepsze karty napisane przez Chorwatów o Mickiewiczu"[15]. Warto dodać, że Maretić przełożył też na język rodzimy *Iliadę* i *Odyseję*, był więc dobrze przygotowany do pracy nad *Panem Tadeuszem*. Istotnie dał przekład wierny, z zachowaniem miary wiersza, może

tion de F.-X. Coquin et M. Maslowski, Institut d'Etudes Slaves. Éd. de la Maison des sciences de l'homme, Paris 2002, s. 311–312.

[14] Liczne fakty z zakresu recepcji światowej *Pana Tadeusza* przynoszą m.in. następujące tomy: *Adam Mickiewicz in World Literature. A Symposium*, ed. by W. Lednicki, University of Calofornia Press, Berkeley and Los Angeles 1956; *Adam Mickiewicz 1855–1955. Międzynarodowa sesja naukowa Polskiej Akademii Nauk 17–20 kwietnia 1956*, redakcja naukowa K. Wyka, J. Rużyło Pawłowska, Wrocław 1958; *„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo. Recepcja*, red. B. Dopart, Kraków 2006. W tym ostatnim zbiorze znalazło się m.in. opracowanie M. Zarębiny *Przekłady „Pana Tadeusza" na języki zachodnie* (s. 293–306).

[15] D. Živanović, *Mickiewicz w literaturze serbochorwackiej*, [w:] *Adam Mickiewicz 1855–1955*, wyd. cyt., s. 348.

nieco chłodny, gdyż nie był poetą[16]. Po czterdziestu latach wydał też skrót *Pana Tadeusza* prozą.

Najpóźniej spośród południowych Słowian zetknęli się z twórczością Mickiewicza Bułgarzy. Swą drugą w historii państwowość utracili w roku 1398, idee wolnościowe dotarły do nich wraz z Wiosną Ludów, ograniczoną suwerenność uzyskali po klęsce Turcji w wojnie z Rosją, w roku 1878. Piśmiennictwo narodowe zaczyna się u nich rozwijać w drugiej połowie XIX w. Pierwsze zetknięcie się z osobą Mickiewicza nastąpiło wkrótce przed jego śmiercią w Konstantynopolu, kiedy w październiku 1855 r. wizytował pułk „polsko-otomański" Sadyka-paszy, Michała Czajkowskiego, w którym służyli również Bułgarzy. Wiadomość o śmierci poety ukazała się w jedynej, jaka istniała gazecie bułgarskiej, a Zygmunt Miłkowski (T. T. Jeż) wspomina, że Bułgarzy wzięli udział w eksportacji zwłok Mickiewicza do Francji, co wywarło ogromne wrażenie na Polakach. Pierwsze artykuły o poecie i pierwsze przekłady jego utworów w Bułgarii ukazały się w Bułgarii niepodległej. W 1884 roku fragmentaryczny przekład *Pana Tadeusza* publikuje Iwan Wazow, pojawiają się studia o poemacie pióra Wazowa, Bożana Angełowa, Penczo Sławejkowa. Nowy fragment *Pana Tadeusza*, tym razem z oryginału polskiego, a nie przez medium rosyjskie, pióra Christo Kesiakowa pojawia się w r. 1898, a pełny przekład epopei Efrema Karanowa w 1901 roku[17]. Dopiero jednak dobra znajomość języka polskiego i fakt że tłumaczka jest poetką, dadzą czytelnikowi bułgarskiemu wyobrażenie o pięknie Mickiewiczowskiego poematu w tłumaczeniu czterech fragmentów dzieła przez Dorę Gabe (1921). Jak się wydaje, dzieje recepcji bułgarskiej ukazują w sposób dość spektakularny wpływ literatury polskiej, zwłaszcza poezji Mickiewicza, na rozwój języka literackiego w krajach południowej Słowiańszczyzny.

Wcześnie powstają przekłady rosyjskie: Nikołaja Berga (1875) i Władimira Benediktowa (1882). Nikołaj Siemionow tłumaczył fragmenty poematu (1885), a według Seweryna Pollaka, „przekład Siemionowa jest wierniejszy i bardziej poetycki niż Berga". Pollak przytacza zdumiewającą historię z życia Siemionowa, który po 1863 r. był prokuratorem w Wilnie i w czasie lustracji więzienia spotkał skazańca, który jako ostatnie życzenie prosił o tomik Mickiewicza. Poruszony tym Siemionow nie tylko wyjednał ułaskawienie dla więźnia, ale sam zainteresował się twórczością poety i nauczył się polskiego, żeby go móc tłumaczyć"[18]. Opinia, jak się wydaje, dominująca w rusycystyce,

---

16 Zob. tamże.

17 Zob. P. Dinekow, *Adam Mickiewicz w Bułgarii*, [w:] *Adam Mickiewicz 1855–1955*, wyd. cyt., s. 596–602; tenże, *Losy „Pana Tadeusza" w Bułgarii*, tłum. H. Orzechowska, [w:] tegoż, *O bułgarskiej literaturze, folklorze i związkach z Polską*, Warszawa 1977, s. 527–536.

18 Zob. S. Pollak, *„Pan Tadeusz" w przekładach rosyjskich*, „Twórczość" 1955, z. 11, s. 215.

głosi, że Berg, doświadczony tłumacz, przetłumaczył *Pana Tadeusza* z pietyzmem, a czasem z wysoką artystyczną fortunnością, natomiast Benediktow posłużył się nie do końca adekwatną konwencją przekładową[19].

Z arcydziełem Mickiewicza miał się zapoznać przed swą przedwczesną śmiercią w roku 1836 znakomity czeski romantyk Karel Hynek Mácha. Wytrawny przekład Eliški Krasnohorskiej, powstający od roku 1872 do 1882 r. okazał się niezastąpiony aż do r. 1969 (nowe tłumaczenie Ericha Sojki). Obszerny artykuł Karela Krejčiego *„Pan Tadeusz" w literaturze czeskiej* (1968) oddaje w ten sposób sprawiedliwość wybitnemu dokonaniu tłumaczki, autorki *Babuni*, *notabene* osoby niepospolitego formatu: „przede wszystkim podkreślić trzeba jego nadzwyczajną sumienność w oddaniu treści i formy. Nie było to rzeczą łatwą, bo dokładniejsze komentarze do tekstu jeszcze wówczas nie istniały […]. Przy pomocy kilku przyjaciół polskich udało się jednak tłumaczce przezwyciężyć wszystkie trudności i wiernie odtworzyć mistrzowski obraz Mickiewicza, nie tracąc nic z jego malowniczych szczegółów. Przy tym język przekładu jest czysty i naturalny i tylko w niewielu miejscach daje się odczuć borykanie się tłumaczki z niewystarczającym słownictwem. […] Co jednak najważniejsze, udało się jej doskonale uchwycić specyficzny ton oryginału, wyrazić jego piękno liryczne z dozą humoru i ironii, bez wpadania w przesadę z jednej ani z drugiej strony"[20].

3

Czy w XIX wieku znajdziemy w obcych językach ważne wypowiedzi krytyczne o *Panu Tadeuszu*? Czy którakolwiek z nich miała taką rangę i takie oddziaływanie, jak *Essai sur le drame fantastique* George Sand (z porównawczą interpretacją *Fausta* Goethego, *Manfreda* Byrona i *Dziadów* drezdeńskich) czy przedmowa Charles'a de Montalemberta do *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*? Zatrzymajmy się na chwilę przy dwóch tylko wypowiedziach.

Pierwsza z nich pochodzi już z r. 1836, jest więc o trzy lata wcześniejsza od eseju pióra przyjaciółki Chopina, i stanowi reakcję na przekład Richarda O. Spaziera. Autor pisze pod pseudonimem „Willibald Alexis" i bywa, że w dawniejszych badaniach nad recepcją poematu uchodzi za kobietę (tak też jest w książce Pigonia z r. 1934 – a w reedycji tej świetnej monografii z r. 2001 błędu nie sprostowano). Nad tym tekstem pochylili się badacze wrocławscy, germanista Marian Szyrocki i polonista Bogdan Zakrzewski, w artykule

[19] Zob. J. Cybienko, *„Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza w Rosji (przekłady, recepcja, paralele typologiczne)*, [w:] *„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo. Recepcja*, wyd. cyt., s. 308–312.

[20] K. Krejči, *„Pan Tadeusz" w literaturze czeskiej*, [w:] tegoż, *Wybrane studia slawistyczne. Kultura, literatura, folklor*, Warszawa 1972, s. 353–354.

Wilhelm Häring o „Panu Tadeuszu", opublikowanym w r. 1979 w tomie pokonferencyjnym *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*. Studium (czy może esej) Häringa jest uznane przez wymienionych badaczy za „głos […] najbardziej ważki w dziejach XIX-wiecznej recepcji *Pana Tadeusza*, sąd sformułowany nie przez Polaka i nie dla Polaków"[21]. Istotnie porusza ono kwestie podstawowe dla adekwatnej interpretacji poematu, wyraża też jego entuzjastyczną ocenę: „eine wahres nationales Epos", „ein Urgedich". Niewiele tym razem mijał się z prawdą Antoni Edward Odyniec, donosząc w liście z Drezna a dnia 9 marca 1837 roku Mickiewiczowi, iż artykuł ogłoszony w lipskiej „Blätter für litterarische Unterhaltung" uznaje *Pana Tadeusza* za „najlepsze poema naszych czasów", a Mickiewicza za najwybitniejszego współczesnego poetę[22]. Mickiewicz swoim zwyczajem zignorował sprawę i w odpowiedzi Odyńcowi nawet nie wspomniał o Häringu.

Jest rok 1836. Księgarz Aleksander Jełowicki już wie, że *Pan Tadeusz* jest bolesnym niepowodzeniem wydawniczym, a najbardziej kompetentni czytelnicy romantycznych poematów czytają nowe dzieło Mickiewicza jak powieść romantyczną (Słowacki pod bezpośrednim wrażeniem lektury dzieła) lub nawet jak napisanego wierszem *Pana Podstolego* (Krasiński AD 1834[23]). A oto słowa Häringa: „To najnowsze dzieło Mickiewicza jest doskonałym poematem epickim, dziełem, którego forma jest nam obca, ale istota odpowiada najsurowszym wymogom stawianym przez naszą krytykę estetyczną eposowi, a mianowicie jego najwyższej, a według niektórych jedynej odmianie. *Pan Tadeusz* przynosi bowiem pełny, zamknięty obraz określonego narodu i jego specyficznych cech w określonej epoce; ciągłą interesującą akcję z bogatymi epizodami, z równie ciekawym jak i pouczającym spojrzeniem wstecz na historyczną przeszłość; mistrzowski soczyste i pełne opisy miejsc, stosunków, zwyczajów; plastyczny obraz martwej jak i żywej natury i do tego charakterystykę odważną, trafną, uzależnioną od nastroju. Tutaj wieloma słowy, tam kilkoma celnymi pociągnięciami pióra, zależnie od tego, jak to wydawało się poecie potrzebne. Rozpala go pełnia patriotycznego entuzjazmu, którego

---

21 Zob. M. Szyrocki, B. Zakrzewski, *Wilhelm Häring o „Panu Tadeuszu"*, [w pracy zb.:] *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*, Lublin 1979, s. 227. Właściwa forma nazwy autora: Georg Wilhelm Heinrich Häring.

22 „Recenzja ta tym bardziej powinna by cię ucieszyć, że autorem jej jest p. Alexis Wilibald, wcale nie życzliwy Polakom, który kiedyś utrzymywał, że żadnej własnej literatury nie mamy, i o to kłócił się ze Spazierem; po wtóre, że tłumaczenie ma być tak twarde i dzikie, że przez przykre studium stylu tłumacza: *muss man zum Genius des Dichters sich dringen*"; zob. *Listy do Adama Mickiewicza*, pod red. E. Jaworskiej i M. Prussak, t. 4, Warszawa 2014, s. 55.

23 Zob. S. Pigoń, dz. cyt., s. 316–317.

potrzeba twórcy eposu narodowego: ale on nie ulega mu i nie daje się porwać ślepo w fanatyczną nieokreśloność”[24].

Znakomity warsztat romantycznego krytyka pozwala w *Panu Tadeuszu* dostrzec epicką totalność – bogactwo poetyckiej reprezentacji uniwersunm – „spokój epicki i pogodę ducha” przy całej intensywności poetyckiego wyrazu, wielość zrealizowanych i złączonych koncepcji epickich, syntezę genologiczną[25]. Häring odczytuje poemat w czasie, gdy wielkie literatury europejskie intensywnie poszukują swej epopei współczesnej: *Hermann i Dorota* dla Niemców, Chateaubriand dla Francuzów, Walter Scott dla Anglików, „poematy humanitarne” lat trzydziestych – oto zjawiska literackie, zjawisk powieściowych nie wyłączając, które podtrzymują nadzieję na epopeję współczesną. Niemiecki krytyk wskazuje na jedyne dzieło, które w roli epopei wytrzymało próbę czasu, jak dziś to widzimy, i odpowiada trafnie na pytanie, albo wyzwanie, sformułowane w *Estetyce* Hegla – czy i jak możliwa jest dziś epopeja[26].

Omawiany tekst nie mógł nie wywrzeć wrażenia na wyrobionych czytelnikach niemieckich, niemniej nie wydaje się, żeby zyskał wpływ na późniejszą recepcję przekładów *Pana Tadeusza*. Szeroki zasięg zyskały natomiast uwagi Georga Brandesa, duńskiego intelektualisty europejskiego formatu. Brandes nie jest filologiem, lecz formułuje interesujące zagadnienia literackie. Stawia problem genezy epopei: mianowicie tej wyjątkowej, jedynej, jak sądzi, epopei współczesnej. Opiera się tu na dyskutowanym w Europie problemie psychologii twórczości, uznającej poetę za człowieka odkrywającego w sobie poprzez proces twórczy rudymentarne żywioły wyobraźni i wrażliwości, a istotne w postawie epickiej Mickiewicza jest to, że przywołuje świat doświadczony oczyma dziecka. Brandes argumentuje też, że Polska nie weszła w ten etap modernizacji, który pozbawia jednostkę autonomii i spontaniczności, cech, jakich wymaga epopeja. Jeśli więc dla Häringa *Pan Tadeusz* jest arcydziełem poezji, z gruntu oryginalną kreacją o najwyższych współczesnych standardach estetyki literackiej – to według Brandesa w poemacie Mickiewiczowskim

---

24 Zob. M. Szyrocki, B. Zakrzewski, dz. cyt., s. 231.

25 „Poemat cechują – pisze interpretator niemiecki – nader bogata, wybitna charakterystyka, pogląd na świat pełen humoru, subtelny dar obserwacji i przy sensownym bogatym spojrzeniem na przyrodę […] żywe i oryginalne obrazy i porównania. Nie brak temu b o h a t e r s k i e m u p o e m a t o w i, a takim on jest, pięknych idyllicznych rysów; a n a r o d o w e j tej e p o p e i [podkr. moje – B. D.], w której poeta wytyczył sobie piękny cel uchwycenia w poetyckich obrazach pewnej właściwości narodowej, tam gdzie ona faktycznie i politycznie wygasa, nie brak umiaru, bez którego nawet najbardziej płomienny duch twórcy nie zostanie poetą”; tamże, s. 236.

26 Zob. B. Dopart, *Wokół epopeiczności „Pana Tadeusza”*, [w:] tegoż, *Poemat romantyczny, epopeja, summa poetica. O „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza*, wyd. cyt., s. 79–127 wszędzie.

manifestuje się wyjątkowo cenny depozyt kultury. Jego słowa: „[…] Mickiewicz jest wielkim epikiem już dlatego, że tak doskonale potrafił oddać w swym poemacie całą oryginalność zwyczajów swojego kraju rodzinnego i całą wielkość i poezję roku 1812. Poeta odważył się tu oprzeć całe epos na własnych spostrzeżeniach”[27].

Książka duńskiego intelektualisty *Podróż do Polski* ukazała się w języku oryginału w r. 1889, a w roku następnym miała już przekład szwedzki. Brandes w znacznym zakresie zainspirował recepcję Mickiewicza w Szwecji, a na tamtejsze losy *Pana Tadeusza* wpłynął przemożnie. Pierwszy tłumacz poematu, a także zasłużony komentator poezji Mickiewicza, Alfred Jensen (1898), za Brandesem wymieniał polskiego wieszcza wśród największych geniuszy epoki, umieszczał go w perspektywie komparatystycznej i politycznej, manifestując swą sympatię do narodu polskiego i do poezji – jako jego „ojczyzny duchowej”.

Pisał on: „Jako tłumacz ośmielam się wyrazić przekonanie, że to sprawa honoru literatury szwedzkiej […], aby zanim stulecie dobiegnie końca, włączyła do swego skarbca dzieło poety tej miary co Mickiewicz, którego wymienia się w rzędzie największych geniuszów stulecia: obok Byrona, Goethego, Wiktora Hugo. Okoliczność natomiast, że nieszczęśliwa Polska nie posiada obecnie innej ojczyzny, jak tylko piękną swą mowę i wielkie historyczne i literackie tradycje, ta okoliczność powinna u przyjaciół sztuki jedynie zwiększyć sympatię dla narodu polskiego oraz obudzić zainteresowanie jego poezją”[28].

Wpływ Brandesa sięgnął aż do Państwa Środka. Jak czytamy w niedawno opublikowanym artykule młodej badaczki Tingting Zhang, u źródeł chińskiej recepcji *Pana Tadeusza* jest wiedza o Polsce i zachęta do poznawania literatury polskiej, którą pisarz Lu Xun zaczerpnął z książki Brandesa *Polska* – prawdopodobnie z jej niemieckiego przekładu[29]. Jednak ta historia zaczyna się w roku 1907, już poza wyznaczoną tutaj ramą chronologiczną.

---

27 J. Brandes, *Polska*, przeł. Z. Poznański, Lwów 1898, s. 291. W przekładzie E. Teodorowicz-Hellman: „Mickiewicz był o tyle niezwykłym epikiem, że z jednej strony potrafił odtworzyć w całej pełni odrębność zwyczajów swych stron rodzinnych, z drugiej zaś uchwycić wielkość owej poezji, jaką czas osnuł wokół 1812 roku, i że ponadto odważył się stworzyć epopeję tylko na podstawie tego, czego sam rzeczywiście był świadkiem”; zob. E. Todorowicz-Hellman, *„Pan Tadeusz” w przekładzie na język szwedzki. Forma utworu, tytuły szlacheckie, polski strój narodowy*, [w:] *„Pan Tadeusz” i jego dziedzictwo. Recepcja*, wyd. cyt., s. 351.

28 Cyt. za: E. Teodorowicz-Hellman, *„Pan Tadeusz” w szwedzkich przekładach*, Izabelin 2001, s. 16.

29 Zob. T. Zhang, *Chiński przekład „Pana Tadeusza”. Historia, fenomen, problemy i inspiracje*, „Bibliotekarz Podlaski” LV, 2022, nr 2, s. 238–241.

4

Wczesna faza recepcji *Pana Tadeusza* przebiegała w specyficznych warunkach. Pierwszym znaczącym czynnikiem było pełne rezerwy przyjęcie poematu przez czytelników polskich. Intensywna recepcja i potężny ruch wydawniczy zaczęły się dopiero ok. r. 1875, czterdzieści lat po publikacji dzieła. Dodajmy, że do końca wieku poemat miał już trzy monografie naukowe (Hugo Zathey, Henryk Biegeleisen, Walery Gostomski[30]), a Mickiewicz dwie ważkie monografie życia i twórczości (Piotr Chmielowski, 1886; Józef Kallenbach, 1897). Jeśli przed rokiem 1875 miał *Pan Tadeusz* zaledwie siedem edycji, a za życia autora tylko dwie, to w latach 1876–1898 opublikowano 55 wydań.

Nasza spóźniona recepcja nie mogła nie rzutować na stan rzeczy poza granicami ziem polskich. Niewiele było zagranicznych syntez literatury polskiej: np. ta Włodzimierza Spasowicza (rozdział *Dzieje literatury polskiej* w *Historii literatur słowiańskich,* zbiorze pod redakcją Aleksandra Pypina) miała dwa wydania rosyjskie oraz przekłady na język niemiecki i czeski[31]; *Geschichte der polnischen Literatur* Aleksandra Brücknera to dopiero rok 1901[32]. Nastroje polonofilskie i wydarzenia z serii walk narodowowyzwoleńczych w Europie eksponowały i upowszechniały inny dział twórczości Mickiewicza: *Dziady* drezdeńskie, *Księgi narodu i pielgrzymstwa,* prelekcje paryskie. Legendę poetyckiego geniusza, budowaną poza Polską począwszy od pobytu Mickiewicza wśród młodych romantyków moskiewskich (lubomudrów), przesłoniła legenda aktywistyczna, związana z prelekcjami, z Legionem Włoskim, „Trybuną Ludów". Niemniej to właśnie wypracowany przez samego Mickiewicza jego europejski rozgłos i prestiż był sprężyną recepcji *Pana Tadeusza*[33] – który z czasem w opinii krajowej i międzynarodowej stał się głównym tytułem do chwały poety, jak też dziełem najważniejszym w literaturze polskiej.

---

30 H. Zathey, *Uwagi nad „Panem Tadeuszem" A. Mickiewicza*, Poznań 1872; H. Biegeleisen, *„Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie*, Warszawa 1894; W. Gostomski, *Arcydzieło poezji polskiej: A. Mickiewicza „Pan Tadeusz". Studium krytyczne*, Kraków 1894.

31 Zob. W. Spasowicz, *Pisma krytycznoliterackie,* wybór, wstęp i komentarze J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1981, s. 85, przyp. 1.

32 A. Brückner, *Geschichte der polnischen Literatur*, Leipzig 1901.

33 Jednym z legendowych motywów niemieckiej recepcji *Pana Tadeusza* była entuzjastyczna opinia o tym dziele przypisywana Friedrichowi Nietzschemu. W istocie opinię tę sformułował nie autor *Zaratustry*, lecz korespondujący z myślicielem jego wierny przyjaciel, Franz Overbeck, *notabene* człowiek o wybitnym umyśle i wrażliwości kulturalnej. Zob. S. Zabierowski, *„Pan Tadeusz" w kręgu Nietzschego*, [w pracy zb.:] *Adam Mickiewicz. Materiały Śląskiej Sesji Mickiewiczowskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej. Katowice, 10 i 11 kwiecień 1956*, Katowice 1958, s. 451–456.

Do tego awansu *Pana Tadeusza* na miejsce czołowe przyczyniła się oczywiście przebudowa systemu form literackich w kierunku realizmu powieściowego[34] i neoromantycznej syntezy epickiej. Przyczyniły się również preferencje stosunkowo młodych literatur narodowych, budujących swój lokalny światoobraz z tradycji rustykalnych i wzbogacających poprzez recepcję poezji Mickiewicza swój język poetycki oraz struktury wypowiedzi epickiej[35]. W krajach słowiańskich i skandynawskich uwydatniono fakt, że Mickiewicz, będąc poetą i bohaterem narodowym, należy także do największych przedstawicieli literatury światowej. Penczo Sławejkow napisał: „Żaden ze światowych poetów, oprócz Dantego, nie miałby prawa powiedzieć o sobie: »Teraz duszą jam w moją ojczyznę wcielony; Ciałem połknąłem jej duszę; Ja i ojczyzna to jedno«"[36]. Poemat Mickiewicza wzbudzał podziw jako dzieło wyjątkowe, niemające odpowiedników w literaturze współczesnej: jako epopeja, będąca wielką formą, imponującą syntezą poetycką, chroniąca cenny depozyt kultury oraz integrująca szeroką wspólnotę symboliczną. Tym samym *Pan Tadeusz* zmierzał coraz pewniej ku trwałemu statusowi dzieła „literatury wszechświatowej".

Bibliografia

Adam Mickiewicz 1855–1955. Międzynarodowa sesja naukowa Polskiej Akademii Nauk 17–20 kwietnia 1956, redakcja naukowa K. Wyka, J. Rużyło Pawłowska, Wrocław 1958.

Adam Mickiewicz in World Literature. A Symposium, ed. by W. Lednicki, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1956.

Biegeleisen H., *„Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie*, Warszawa 1894.

Brandes J., *Polska*, przeł. Z. Poznański, Lwów 1898.

Brückner A., *Geschichte der polnischen Literatur*, Leipzig 1901.

Chrzanowski I., *Z epoki romantyzmu. Studia i szkice*, Kraków.

Dinekow P., *O bułgarskiej literaturze, folklorze i związkach z Polską*, Warszawa 1977.

Dopart B., *Poemat romantyczny, epopeja, summa poetica. O „Panu Tadeuszu" Adama Mickiewicza*, Kraków 2023.

[34] Jest rzeczą znamienną, że Piotr Dymitrowicz Boborykin w swej książce *Ewoljucija romana w XIX stolietii* (1900) zaliczył *Pana Tadeusza* do dzieł powieściowych, z czym energicznie polemizował Spasowicz. Zob. W. Spasowicz, *Ewolucja powieści w XIX w. według nowej książki P. D. Boborykina*, przeł. J. Kulczycka-Saloni, [w:] tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, wyd. cyt., s. 406–408.

[35] Świadczy o tym szczególnie recepcja poematu na obszarze południowej Słowiańszczyzny, w literaturach rozwijających się w wyniku procesów narodowotwórczych po Wiośnie Ludów (analizowano tu dla przykładu rozwój języka literackiego Chorwatów i Bułgarów).

[36] P. Dinekow, *Adam Mickiewicz w Bułgarii*, wyd. cyt., s. 593.

Gostomski W., *Arcydzieło poezji polskiej: A. Mickiewicza „Pan Tadeusz". Studium krytyczne*, Kraków 1894.
Krejči K., *Wybrane studia slawistyczne. Kultura, literatura, folklor*, Warszawa 1972.
Krzyżanowski J., *W świecie romantycznym*, Kraków 1961.
Listy do Adama Mickiewicza, pod red. E. Jaworskiej i M. Prussak, t. 4, Warszawa 2014.
Makowiecka Z., *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Październik 1840 – maj 1844*, Warszawa 1968.
Markiewicz H., *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976.
Matuszewski I., *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie*, wybór i oprac. S. Sandler, Warszawa 1965.
Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa, Warszawa 1994.
Ostrowski K., *Oeuvres poétiques complètes*, Paris 1845.
„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo. Recepcja, red. B. Dopart, Kraków 2006.
Pigoń S., *„Pan Tadeusz". Wzrost, wielkość i sława. Studium literackie*, wyd. 2, Warszawa 2001.
Pollak S., *„Pan Tadeusz" w przekładach rosyjskich*, „Twórczość" 1955, nr 11.
Rosset F., *Belles (?), infidèles et rituels commémoratifs: la réception de Mickiewicz en France*, [w pracy zb.:] *Le Verbe et l'Histoire. Mickiewicz, la France et l'Europe*, sous la direction de F.-X. Coquin et M. Maslowski, Institut d'Etudes Slaves. Éd. de la Maison des sciences de l'homme, Paris 2002, s. 311–312.
Sarrazin G., *Wielcy poeci romantyczni Polski. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, przekład W. Kiślańskiej, wstęp J. Lorentowicz, t. 1, Warszawa 1907.
Spasowicz W., *Pisma krytycznoliterackie*, wybór, wstęp i komentarze J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1981.
Szyrocki M., Zakrzewski B., *Wilhelm Häring o „Panu Tadeuszu"*, [w pracy zb.:] *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*, Lublin 1979, s. 227.
Todorowicz-Hellman E., *„Pan Tadeusz" w szwedzkich przekładach*, Izabelin 2001.
Volkelt J., *Äesthetik des Tragischen*, wyd. 3 poprawione, München 1917.
Volkelt J., *System der Äesthetik*, bd I, München 1905.
Weiss T., *Od prometeizmu do mesjanizmu narodowego*, [w pracy zb.:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1: *Młoda Polska*, pod red. J. Kwiatkowskiego i Z. Żabickiego, Warszawa 1965, s. 105–128.
Zabierowski S., *„Pan Tadeusz" w kręgu Nietzschego*, [w pracy zb.:] *Adam Mickiewicz. Materiały Śląskiej Sesji Mickiewiczowskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej. Katowice, 10 i 11 kwiecień 1956*, Katowice 1958, s. 451–456.
Zathey H., *Uwagi nad „Panem Tadeuszem" A. Mickiewicza*, Poznań 1872.
Zhang T., *Chiński przekład „Pana Tadeusza". Historia, fenomen, problemy i inspiracje*, „Bibliotekarz Podlaski" LV, 2022, nr 2, s. 238–241.

Bogusław Dopart
Jagiellonian University, Krakow
Polish Academy of Arts and Sciences

THE BEGINNINGS OF THE GLOBAL RECEPTION OF *PAN TADEUSZ* [*SIR THADDEUS*]

Summary

The article discusses the first translations of the masterpiece of Polish literature – *Pan Tadeusz [Sir Thaddeus]* (1834) by Adam Mickiewicz (1798–1855) into foreign languages. During his lifetime, Mickiewicz's work was only translated twice: by Richard O. Spazier (1836) and Krystyn Ostrowski (1845)37. By the end of the 19th century, two additional complete German translations were published: one by Albert Weiss (1882) and another by Siegfried Lipiner (also 1882). The latter enjoyed wide recognition and long-term reception, as it was re-issued in 1898, 1949, and 1955. Even in the years 2013–2016, two Taschenbücher (pocket books) were published. Ostrowski translated the poem by Mickiewicz in prose (which could not have been an excessively controversial decision for the compatriots of Chateaubriand). A mixed poetic and prosaic form was used twenty years later by Karol Przeździecki, and the first poetic translation was created by Wacław Gasztowtt (1880–1899). The poem by Mickiewicz was widely admired as a unique work with no contemporary equivalents: as an epic poem, it was great literature, an imposing poetic synthesis that protected a valuable cultural deposit and integrated a wide symbolic community. Thus, *Pan Tadeusz* was heading ever more assuredly towards the permanent status of a work of 'universal literature'. However, as the author demonstrates, most new translations are being created nowadays, and the renaissance in the interest in the epic poem began at the turn of the 20th and 21st centuries.

Keywords: *Pan Tadeusz* by Adam Mickiewicz, epic poem, translation, foreign languages, reception.

Magdalena Piotrowska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-1823-9218

JAK SPOŁECZEŃSTWA PAMIĘTAJĄ? O RECEPCJI MICKIEWICZA NA PRZEŁOMIE XIX/XX WIEKU W KONTEKŚCIE STUDIÓW NAD PAMIĘCIĄ

Jak społeczeństwa pamiętają?

– To tytuł książki Paula Connertona opublikowanej przed kilkoma laty w warszawskiej serii „Communicare – historia i kultura", cyklu znanego polskim czytelnikom także z innych opracowań[1]. Przywołane publikacje łączy wspólna tematyka, przynależność do studiów nad pamięcią, które silnie wpisały się w dyskursy humanistyczne. Pojawiły się nowe propozycje, zmierzające do stawiania pytań o miejsce i rolę pamięci w społeczeństwie. U Connertona wypowiadane są one wielokrotnie, powracają na kolejnych kartach, przybierają różne warianty („Jak społeczeństwa pamiętają?", „kto ją [M. P. – pamięć] przedstawia, kto jej doświadcza i jak jest ona przechowywana?", oraz „W jaki sposób przekazywana jest i podtrzymywana pamięć grup?"). Trudno w tym miejscu nie zadać i innego pytania: na ile i czy pytania te łączą się z recepcją Mickiewicza? Sądzę, że wiele z nich – właśnie ze względu na akcentowanie roli pamięci, sposobów transmisji, deponowania czy związku ze społeczeństwem – może i powinno zachęcać do stawiania ich w badaniach kultury/literatury drugiej połowie XIX i początku XX wieku. Sięganie do koncepcji studiów nad pamięcią powinno ożywić i przeorientować refleksję nad kulturą dziewiętnastowieczną i recepcją romantyzmu.

[1] P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, przekł. i wstęp M. Napiórkowski, Warszawa 2012; J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. R. Traba, Warszawa, 2008; A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013; A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2018. Warto pamiętać, iż badania nad pamięcią zbiorową mają ugruntowaną pozycję w polskiej literaturze (por. B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006).

Wiek XIX, zwłaszcza jego druga połowa i początek kolejnego stulecia, to okres dezintegracji pod względem gospodarczym, a zarazem integracji pod względem kulturowym. To okres obchodów niekończących się rocznic, przybierających charakter ponadlokalny i międzyzaborowy. Wśród nich jest nie tylko setna rocznica urodzin Adama Mickiewicza (1898) i Juliusza Słowackiego (1909), ale i rocznice wiktorii wiedeńskiej, Konstytucji 3 maja oraz powstania kościuszkowskiego. Ten cykliczny rytm podporządkowany był precyzyjnej strategii mnemonicznej, przejawiającej się w różnych formach. Nie przypadkiem moje przemyślenia zmierzać będą do penetracji obszarów zazwyczaj w niedostatecznym stopniu uwypuklonych i doświetlonych. Stąd mowa będzie nie tylko o formach pamiętania i upamiętniania, ale i o ich związku z adaptacjami muzycznymi, widowiskowymi czy ikonograficznymi.

Analizując recepcję Mickiewicza, nietrudno dostrzec jej bezpośredni związek z pamięcią (zwłaszcza społeczną, zbiorową). Pomocne okaże się zatem wykorzystanie narzędzi oferowanych przez studia nad pamięcią kulturową (*cultural memory studies*), od lat wprawdzie osadzonych w polskiej humanistyce, nadal jednak niedostatecznie wykorzystywanych[2]. Sięgnięcie po nie pozwoli wydobyć przestrzenie i konteksty zazwyczaj traktowane marginalnie – jak choćby obrzędy komemoratywne[3], media pamięci, nośniki czy praktyki pamięci – a także potwierdzi potrzebę traktowania procesu pamiętania jako złożonej i wielowarstwowej praktyki społeczno-kulturowej, której jednym z przejawów/efektów, jest właśnie tekst literacki. Pomocne okażą się zatem teorie pamięci kulturowej i zbiorowej, dostarczające przydatne narzędzia interpretacyjne. Punktem wyjścia będzie zatem pytanie o rolę i miejsce tradycji w drugiej połowie wieku XIX i początku kolejnego stulecia. To nie tyle

[2] Wśród prac należy wymienić: K. Trybuś, *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*, Poznań 2011; *Mickiewiczowskie konteksty*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2019 (tu zwłaszcza: A. Borkowska-Rychlewska, *Mickiewiczowskie ślady w librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki*, s. 317–338; I. Puchalska, *Mickiewicz „małych poetów"*, s. 339–351; E. Skorupa, *Ilustrator jako interpretator. Propozycje wizualizacji „Pana Tadeusza"*, s. 203–227); *Romantyzm w literaturze i kulturze po 1989 roku. Mapowanie recepcji*, red. D. Zawadzka, K. Andruczyk, M. Dudzińska, M. J. Roman, Białystok 2019; *Pamięć Juliusza Słowackiego*, pod red. O. Krysowskiego i N. Szerszeń, Warszawa 2021 (zob. m.in. G. Halkiewicz-Sojak, *O „miejscach pamięci" w poezji Juliusza Słowackiego*, s. 23–32).

[3] To zwłaszcza: M. Micińska, *Gołąb i orzeł. Obchody rocznic kościuszkowskich w latach 1894 i 1917*, Warszawa 1997; *Upominki od narodu. Jubileusze, obchody, rocznice pisarzy*, red. T. Budrewicz, P. Bukowski, R. Stachura-Lupa, Żarnowiec 2019; T. Budrewicz, *Obchody rocznicy Chopina w roku 1910 a integracja narodowa. Chopin a kultura pamięci*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2021, nr 41 (61), s. 175–194, M. Piotrowska, *Narodowe widowiska kulturowe. Uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815–1914)*, Poznań 2011 oraz *Rocznice narodowe jako medium pamięci kulturowej*, „Napis" 2019, s. 249–266.

pytanie o to, czy o niej pisać w odniesieniu do romantyzmu i Mickiewicza, ile raczej o to, w jaki sposób ją badać.

Uwaga badaczy zazwyczaj skupiona jest na odbiorze i funkcjonowaniu utworów, na związku z tradycją. Podobnie jak i w innych przypadkach, stawiane są pytania o sposób, w jaki czytelnicy/odbiorcy „zbliżają się do literatury, co z nią robią, do czego jej używają przedstawiciele innych dyscyplin"[4]. Podkreśla się nie tylko znaczenie sieci powiązań estetycznych, ideologicznych czy filozoficznych, ale i sytuacji historycznej czy społecznej, obiegu czytelniczego – w tym także kwestie wysokości nakładu. Widoczna jest złożoność przestrzeni, czynników bezpośrednio regulujących miejsce i rolę dzieła wśród publiczności, przy czym sama recepcja postrzegana jest jako zachodząca wielokrotnie sytuacja komunikacyjna „[…] w określonym kontekście historycznym pomiędzy nadawcą przekazu (utożsamianym z twórcą) a jego odbiorcami (utożsamianymi z czytelnikami)"[5].

Spoglądając na ten długofalowy proces, należałoby uruchomić szeroki kontekst kulturowy. Takie ujęcie skłaniałoby do licznych refleksji, pozwalałoby analizować je nie tylko w ich „macierzystym" czasie historycznym, ale i sankcjonowałoby prawo do aktualizowana tych tekstów „przez czytelników z innych epok, tyle że wówczas według odmiennych konwencji czytania i w zmienionym kontekście kulturowym"[6]. Wraz z powtórnym przyswojeniem dzieła przez nowe pokolenia czytelników – tak jak przecież miało to miejsce w przypadku spuścizny Mickiewicza – dokonywała się nieustanna mediacja między wartością dzieła ugruntowaną na mocy tradycji a jego aktualną jakością, niejako „weryfikowaną" przez następne pokolenia czytelników/odbiorców. Nie przypadkiem wiąże się recepcję utworu z jego oddziaływaniem. Takie założenie podpowiadałoby konieczność analizy tekstów krytycznych przełomu XIX i XX w. – mam tu na myśli tak odbiorców Mickiewicza, tj. historyków literatury, jak i jej popularyzatorów. Narzucałoby też potrzebę równoległej

---

4 J. Madejski, *Recepcja literatury: przedmiot, zakresy cele badań*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 84; zob. też: A. Skrendo, *Recepcja literatury: przedmiot, zakresy, cele badań. Komentarz do tytułu i postscriptum*, [w:[*Sporne i bezsporne*…, dz. cyt.; por. M. Głowińskiego: *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*. Ser. 1, pod red. M. Głowińskiego. Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 7–32 i tegoż, *Świadectwa i style odbioru*, [w:] *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

5 V. Julkowska, *Badanie recepcji jako koncept w obszarze historii historiografii*, „Sensus Historiae" vol. XVI (2014), nr 3, s. 16. Wprawdzie recepcja jest jednym z centralnych problemów badań literaturoznawczych, warto jednak pamiętać, iż temat odbioru łączy się z szerszym kontekstem – nie tylko estetycznym, ale i socjologicznym, krytycznoliterackim i historycznym.

6 Tamże, s. 21.

interpretacji tekstów wpisanych w kalendarz rocznicowy (m.in. wierszy ku czci Mickiewicza, kantat[7] i prologów jubileuszowych) i tekstów osadzonych na przeciwnym biegunie – wprawdzie nieczęsto się pojawiających, lecz jakże znamiennych dla omawianego tematu – mam tu na myśli zwłaszcza formy przybierające postać parodii.

Pamiętanie jako praktyka społeczno-kulturowa

Pamiętanie jest aktywnością zorientowaną na przeszłość, obejmującą indywidualne i zbiorowe formy odniesienia do przeszłości (np. wspominanie, przywoływanie czy zapamiętywanie). Wprawdzie – jak zauważa Astrid Erll – członkowie „kultury pamięci mają wspólny zasób medialnych *cues*, wykorzystywanych do wywoływania wspomnień, lecz konstruowane przez nich obrazy przeszłości nie są jednakowe"[8]. Tym samym jako praktyka symboliczna, organizowana według dostępnych kulturowych konwencji wspominania, nie zmierza do odtwarzania, lecz do tworzenia, wyróżniania i przywoływania treści, opartych na przyjętych przez grupę schematach i kodach (semantyczny, werbalny, wizualny)[9]. Zazwyczaj badacze pamięci uwypuklają zwłaszcza zbiorowy charakter pamiętania, akcentując przy tym kontekst społecznej aktywności i praktyki kulturowej. Wynikiem tak obranej strategii jest eksponowanie pamięci kulturowej. Przywoływane są liczne i zróżnicowane formy upamiętniania przeszłości; z jednej strony wymienia się formy oparte na mechanizmach powtórzenia (rytuały, uroczystości rocznicowe, ceremonie), ale i – co warte podkreślenia – instytucje odpowiedzialne za społeczne pamiętanie; z drugiej zaś strony uwaga koncentruje się na praktykach materialnych (artefaktach kulturowych). Traktowanie pamiętania w kategorii praktyki społeczno-kulturowej pozwala dostrzec w nim nie tylko wyraz solidarności z grupą, ale i dowód uwewnętrznienia treści ponadjednostkowych czy uprzywilejowany obszar społecznej/ideowej kontroli. Tym samym pozwala spoglądać na nie w kategorii medium pamięci zbiorowej.

Celowo przywołam w tym miejscu koncepcję społecznego obiegu literatury Wernera Faulsticha[10], wskazując na wyraźne podobieństwa z przemyśleniami

---

7 Zagadnienie to szerzej omówione zostało m.in. przez M. Sokalską, *U stóp pomników. Kantaty okolicznościowe ku czci Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 10 (2020), s. 151–169.

8 Uzależnione są od doświadczeń danej osoby, jej wiedzy i wyznawanej ideologii; A. Erll, *Kultura pamięci…*, dz. cyt., s. 201.

9 P. Connerton, *Jak społeczeństwa…*, dz. cyt., s. 72–73.

10 W. Faulstich, *Teoria systemu społecznego obiegu literatury*, „Przestrzenie Teorii" 32 (2019), s. 435–451.

teoretyków studiów nad pamięcią. Koncepcje te wiele łączy; mogą one podpowiadać nowe ujęcia badań recepcji. Stare podejście ograniczało bowiem uwagę na różnych instancjach (autor – wydawca – krytyk/czytelnik), nowe natomiast – proponowane przez Wernera – zmierza właśnie do spoglądania na literaturę z perspektywy systemu i mediów. Tym samym pozwala uwypuklić ich rolę w kulturze, zwłaszcza że „Nie ma literatury bez medium – są to media ludzkie (śpiewak, narrator, aktor itd.), media drukowane (książka, czasopismo, zeszyt [M. P. – grupując tu m.in. powieść czy krótką formę prozatorską] itd.)”[11]. Podsystemy te wpisują się w sieć powiązań: dystrybuowanie – recypowanie – przetwarzanie dzieła literackiego. Tak więc wszelka literatura jest przekazywana medialnie; podobnie dzieje się i z innymi formami.

Co znamienne – zbliżone wnioski znajdziemy również w wypowiedziach badaczy pamięci; myślę tu głównie o Astrid Erll, zmierzającej do traktowania literatury jako ważnego medium pamięci kulturowej. Sądzę, że w takim kontekście należałoby spoglądać również na recepcję dzieł Mickiewicza. Teza Erll wykracza bowiem poza wąskie postrzeganie kultury. Mediami pamięci są dla niej nie tylko zróżnicowane formy materialne (w odniesieniu do Mickiewicza to jego dzieła, związane z nim przedmioty, portrety, popiersia, pomniki, budowle, miejsca, krajobrazy), ale i skojarzenia czy wspomnienia. To również liczne i popularne w kolejnych dziesięcioleciach pocztówki (choćby *Apoteoza Mickiewicza*, autorstwa Tomasza Lisiewicza), karty gratulacyjne, czy ilustracje nawiązujące do jego utworów (np. Andriollego do *Pana Tadeusza*) – publikowane nie tylko na łamach czasopism literackich, lecz i w masowych edycjach adresowanych do ludu[12]. Zapewne w tym kontekście należałoby spoglądać na ilustracje do dzieł Mickiewicza, pełniące funkcję czytelnych sygnałów. Formy te – obok magazynowania pamięci – stawały się ważnym medialnym sygnałem i bezpośrednio oddziaływały na cyrkulację, wykraczając poza wąsko rozumianą komunikację. Sięgały bowiem głębiej, prowadząc – co zdaje się znaczące dla naszych rozważań – do synchronizacji „wielkich wspólnot pamięci i rozpowszechniania wersji przeszłości, które podzielają ich członkowie, gdy komunikacja twarzą w twarz nie jest już możliwa”[13].

---

11 Tamże, s. 437.

12 Zob. m.in. „Dwutygodnik dla Kobiet” 1882, nr 25, s. 297–298; „Dom Polski. Pismo Beletrystyczne i Naukowe” 1890, nr 1, nr 10, s. 79; „Praca”: 1901, nr 49, dod. s. 8 nn; 1908, nr 5, s. 151. Dopełnieniem tej formy są popularne w późniejszym okresie telegramy kościuszkowskie, zespalają mity narodowe – Kościuszki i Mickiewicza. Obok ilustracji (nawiązania do biografii i utworów) znajdziemy liczne cytaty (m.in. z *Inwokacji*). Szerzej: http://www.wbc.poznan.pl/publication/45683 (tu zwłaszcza nr: 000 019; 000 055, 000 070).

13 A. Erll, *Kultura pamięci…*, dz. cyt., s. 199.

Zazwyczaj nawiązywały bezpośrednio do twórczości wieszcza, bądź do pamięci miejsc związanych bezpośrednio z jego życiem (np. Nowogródek, Kowno, Paryż), łączyły się z kultem (stąd liczne ilustracje pomników Mickiewicza)[14]. Nie ograniczały się do pełnienia funkcji znaku plastycznego, bowiem część z nich bezpośrednio przywoływała fragmenty dzieł wieszcza. Do grupy tej należałby zaliczyć również kolejne dwie formy – żywe obrazy[15] oraz świetlane obrazy, w znaczącym stopniu dopełniające pamięć o Mickiewiczu. I tak jak pierwsza z grup doczekała się licznych opracowań, tak – w przypadku świetlanych obrazów – problem się komplikuje, zagadnienie praktycznie nieobecne jest w opracowaniach naukowych[16]. Tymczasem znaczenie świetlanych obrazów jest istotne z kilku powodów: stanowiły kontynuację i dopełnienie form ikonograficznych (zazwyczaj ich pierwowzorem były popularne ilustracje nawiązujące bezpośrednio do życia i dzieł poety); swą formą budowały przejrzystą, choć dość schematyczną narrację; prezentowano je zawsze w zwartej serii np.: *Życie Adama Mickiewicza*, *Pan Tadeusz*, *Dziady*[17]. Należałoby zatem rozpatrywać je na dwóch poziomach – materialnym (jako klisze i broszurki, mające formę drukowanych komentarzy do serii obrazów świetlanych) i werbalnym (fragmentów wypowiadanych, odczytywanych lub recytowanych podczas projekcji). Słowo współwystępuje z obrazem, tworząc spójny intersemiotyczny dyskurs mnemoniczny. Nie ogranicza się jednak do rejestrowania zdarzeń, ale dąży też do ich opisywania (np. cytowanie fragmentów dzieł wieszcza). Obrazy świetlane przynoszą reprezentatywne przykłady, pozwalając bacznie śledzić etapy życia i miejsca. Stąd też w seriach tych nietrudno dostrzec obecność mnemotoposów, stanowiących rozpoznawalne przez wspólnotę „punkty zaczepienia dla pamięci"[18].

---

[14] Wiele z nich znajdziemy na łamach poznańskiej „Pracy". Wśród nich m.in. ilustracje Bolesława Łaszczyńskiego czy Stanisława Masłowskiego (por. „Praca" 1903: nr 20, s. 585 i nr 48, s. 1581; 1909, nr 50, s. 1588).

[15] Forma ta nie ogranicza się do ram tekstu plastycznego. Wielokrotnie żywym obrazom towarzyszyła recytacja fragmentów dzieł wieszcza (np. obrazy wystawione w warszawskim Teatrze Wielkim, nawiązujące do rysunków Wojciecha Gersona; wśród nich: *Spotkanie Tadeusza z Zosią*, *Świątynia dumania*, *Wojski gra na rogu*, *Robak*; por. „Dwutygodnik dla Kobiet" 1883, nr 16, s. 189).

[16] M. Piotrowska, *Wiek XIX w obrazach świetlanych*, „Wiek XIX" 2018, s. 31–50.

[17] *Katalog przezroczy do obrazów świetlanych pracowni i wypożyczalni przezroczy B. Śniegockiego*, Poznań 1910; Por. też: *Katalog wypożyczalni przezroczy Towarzystwa Szkoły Ludowej*, Kraków 1909; *Katalog przezroczy Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego*, Warszawa 1910.

[18] J. Assmann, *Kultura pamięci...*, dz. cyt., s. 70. Zapewne „kotwicami pamięci" nazwać można miejsca kojarzone z rytuałem przejścia (narodzin i śmierci), topografię bezpośrednio związaną z biografią Mickiewicza (Litwa), ale i dopełniającą ją (Wawel, pomniki Mickiewicza: Poznań, Kraków, Lwów).

Rozumienie pamiętania jako praktyki społeczno-kulturowej pozwala dostrzegać obowiązujące w nim procesy. O jego skuteczności decydują praktyki upamiętniania (cykliczne i masowe uroczystości rocznicowe; widowiska kulturowe), ale i mentalny wymiar pamięci – „wspólne wzorce, koncepcje i kody […]"[19]. Nie przypadkiem Jan Assmann, pisząc o pamięci kulturowej, wskazywał iż „[…] skupia [ona – M. P.] w sobie charakterystyczny dla każdej społeczności i epoki zasób ponownie używanych tekstów, wyobrażeń i rytuałów, w których pielęgnuje, stabilizuje i przekazuje ona wyobrażenie o samej sobie, dzieloną zbiorowo wiedzę przeważnie (choć niekoniecznie) o przeszłości, na której grupa opiera świadomość swojej jedności i swoistości"[20]. Przekazana treść zmierzała bowiem do obiektywizacji; wymagała ciągłego odnawiania, odczytywania i dyskusji, gdyż musiała być dostosowana do potrzeb i wymogów teraźniejszości[21]. Jej głównym zadaniem jest bowiem konserwacja i dbałość o zasoby. Wiedza ta nie może być spontanicznie nabyta, łączy się z transmisją utrwalonego zbioru treści i znaczeń, przechowanych i interpretowanych przez wyedukowanych specjalistów – w ujęciu Assmanna to poeci, „bardowie", kapłani, uczeni, artyści[22]. Przyswajanie pamięci kulturowej było wspierane nie tylko przez media, instytucje, lecz także przez ceremonie rocznicowe. Należy więc w tym miejscu zapytać o związek pamięci kulturowej i recepcji Mickiewicza/romantyzmu, podobnie jak i o obecność kategorii kanonu[23]. W obu przypadkach decydująca okaże się nie tylko wartość i trwanie, ale i selekcja; w obu też ma miejsce przechowywanie „uświęconych" tekstów i nieustanne ich potwierdzanie. W efekcie włączone do kanonu tekst, osoba, przedmiot lub pomnik – stawały się nie tylko stałym punktem odniesienia, ale i „magazynem" deponowanych treści, które nie podlegają zamienieniu.

Owo pożądane połączenie medium i pamięci kulturowej widoczne jest zwłaszcza w pomnikach, nie przypadkiem określanych jako skanonizowane media magazynujące, które to „[…] odwołują się nie tylko do zapisanej w nich wersji przeszłości, lecz także do siebie samych"[24]. Podobnie w przypadku miejsc i krajobrazów, pełniących funkcję mediów wywołujących akty pamięci zbiorowej, „[…], które wspólnoty pamięci kojarzą z konkretnymi narracjami o przeszłości"[25], są

[19] A. Erll, *Kultura pamięci…*, dz. cyt., s. 168.
[20] J. Assmann, *Pamięć zbiorowa i tożsamość…*, dz. cyt., s. 16.
[21] A. Assmann, *Między historią…*, dz. cyt., s. 55–56.
[22] Tamże, s. 56.
[23] Tamże, s. 78.
[24] A. Erll, *Kultura pamięci…*, dz. cyt., s. 200. Warto również wspomnieć o znaczeniu pomników, zwłaszcza w Poznaniu, gdzie pełniły szczególną rolę (por. *Zajścia przed pomnikiem Mickiewicza w Poznaniu*, „Praca" 1912, nr 30, s. 939–940; *Proces o zajścia przed pomnikiem Mickiewicza*, „Wielkopolanin" 1913, nr 280–281).
[25] A. Erll, *Kultura pamięci…*, dz. cyt., s. 201.

nimi zazwyczaj historie opowiadane, przekazywane ustnie, przybierające postać np. skojarzenia, wspomnienia lub przynależącego „do materialnego i społecznego kontekstu pamiętania (np. obrazy, teksty, inni ludzie i urywki rozmowy)"[26].

Przypadkowo napotkani ludzie/dzieła mogą wywierać znaczący wpływ na odbiorców. Ich fizyczna obecność nie jest jednak niezbędna; wystarczy niekiedy bowiem drobny sygnał, „wspomnienie ich słów, przeczytanych książek, zanalizowanych map czy obejrzanych obrazów"[27]. To choćby kajet ucznia z Chicago, który można było ujrzeć wśród eksponatów Powszechnej Wystawy Przemysłowej we Lwowie (1894) w pawilonie polsko-amerykańskim. Ten niepozorny przedmiot wywołał głębokie wzruszenie – „bom ujrzał w pracach tych maluczkich chęć gorącą uczenia się i niezapomnienia języka ojczystego. Gorliwie muszą tam za morzem czytywać *Pana Tadeusza*, bo niektóre prace świadczą o wielkiej znajomości i o przejęciu się tym utworem"[28]. To także inne czytelne sygnały, widoczne i w kolejnych pawilonach – flora i fauna – przywołujące wspomnienie Mickiewiczowskiej epopei („przypomniały mi się bory szumiące i myśliwi o twarzach dumnych […]"[29]). To również ukradkiem, zza parkanu oglądany pomnik Mickiewicza[30]. One to – owe „zapośredniczone" obrazy – zapewniały jednostce dostęp do wiedzy danej grupy (do dat, faktów, „prądów myślowych i doświadczenia"[31]). One też potwierdzały pamiętanie za pomocą miejsc.

„kto ją [pamięć] przedstawia, kto jej doświadcza i jak jest ona przechowywana?"[32]

Omawianie recepcji Mickiewicza prowokuje do stawiania pytań o jej związek z pamięcią kulturową, tym bardziej że w przeciwieństwie do pamięci komunikacyjnej (ograniczającej się do 3–4 pokoleń) wykracza ona poza struktury

---

26 Tamże, s. 201.

27 Tamże, s. 203.

28 [E. Nawrowski], *Wspomnienia…*, „Dziennik Poznański" 1894, nr 215, s. 4.

29 Tamże.

30 Aluzja do zasłoniętego przez policję pomnika w Poznaniu: „Już od dłuższego czasu policja otacza szczególną opieką pomnik Mickiewicza przy kościele św. Marcina, nie pozwalając oglądać go z bliska. Świeżo znowu bawił w przejeździe pan Marcinkowski wraz z 10-letnim synkiem z okolic Berlina. Podczas zwiedzania osobliwości Poznania zbliżył się także do pomnika Mickiewicza, ale niebawem policjant zmusił ich do usunięcia się. Obejrzeli go sobie jednak z ulicy za parkanem" – [b.a.], *Pomnik Mickiewicza a policja*, „Wielkopolanin" 1913, nr 97, s. 3.

31 A. Erll, *Kultura pamięci…*, dz. cyt., s. 203.

32 Por. M. Napiórkowski, *„Jak społeczeństwa pamiętają" Paula Connertona na tle współczesnych badań nad pamięcią zbiorową*, [w:] P. Connerton, *Jak społeczeństwa…*, dz. cyt., s. 23. Wtrącenie moje – M. P.

czasowe i wprowadza w jej miejsce mityczny praczas. Przemawia za tym jej ponadindywidualny charakter, nastawienie na komunikację w długofalowej perspektywie historycznej i przekazywanie wiedzy poza granicami pokoleń[33]. To wspólnota ją ustanawia i czerpie z niej swoją tożsamość zbiorową. Owo ustanawianie przebiega na różnych poziomach – materialnym, społecznym i mentalnym. Wśród nich okazałą grupę stanowią formy materialne, reprezentowane przez artefakty i media. To nie tylko architektura w szerokim rozumieniu – nie tylko budynki, ale i pomniki, tablice upamiętniające, nazwy ulic (jak choćby ulica Adama Mickiewicza w Mediolanie[34]). To również literatura, utwory Mickiewicza i jemu poświęcone – ku czci oraz naukowe – stanowiące, podobnie jak pomniki, „media pamięci kulturowej, które kodują informacje i mogą prowadzić do pamiętania lub zapomnienia"[35]. Jej dopełnieniem były zróżnicowane formy ikonograficzne i widowiskowe (np. żywe obrazy). Kluczowe zdaje się jednak pytanie o miejsce i rolę utworów częstokroć epigońskich, czy wręcz grafomańskich, pisanych nie tylko na rocznice mickiewiczowskie, ale również poza kalendarzem jubileuszowym. Wprawdzie model ten obecny był przez dziesięciolecia i ceniony przez współczesnych, lecz nie przetrwał próby czasu. To dlatego wiele z nich nosi znamienne tytuły: *Hołd Ad. Mickiewiczowi* (Marii Paruszewskiej), *On jest nasz Milion* (Stanisława Tokarskiego), *Królowi pieśni*, *A imię jego 44* czy *Cieniom wieszcza.* (*W rocznicę śmierci*)[36]. To często utwory sygnowane nazwiskami twórców zapomnianych przez historię literatury; utwory anonimowe, lecz bez wątpienia istotne dla omawianego tematu. W większości doczekały się one jednorazowej publikacji, nie były wznawiane i zazwyczaj pomijano je w skrzętnie redagowanych bibliografiach.

Pomimo ulotnego charakteru i dyskusyjnych wartości estetycznych, wiersze, prologi, dramaty okolicznościowe, podobnie jak i libretta kantat okolicznościowych czy powiastki, należy traktować jako ważny dokument recepcji Mickiewicza. I choć ich byt był efemeryczny, to i tak wpisywały się w utrwalone formy, budując legendę narodowego wieszcza i mit długiego trwania.

Warto w tym miejscu wspomnieć i o innej grupie – sytuującej się niejako na obrzeżu mickiewiczowskiego kultu – noszącej znamiona imitacji, łączącej w sobie ambiwalencję ironii/hołdu lub podziwu/destrukcji[37]. Wprawdzie ten typ

---

33 Pamięć kulturowa jest umiejscowiona ponad pamięcią komunikacyjną i zbiorową; por. A. Assmann, *Między historią…*, dz. cyt., s. 55.

34 „Praca" 1910, nr 6, s. 175.

35 A. Erll, *Kultura pamięci…*, dz. cyt.., s. 164.

36 Por. m.in. „Praca" 1903, nr 49, s. 1961; 1909, nr 48, s. 1522 i nr 49; 1910, nr 48, s. 1522; 1911, nr 48, s. 1517; „Wielkopolanin" 1913, nr 263, s. 1–2.

37 O nieścisłościach w traktowaniu parodii i pastiszu, braku konsekwencji genologicznych pisał A. Hellich, *Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii)?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2014, z. 2, s. 25–38.

stylizacji stosunkowo rzadko ma miejsce, lecz pozwala widzieć w obranej strategii parodystycznej formę dialogu z tradycją, czy próbę wartościowania historycznego wzorca[38]. To nie tylko gra z czytelnikiem, odbiorcą doskonale „oswojonym" z dziełami Mickiewicza, przygotowanym na „odkodowanie" nowych sygnałów i znaków. To również prowokowanie do stawiania pytań o miejsce dzieła kanonicznego, do refleksji nad celem tych działań; to także pytania o granice i prawa twórczych imitacji, czy wreszcie o miejsce Mickiewicza w pamięci zbiorowej i kulturowej. Mowa tu o utworach, które niekiedy – ze względu na swą popularność i osadzenie w zbiorowej pamięci – stały się obiektem przekształceń. Tak stało się m.in. z balladą *Powrót taty*, opublikowaną na łamach poznańskiego czasopisma w dziale „Humorystyka", z jakże znamiennym podtytułem „pod carskim knutem w roku 1906-ym (*sic!*)"[39]. Podobne zabiegi obserwujemy i w innych przypadkach. Tak dzieje się z *Sonetem do barszczu zrozpaczonego włoską kuchnią Polaka* (trawestacja sonetu *Do Niemna*)[40].

W tym miejscu wypada wspomnieć o sporej grupie tekstów o znikomej, czy wręcz miernej wartości estetycznej. Ich obecność jest szczególnie wyraźna w tekstach o charakterze dydaktycznym. To formy reprezentatywne dla wydań masowych, tak przecież popularnych dla przełomu XIX/XX w. Myślę tu zwłaszcza o masowych wydaniach Józefa Chociszewskiego, czy odczytach i pogadankach o Mickiewiczu i jego dziełach (udostępnianych przez prężnie działające towarzystwa oświatowe, przemysłowe itp.)[41]. One to bazowały na „małych narracjach", zbliżając się tym samym do praw rządzących w pamięci, by stać się lokalną, namacalną i bliską, tym bardziej że – dopowiadając za Connertonem – pamięć „jest zawsze czyjaś"[42]. Być może tym właśnie należy tłumaczyć ogromną popularność utworów dziś już zapomnianych, a wcześniej popularnych i cenionych, jak choćby dramatu Zygmunta Sarneckiego *Adam i Maryla*[43] czy powiastki Franciszka Cejrowskiego *Święty Adam*?[44]

---

38 Por. S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 52.

39 Por. „Praca" 1906, nr 15, s. 590.

40 „Warta" 1889, nr 771, s. 6538–6539.

41 Por. m.in.: „Straż" 1914 nr 1, s. 10; „Czytelnia Ludowa: kwartalnik Towarzystwa Czytelni Ludowych w Poznaniu" 1906, z. 2, s. 66.

42 M. Napiórkowski, *„Jak społeczeństwa pamiętają"…*, dz. cyt., s. 23. Potwierdzeniem tych tez są: J. Chociszewski, *Wspomnienie o życiu i pismach Adama Mickiewicza*, Poznań 1890, czy tegoż, *Kto to był Mickiewicz?*, [w:] *Biblioteczka dla dziatwy polskiej*, Poznań 1900.

43 Szerzej o tym zagadnieniu: M. Piotrowska, *Adam i Maryla*, [w:] *Zanim „te księgi zbłądziły pod strzechy". Wielkopolska recepcja Mickiewicza*, Poznań 2006, s. 87–90.

44 M. Piotrowska, *Święty Adam*, [w:] *„Zanim te księgi…*, dz. cyt., s. 116–117. Powiastka została opublikowana w zbiorze *Szlakiem wieszcza. Pamiątka drugiego dnia wstrzemięźliwości* (*sic!*) *i ofiary urządzonego w rocznicę śmierci Adama Mickiewicza dnia 26-go listopada 1916*, wydał ks. F. Bocian, F. Cejrowski, Poznań 1916, s. 32–33.

Trudno byłoby nie przywołać kolejnego pytania, o to „kto ją [M.P. – pamięć] przedstawia, kto jej doświadcza i jak jest ona przechowywana?”[45]. Dla badacza pamięci – Connertona – odpowiedź na to pytanie nie była prosta i jednoznaczna. Wspominał jednak o „strażnikach pamięci” (poeci, kapłani, mędrcy), którzy „zachowują monopol na jej interpretację”[46]. Wprawdzie prezentowana przez nich wersja przeszłości daleka była od obiektywizmu, jednak o jej przejęciu przez grupę decyduje autorytet i charyzma tych „duchowych kapłanów”. Ten kontekst zdaje się istotny zwłaszcza w rozważaniach o recepcji Mickiewicza. Co więcej, zarówno w przypadku jednostek, jak i grup, pamięć warunkuje tożsamość tych, którzy pamiętają. Jest ona zależna od ram społecznych, w obrębie których wspomnienia zostają zlokalizowane i są przywoływane. To one bowiem – zdaniem Maurice'a Halbwachsa:

> (...) przekazują i interpretują treść pamięci zbiorowej – zapasy podzielanej wiedzy i doświadczeń istotnych dla danej zbiorowości. W takim właśnie rozumieniu istniałaby pamięć zbiorowa i społeczne ramy pamięci i tylko w miarę, jak nasza myśl indywidualna umieszcza się w tych ramach i bierze udział w tej pamięci, będzie zdolna do wspominania[47].

Obrzędy upamiętniania

Wiele inspiracji przynoszą koncepcje Connertona dotyczące zbiorowych ceremonii upamiętniania, służące utrzymywaniu i transmisji pamięci; podobnie i przemyślenia związane z cielesnym (nawykowym i performatywnym) aspektem pamięci. Ich dopełnieniem są uwagi o nośnikach pamięci[48] – zwłaszcza dotyczące kalendarza, organizacji przestrzeni, przedmiotów i ubiorów. Koncepcje te wykraczają znacznie poza wąskie rozumienie terminu „nośnik”; pozwalają grupować w tej kategorii – obok materialnych artefaktów (np. książka, fotografia czy klisza wykorzystywana do projekcji świetlanych obrazów) – również ciało, deponujące „informację jeszcze długo po tym, jak ludzki organizm zakończy proces komunikacji”[49]. Być może to właśnie przez tę perspektywę należałoby spoglądać na prezentowane podczas rocznicowych uroczystości żywe obrazy. Mam tu na myśli zwłaszcza te tytuły, które narzucały odbiór: *Apoteoza*

---

45 Por. M. Napiórkowski, *„Jak społeczeństwa pamiętają”*…, dz. cyt., s. 23.

46 Tamże, s. 24.

47 M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2008, s. 8.

48 P. Connerton przejął te koncepcje od É. Durkheima i M. Halbwachsa; por. M. Napiórkowski, *„Jak społeczeństwa pamiętają”*…, dz. cyt., s. 12.

49 M. Napiórkowski, *„Jak społeczeństwa pamiętają”*…, dz. cyt., s. 22.

Mickiewicza, *Apoteoza Wieszcza*, *Wieńczenie Mickiewicza*, *Cześć Wieszczowi* czy *Hołd Wieszczowi*; do nich też zaliczyć można *Pomnik Mickiewicza na św. Marcinie* (Poznań)[50]. Pisząc o żywych obrazach, zazwyczaj akcentuje się ich związek z pierwowzorem malarskim lub literackim. Pomijana jest jednak nie mniej znacząca kwestia, a mianowicie związek ciała i jego postawy z pamięcią zbiorową, a przecież to: „Władza i ranga są często wyrażane poprzez określone postawy […]. Ze sposobu, w jaki ludzie się grupują, oraz z ustawienia ich ciał względem innych możemy wywnioskować stopień autorytetu, który przysługuje każdemu z nich lub który sobie przypisują"[51]. Można tu mówić o retoryce odtworzenia, w której rytualna postawa, gest czy ruch „[…] pozostają w obrębie ściśle wyznaczonego wzoru, stając się przez to przewidywalnymi i powtarzalnymi […]"[52].

Obrzędy komemoratywne są „wyłącznie przybliżeniem przeszłości i, w pewnym sensie, jej uaktualnieniem w formie prawdziwego dramatycznego spektaklu"[53]. Pozwalają każdemu uczestnikowi z osobna poczuć się członkiem większej zbiorowości, co dokonuje się właśnie poprzez powołanie do życia wspólnej przeszłości, a więc także – wspólnej pamięci. Obchodzone cyklicznie, latami, zawsze o tej samej porze roku, potwierdzają zasadność wpisania ich w porządek kalendarzowy, czyniąc „możliwym zestawienie porządku czasu świeckiego z innym porządkiem, […] w ramach którego najistotniejsze wydarzenia czasu świętego są uporządkowane i skoordynowane"[54]. Wykorzystując retorykę odtworzenia (kalendarz – słowo – gest), powtarzają w sposób dosłowny zakodowane w kanonie treści. Z tego powodu pojawia się pytanie Connertona – „Co zatem upamiętniane jest w obrzędach upamiętniających?"[55]. Jednoznaczna odpowiedź nie pada; nie jest prosta; badacz szuka jej – co znamienne – również w rytuale, stwierdzając, iż:

> Jego wielka narracja jest czymś więcej niż opowiadana i przywoływana historia – jest wcielonym w życie kultem. Obraz przeszłości, nawet w formie wielkiej narracji, jest przekazywany i podtrzymywany przez działania rytualne. […] przypominane jest coś więcej niż tylko kolektywnie zorganizowany wariant pamięci poznawczej i osobistej. Jeśli bowiem obrzędy mają działać

---

50 „Dziennik Poznański" 1898: 132, s. 4; 140, s. 4; 148, s. 4; nr 297, s. 4; „Kurier Poznański" 1898: nr 198 s. 3; nr 240, s. 3; 1899, nr 1, s. 4; „Orędownik" 1899, nr 276, s. 3.

51 P. Connerton, *Jak społeczeństwa…*, dz. cyt., s. 147.

52 Tamże, s. 128.

53 É. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, Warszawa 2010, s. 256; por. też: M. Napiórkowski, *„Jak społeczeństwa pamiętają"…*, dz. cyt., s. 10–11.

54 P. Connerton, *Jak społeczeństwa…*, dz. cyt., s. 135.

55 Tamże, s.143.

na swych uczestników, wywierać na nich wpływ, to muszą oni być nie tylko poznawczo zdolni do wykonania danego działania – muszą być do niego przyzwyczajeni[56].

Sądzę jednak, że odpowiedź na pytanie Connertona o to, „jak społeczeństwa pamiętają?", ukryta jest w rozumieniu tradycji, odgrywającej kluczową rolę w kulturze, przekazującej pokoleniowo obyczaje, zasady i wzorce, stanowiącej „zespół norm oraz kanon dzieł, decydujących o tym, czy dany tekst można uznać za wartościowy"[57]. To wspólnota odpowiedzialna jest za kultywowanie i zachowanie ciągłości tradycji, która była stałym punktem odniesienia i jako praktyka społeczna służyła przekazaniu treści ważnych dla wspólnoty, ale przede wszystkim zachowaniu ciągłości relacji społecznej. Intencją tak pojmowanych koncepcji jest podkreślanie stałej zależności przeszłości i teraźniejszości[58]. Tradycja sięga do złożonego zespołu tekstów (literackich bądź kulturowych), co doskonale potwierdzają nie tylko teksty Mickiewicza, ale i te nawiązujące do wieszcza i jego dzieł. Jest ich wiele w kalendarzu rocznicowym – zwłaszcza w 1898 roku – lecz również w czasie wykraczającym poza jego ramy. Te wszelkie nawiązania nie zmierzały jednak do pełnej rekonstrukcji dzieł Mickiewicza, a raczej do akceptacji przyswojonych już wyborów – apoteozy i przywoływania legendy/mitu. Równocześnie jednak – co podkreślał przed laty Janusz Sławiński – tak pojmowana tradycja literacka była skoordynowanym współistnieniem „szeregu różnorodnych systemów cząstkowych"[59], dalekich od skostnienia zasobem utworów i inwentarzem norm.

Sądzę jednak, że w badaniu społecznej recepcji Mickiewicza przydatna okaże się koncepcja Jarosława Marka Rymkiewicza, zmierzającego do postrzegania przeszłości i teraźniejszości jako swoistej całości[60]. Dodajmy jednak, że takie rozumienie tradycji nie ogranicza się wyłącznie do twórczości literackiej, lecz otwiera się i na inne formy. Zapewne pozwoliłoby ono – w spektrum

---

56 Tamże, s.143–144.

57 J. Tabaszewska, *Między kultywacją a wyborem – spór wokół pojęcia tradycji w polskim literaturoznawstwie*, [w:] *Tradycja współcześnie – repetycja czy innowacja*?, red. A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska, Kraków 2012, s. 27. Pojęcie tradycji zajęło ważne miejsce w dyskusjach przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku, widać to zwłaszcza w pracach M. Głowińskiego, J. Sławińskiego czy J. M. Rymkiewicza.

58 Michał Głowiński zaznaczał, iż „Tradycją literacką będą zaś te pierwiastki, które są zdolne aktywnie kształtować współczesną praktykę pisarską, które stają się składnikiem nowego układu historycznoliterackiego, nie tracąc jednak znamion swej właściwej przynależności" (M. Głowiński, *Tradycja literacka. Próba zarysowania problematyki*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. V: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 37).

59 J. Sławiński, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 18.

60 Por. J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967, s. 7.

tradycji mickiewiczowskiej – dostrzegać i takie formy, jak choćby widowiska kulturowe (celebracje rocznicowe, wieczornice, recytacje, koncerty, etc.). Ona też bezpośrednio podpowiadała i narzucała autorom wybór form oczekiwanych przez masowego odbiorcę (wiersze ku czci, kantaty jubileuszowe, dramaty, powiastki). Podobnie jak dzieła literackie, formy te mogą stać się przedmiotem ponowienia przeszłości i jej przeniesienia w teraźniejszość.

Przemyślenia te – jak sądzę – mogą okazać się przydatne również w odniesieniu do obrzędów upamiętniania daty urodzin/śmierci Mickiewicza. Podobnie jak w „wielkich narracjach", które opowiadały historię, tak i tu – w tym akcie społecznego powtórzenia – wspólnota konfrontowała się z własną tożsamością. To, co celebracje powtórzenia odróżniało od innych rytuałów, to fakt, że w sposób bezpośredni odwoływały się one do osób i wydarzeń o charakterze pierwowzorów istniejących mitycznie lub historycznie. Te rytualne odtworzenia[61] służyły komunikowaniu podzielanych przez grupę wartości, pełniąc równocześnie funkcję kompensacyjną. Mickiewiczowska optyka podpowiada sposób interpretacji otaczającej rzeczywistości. Oto jakże wymowny przykład utrwalony w zachowanych wspomnieniach z Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie (1894):

> […] spojrzałem przelotnie na obok mnie stojącą z Poznańskiego parę. „Czy będzie lepsza dola?" – zapytał mąż damę – „O, będzie, będzie! w to mocno wierzę!" – stanowczym odrzekła głosem. Wejrzałem w jej oko – ognia iskrą pałało. Nie wiem, z kim by ją w owej porównać chwili? – Chyba z nieśmiertelnym Adamem. W jego wzroku jedynie, gdy pełen natchnienia i siły improwizował, takie tlały (*sic!*) znicze![62]

Co znamienne, właśnie między rokiem 1870 a 1914 – czyli w okresie budowania legendy/mitu Mickiewicza – państwa europejskie doświadczały rozkwitu wynalezionych rytuałów, zmierzając tym samym do przywracania „w nowej formie celebracji wzorcowej powtarzalności"[63] i krystalizowania się „tradycji wynalezionej".

Być może właśnie w tym kontekście należy badać społeczną pamięć o romantyzmie i Mickiewiczu?

---

61 P. Connerton, *Jak społeczeństwa…*, dz. cyt., s. 128–129.

62 [b.a.], *Wycieczka na wystawę lwowską i do Krakowa w 1894 roku. Wrażenia jednego z młodych uczestników wycieczki*, „Dziennik Poznański" 1894, nr 205, s. 4.

63 P. Connerton, *Jak społeczeństwa…*, dz. cyt., s. 132; por. E. Hobsbawm, T. Ranger, *Tradycje wynalezione*, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008, s. 10.

Bibliografia

Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.

Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, red. R. Traba, Warszawa 2008.

Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1993.

Bończa-Tomaszewski N., *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*, Wrocław 2006.

Borkowska-Rychlewska A., *Mickiewiczowskie ślady w librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki*, [w:] *Mickiewiczowskie konteksty*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2019, s. 317–338.

Budrewicz T., *Obchody rocznicy Chopina w roku 1910 a integracja narodowa. Chopin a kultura pamięci*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2021, nr 41 (61), s. 175–194.

Durkheim É., *Elementarne formy życia religijnego*. *System totemiczny w Australii*, Warszawa 2010.

Erll A., *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2018.

Faulstich W., *Teoria systemu społecznego obiegu literatury*, „Przestrzenie Teorii" 32 (2019), s. 435–451.

Cejrowski F., *Święty Adam. Powiastka*, [w:] *Szlakiem wieszcza. Pamiątka drugiego dnia wstrzemięźliwości i ofiary urządzonego w rocznicę śmierci Adama Mickiewicz dnia 26-go listopada 1916*, Poznań 1916, s. 27–33.

Connerton P., *Jak społeczeństwa pamiętają*, przekł. i wstęp M. Napiórkowski, Warszawa 2012.

Chociszewski J., *Wspomnienie o życiu i pismach Adama Mickiewicza*, Poznań 1890.

Chociszewski J., *Kto to był Mickiewicz?*, [w:] *Biblioteczka dla dziatwy polskiej*, Poznań 1900, s. 7–13.

Głowiński M., *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, Ser. 1, pod red. M. Głowińskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 7–32.

Głowiński M., *Świadectwa i style odbioru*, [w:] *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

Głowiński M., *Tradycja literacka. Próba zarysowania problematyki*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. V: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.

Halbwachs M., *Społecznych ram pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2008.

Halkiewicz-Sojak G., *O „miejscach pamięci" w poezji Juliusza Słowackiego*, [w:] *Pamięć Juliusza Słowackiego*, pod red. O. Krysowskiego i N. Szerszeń, Warszawa 2021, s. 23–32.

Hellich A., *Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii)?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2014, z. 2, s. 25–38.

Hobsbawm E., Ranger T., *Tradycje wynalezione*, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008.

Julkowska V., *Badanie recepcji jako koncept w obszarze historii historiografii*, „Sensus Historiae" vol. XVI (2014), nr 3, s. 15–28.
Katalog przezroczy do obrazów świetlanych pracowni i wypożyczalni przezroczy B. Śniegockiego, Poznań 1910.
Katalog wypożyczalni przezroczy Towarzystwa Szkoły Ludowej, Kraków 1909.
Katalog przezroczy Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, Warszawa 1910.
Madejski J., *Recepcja literatury: przedmiot, zakresy cele badań*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 83–87.
Micińska M., *Gołąb i orzeł. Obchody rocznic kościuszkowskich w latach 1894 i 1917*, Warszawa 1997.
Mickiewiczowskie konteksty, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2019.
Napiórkowski M., *„Jak społeczeństwa pamiętają" Paula Connertona na tle współczesnych badań nad pamięcią zbiorową*, [w:] P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, przekł. i wstęp M. Napiórkowski, Warszawa 2012, s. 7–28.
[Nawrowski E.], *Wspomnienia z wycieczki do Lwowa przez Ewana*, „Dziennik Poznański" 1894, nr 215, s. 4.
Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
Piotrowska M., *Zanim te księgi zbłądziły pod strzechy. Wielkopolska recepcja Mickiewicza*, Poznań 2006.
Piotrowska M., *Narodowe widowiska kulturowe. Uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce [1815–1914]*, Poznań 2011.
Piotrowska M., *Wiek XIX w obrazach świetlanych*, „Wiek XIX" 2018, s. 31–50.
Piotrowska M., *Rocznice narodowe jako medium pamięci kulturowej*, „Napis" 2019, s. 249–266.
Puchalska I., *Mickiewicz „małych poetów"*, [w:] *Mickiewiczowskie konteksty*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2019, s. 339–351.
Romantyzm w literaturze i kulturze po 1989 roku. Mapowanie recepcji, red. D. Zawadzka i in., Białystok 2019.
Rymkiewicz J. M., *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967.
Skrendo A., *Recepcja literatury: przedmiot, zakresy, cele badań. Komentarz do tytułu i postscriptum*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 89–95.
Skorupa E., *Ilustrator jako interpretator. Propozycje wizualizacji „Pana Tadeusza"*, [w:] *Mickiewiczowskie konteksty*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2019, s. 203–227.
Sławiński J., *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.
Sokalska M., *U stóp pomników. Kantaty okolicznościowe ku czci Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 10 (2020), s. 151–169.
Szacka B., *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006.
Szlakiem wieszcza. Pamiątka drugiego dnia wstrzemięźliwości i ofiary urządzonego w rocznicę śmierci Adama Mickiewicza dnia 26-go listopada 1916, wydał ks. F. Bocian, F. Cejrowski, Poznań 1916.

Tabaszewska J., *Między kultywacją a wyborem – spór wokół pojęcia tradycji w polskim literaturoznawstwie*, [w:] *Tradycja współcześnie – repetycja czy innowacja*?, red. A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska, Kraków 2012, s. 27–36.

Tradycja wynaleziona, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008.

Trybuś K., *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*, Poznań 2011.

Upominki od narodu. Jubileusze, obchody, rocznice pisarzy, red. T. Budrewicz, P. Bukowski, R. Stachura-Lupa, Żarnowiec 2019.

Czasopisma

„Czytelnia Ludowa: kwartalnik Towarzystwa Czytelni Ludowych w Poznaniu" 1906, z. 2.

„Dwutygodnik dla Kobiet" 1882–1883.

„Dom Polski. Pismo Beletrystyczne i Naukowe" 1890, nr 1 i 10.

„Dziennik Poznański" 1894 i 1898.

„Kurier Poznański" 1898–1899.

„Orędownik" 1899.

„Praca": 1901–1912.

„Straż" 1914.

„Wielkopolanin" 1913.

Magdalena Piotrowska

Adam Mickiewicz University in Poznań

IN WHICH WAY SOCIETIES REMEMBER? ON THE RECEPTION OF ADAM MICKIEWICZ AT THE TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES IN THE CONTEXT OF THE STUDIES ON MEMORY

Summary

The paper is an attempt at a new approach to the reception of Adam Mickiewicz works (image – word – music, e.g., living images, prologues, cantatas, songs). The reference to the concept of *cultural memory studies* (in particular J. Assmann, P. Connerton, A. Erll) is expected to reveal the role of cultural memory, commemorative events (e.g. anniversaries, social practices of commemoration, their relation to the ritual and space arrangement), memory carriers and media in development and enhancement of the cult of Adam Mickiewicz and romantic tradition.

Keywords: collective memory, studies on memory, Mickiewicz, romanticism, reception, tradition.

Magdalena Woźniewska-Działak
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
ORCID: 0000-0001-9041-2345

KONRAD WALLENROD W LEKTURZE MARII KONOPNICKIEJ. GLOSA DO BADAŃ NAD RECEPCJĄ PRZEDLISTOPADOWEJ TWÓRCZOŚCI ADAMA MICKIEWICZA

1

We wprowadzeniu do wydanego w 2022 roku pokaźnego tomu studiów *Konopnicka – raz jeszcze* Maria Jolanta Olszewska zwróciła uwagę na problem schematów interpretacyjnych, w jakich funkcjonuje – mimo wysiłków historyków literatury – twórczość autorki *Roty*. Postulując lekturę nie tylko zapoznanej części dorobku pisarki, badaczka rozważała warianty powrotów do Konopnickiej, które służyć by miały ewentualnemu zweryfikowaniu stereotypów myślenia o jej dziele. Zastanawiała się, czy zwroty metodologiczne dokonujące się we współczesnej humanistyce mogłyby pomóc odkryć twórczość Konopnickiej na nowo, „oświetlić i wydobyć z niej rzeczy ciekawe i mogące zainteresować współczesnego czytelnika?"[1]. Jednocześnie, idąc tropem Italo Calvino i jego koncepcji dzieła klasycznego, Olszewska zachęcała do ponownego odczytania pisarstwa Konopnickiej „z rozmysłem, bez uprzedzeń, z nastawieniem na zaskoczenie lekturowe"[2].

W ostatnich latach podejmowano, rzecz jasna, próby oświetlenia zapoznanej części dorobku poetki[3]. Wciąż jednak wydaje się, że z różnorodnej gatunkowo i tematycznie spuścizny Marii Konopnickiej o uwagę dopomina się

[1] M. J. Olszewska, *Czytanie Konopnickiej*, [w:] *Konopnicka – raz jeszcze*, pod red. M. J. Olszewskiej, Warszawa 2022, s. 15.

[2] Tamże, s. 15–17.

[3] Trafniej może byłoby mówić o kontynuacji takich działań. W ostatnich latach ukazało się kilka publikacji, których celem było nie tylko odczytanie dotąd zapoznanego dorobku Konopnickiej, ale i stworzenie nowego typu narracji biograficznej. Zob. J. Ławski, *„Trochę dzika…" Granice i przekroczenia Marii Konopnickiej*, „Anthropos?", nr 14/15, 2010; L. Magnone, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011.

przede wszystkim jej twórczość publicystyczna, krytyczna i epistolografia[4]. Mimo obecnych w literaturze przedmiotu ważnych omówień tego obszaru jej pisarstwa, pozostaje on najmniej zbadany. Do niezweryfikowanego dostatecznie dorobku należą artykuły i rozprawy, sytuujące pisarkę w potężnym nurcie późnodziewiętnastowiecznej recepcji twórczości epoki wieszczów. Dla pozytywistów lektury romantyczne stanowiły najważniejsze przeżycie kulturowe młodości. Henryk Markiewicz zauważył, że „tej osobistej fascynacji arcydziełami romantyzmu (w różnym zresztą wyborze) pozytywiści przez całe życie pozostali wierni"[5].

Przed laty tematowi Konopnickiej „na szlakach romantyków" poświęciła swą książkę Barbara Bobrowska[6], dowodząc, że pisarka była orędowniczką i propagatorką romantycznej poezji wieszczej, rozumianej jako wyraz ducha narodowego i świadectwo jego mocy. Autorka monografii zilustrowała zakres zainteresowań Konopnickiej twórczością Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, Józefa Bohdana Zaleskiego, Teofila Lenartowicza i wykazała, jak głęboko „w romantyzm" sięgały korzenie jej pisarskiej i krytycznoliterackiej wyobraźni. Konopnicka ogłosiła szereg ważnych prac o romantykach. Liczne ślady w jej twórczości literackiej nie pozostawiają wątpliwości odnośnie do jej fascynacji i inspiracji literaturą romantyczną, na którą wskazywał autor *Dialogów z tradycją*. Ten romantyczny fundament współdecydował, jak można sądzić, o żywionym wobec Konopnickiej szacunku w kręgach wybitnych twórców przełomu wieków (Stefan Żeromski, Jan Kasprowicz i inni).

W refleksji Marii Konopnickiej nad romantyzmem szczególnie wysoką rangę zyskał Mickiewicz, któremu poświęciła ona tak wiele uwagi, że można mówić wręcz o kulcie poety w jej dziele. Do najważniejszych jej wypowiedzi o autorze *Dziadów* należą: zbeletryzowane *Portrety piórem* (1889), odczyt *O Mickiewiczowskiej „Odzie do młodości"* (1890), *Słowo do ludu o Adamie Mickiewiczu* (1890), *O pierwszej i drugiej części Mickiewiczowskich „Dziadów" słów kilka* (1898), a także powstała wnet po jubileuszu setnej rocznicy urodzin wieszcza publikacja *Z Roku Mickiewiczowskiego* (1900). Za najważniejszą w tym względzie uznać jednak należy książkę *Mickiewicz, jego życie i duch*, opublikowaną w Warszawie w 1899 roku. Na pierwszy rzut oka wydaje się ona jedną z wielu biografii twórcy powstałych na fali rocznicowych powrotów do jego dzieła. Z uwagi na czas powstania bywa zestawiana z publikacjami Piotra

[4] Zob. *Czytanie Konopnickiej*, pod red. O. Płaszczewskiej, posł. M. Stala, Kraków 2011, s. 7; J. Jarowiecki, *Maria Konopnicka i jej pisma krytycznoliterackie*, [w:] *Maria Konopnicka: w siedemdziesięciopięciolecie zgonu*, Prace Monograficzne, Tom 81, pod red. J. Z. Białka i J. Jarowieckiego, Kraków 1987.

[5] H. Markiewicz, *Dialogi z tradycją*, Kraków 2007, s. 68–69.

[6] B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997.

Chmielowskiego (*Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, 1886), czy Adama Bełcikowskiego (*Adam Mickiewicz. Psychologiczny wizerunek poety*, 1898). W rzeczywistości stanowi oryginalną próbą prezentacji wieszczego wizerunku Mickiewicza i ideowego bogactwa jego dzieła. Barbara Bobrowska uznała wręcz, że: „Monografia pióra Konopnickiej, nawet widziana na tle młodopolskich tendencji w krytyce, jest zjawiskiem niezwykłym"[7]. Konsekwencja, z jaką pisarka przedstawia fakty z życia Mickiewicza, pozwala dostrzec nowatorstwo obranej przez nią pisarskiej strategii; biografia autora *Dziadów* jawi się jej jako „*sui generis* tekst, który uzyskuje swój właściwy sens dopiero dzięki odniesieniu do stworzonej przez niego rzeczywistości literackiej"[8].

W książce *Mickiewicz, jego życie i duch* Konopnicka uwzględnia wszystkie znane jej fakty z życia poety w ujęciu chronologicznym, łączy je z okolicznościami powstania poszczególnych utworów. Wszystkie opisywane przez nią wydarzenia tworzą spójną całość i potwierdzają, w myśl założeń autorki, iż los poety był losem wybrańca. To biografia rewelatora prawd, którego czyny i dzieła podporządkowane zostały „wspólnym ideom naczelnym"[9]. Pełen patosu, silnie zmetaforyzowany język, jakim napisana jest książka Konopnickiej, podbudowuje tezę, iż mamy tu do czynienia z apologią twórcy *Dziadów*. Poetka pisze o Mickiewiczu – geniuszu; swym poglądom daje wyraz już w pierwszych akapitach wywodu, zauważając, że tak jak Homer i Dante:

> Takim to narodowym poetą i wieszczem jest dla nas Adam Mickiewicz. A tę potęgę swoją i to swoje stanowisko znał on sam i sam zaświadczył z nadludzką prawie jasnością i siłą. Czego nie uczynił przed nim żaden z wieszczów i żaden z proroków[10].

Trudno nie odnieść wrażenia, że książka *Mickiewicz, jego życie i duch* poprzedza ważną i silniej recypowaną przez młodopolan książkę Artura Górskiego *Monsalwat*, opublikowaną w kilka lat później, bo w 1908 roku, a której koncepcja i styl pod wieloma względami przypominają monografię pióra Konopnickiej. W kolejnych dekadach wieku XX usuniętą w cień, by nie rzec, zapomnianą. O studium Konopnickiej należałoby w tej sytuacji pomyśleć jako o książce reprezentującej neoromantyzm, późnodziewiętnastowieczny nurt w literaturze i krytyce literackiej, którego jedną z cech charakterystycznych było obejmowanie refleksją rzeczywistości w jej dziejowym przebiegu i zmienności. Poczesne

---

7 Tamże, s. 52.

8 Tamże.

9 A. Gurbiel, *Konopnicka o Mickiewiczu*, [w:] *Maria Konopnicka: w siedemdziesięciopięciolecie zgonu*, dz. cyt., s. 120.

10 M. Konopnicka, *Mickiewicz, jego życie i duch*, Warszawa 1899, s. 3.

miejsce zajmowało w neoromantyzmie odniesienie do tradycyjnie pojmowanej służby narodowej i społecznej[11]. W książce Konopnickiej, wybrzmiewa na tym tle neoromantyczny sposób myślenia o genialnej jednostce – indywiduum, które, inaczej niż w modernistycznym ujęciu, zostaje odniesione do zbiorowości i z nią powiązane. Biografia twórcza Mickiewicza w ujęciu Konopnickiej potwierdza właściwe dla nurtu neoromantycznego przekonanie o istnieniu świata duchowego, który nadaje sens metafizycznym poszukiwaniom człowieka powołanego do odegrania ważnej roli w dziejach narodowej wspólnoty. Heroizm wybitnej jednostki (odciskający swój ślad w każdym dziele literackim napisanym genialnym piórem) motywuje zbiorowość (naród) do działania i projektowania przezeń wizji przyszłości. Wzorotwórczy wizerunek wieszcza – człowieka ducha i czynu – pozwala wytyczać kierunek dążeń, sprzeciwiając się utracie sensu i celu dziejowych zmagań. Stanowi przeciwwagę dla melancholii i beznadziei odczuwanych przez człowieka w obliczu doświadczeń degenerujących moralnie i wzmagających pustkę egzystencji.

Jeśli stawiamy tezę, że książka Konopnickiej stanowi przykład neoromantycznego nurtu w krytyce przełomu wieku XIX i XX, świadomie tworzymy, przynajmniej pod pewnymi względami, opozycję wobec przekonania, że Konopnicka jest fundatorką paradygmatu wieszczowskiego romantyzmu, wyrosłego z jej świadomości biedermeierowskiej[12]. Jego cechą fundamentalną, według Karola Samsela, miałoby być „równoważenie napięć romantycznej dialektyki, w tym (między innymi) niwelowanie rozziewu pomiędzy antynomiami romantycznego indywidualizmu"[13]. Nie do końca wydaje się przekonujące stwierdzenie, że pisarka, nie stroniąc od śmiałych polemik i manipulacji interpretacyjnych, przepisywała romantyzm od nowa, tworząc własną koncepcję odczytania literatury tejże epoki. (Raczej podejmowała odważną lekturę dzieł romantyków, nierzadko weryfikującą sądy wydane przez krytykę na ich temat).

Karol Samsel stwierdza, że Konopnicka w rozmaitych swych tekstach poświęconych literaturze romantycznej w zasadzie dążyła do stabilizacji paradygmatu wieszczowskich stereotypów – jako jego architektka i ambasadorka – tworzyła adekwatny dla tegoż paradygmatu dyskurs[14]. W odróżnieniu

---

11 Zob. B. Dopart, *Kultura polska lat 1796–1918*, [w:] *Historie Polski w XIX wieku*, pod red. A. Nowaka, t. 1: T. Epsztein, M. Gawin, B. Dopart, *Kominy, ludzie i obłoki: modernizacja i kultura*, Warszawa 2013, s. 439–440.

12 K. Samsel, *Trzeba iść „w niebo, w piekło, wszędzie". Konopnickiej czytanie wielkich romantyków*, [w:] *Konopnicka – raz jeszcze*, dz. cyt., s. 109–110.

13 Tamże, s. 107.

14 Tamże, s. 110. K. Samsel stwierdza, że paradygmat wieszczowski to „ideologia interpretacyjna złagodzona we własnym odniesieniu do romantyzmu jako epoki kontrastów, a także – koncyliacyjna, niejako stwarzana na przekór swojej własnej nazwie, hieratycznemu

od trybu lektury Stanisława Brzozowskiego, „wziętego demaskatora romantycznych złudzeń”[15], właśnie ów tryb lektury romantyków zaproponowany przez Konopnicką przeważać miałby niestety, według badacza, do dziś. Tezy te można potraktować jako dyskusyjne; bowiem, gdy uświadamiamy sobie „rozliczeniowy” charakter dwudziestowiecznych sporów o romantyzm, nie wyłączając obecnych w nich gestów odrzucenia tradycji wieszczów jako fundamentu narodowej tożsamości, staje się dla nas jasne, jak złożonym procesem była recepcja tegoż dziedzictwa. Nie sposób mówić o jednowymiarowym i bezrefleksyjnym (wyznawczym) przejmowaniu modelu myślenia o romantyzmie. Dla zrozumienia postawy krytycznoliterackiej Konopnickiej kluczowy jest, o tym nie należy zapominać, kontekst jej własnej epoki, a zatem moment historyczny i kulturowy, sprzyjający narodzinom neoromantyzmu rozumianego również jako reakcja na odczuwane i głęboko przeżywane deficyty idei, m.in. idei wychowania moralno-społecznego. Neoromantyzm nie polegał na imputowaniu sensów dziełom romantyków, których tam w ogóle nie było. Był raczej propozycją dyskusji nad sposobami twórczej adaptacji dorobku epoki Mickiewicza i Słowackiego, którego nie można było zatracić. Konopnicka, uwzględniając współczesne jej trendy (psychologizm w literaturze i sztuce) zwróciła się, niejako w sposób naturalny, w stronę niewyczerpanego według niej potencjału duchowego romantyzmu, w którym także następne pokolenia (niekoniecznie kopiując swych poprzedników) odnajdywały głębokie złoża sensu istnienia bytu jednostkowego zakorzenionego w tradycji i w narodowej wspólnocie.

2

Zachwyt Konopnickiej twórczością Mickiewicza, któremu dała ona wyraz w swej książce z 1899 roku, nie zaciemnił konstruktywnych analiz problematyki poszczególnych utworów poety, stanowiących zasadniczy zrąb tej ważnej publikacji. Autorka wykazała się w niej znakomitą znajomością dzieł wieszcza i dobrą orientacją w literaturze przedmiotu powstałej na ich temat. W niejednym przypadku podjęła subtelną, ale stanowczą polemikę ze współczesnym jej stanem badań. A zatem pośrednio, w tej monografii nie przywołując na ogół nazwisk, weszła w dyskusję ze współczesnymi jej badaczami Mickiewiczowskiego dzieła – z Józefem Kallenbachem, Piotrem Chmielowskim, Józefem Tretiakiem, Stanisławem Tarnowskim. Za jedno z zamierzeń obranej przez

przymiotnikowi »wieszczowski« sugerującemu dystans pomiędzy indywiduum a zbiorowością. To już kwintesencja estetyki biedermeieru, nie tylko przecież kontrasty niwelującego, lecz także je maskującego i neutralizującego” (s. 110).

15 Tamże, s. 122.

nią metody krytycznoliterackiej można uznać próbę swoistej rekonstrukcji idei przewodnich poszczególnych utworów w powiązaniu z okolicznościami powstania dzieł i z duchową kondycją wielkiego twórcy. Subiektywny ogląd zadecydował o tym, że jednym utworom Konopnicka poświęciła mniej uwagi (*Ballady i romanse*), innym więcej (*Oda do młodości*, *Sonety*, *Farys*, *Dziady*); w wielu podjętych egzegezach sformułowała idące w poprzek rozmaitym schematom odczytywania dzieł Mickiewicza wnioski z lektury. Świadczy to, w moim przekonaniu, o nieprzeciętnych umiejętnościach dokonywania krytycznej analizy dzieła literackiego i tworzenia – tak jest w przypadku podjętej przez nią lektury *Konrada Wallenroda* – oryginalnych koncepcji interpretacyjnych. Czy warto do nich powracać, skoro mickiewiczologia – tak można sądzić – wyczerpuje wiele kwestii związanych z przedlistopadową twórczością wieszcza? Z pewnością nie ma powodów, by powracać do problemów zasadniczo rozstrzygniętych, ale wybrane kwestie chyba warto dopowiedzieć[16].

Sposoby, w jaki kształtują się współczesne badania nad *Konradem Wallenrodem*, są niezwykle złożone. Narosły na olbrzymiej, niedającej się porównać (z uwagi na upolitycznienie wymowy dzieła) z żadnym innym utworem romantycznym, „wysokiej fali" jego wielokierunkowej recepcji. Podkreślmy, że utwór Mickiewicza od momentu jego ukazania się w roku 1828 w Petersburgu analizowany był i jest wciąż z różnych perspektyw, kładących nacisk bądź na walory estetyczne (związane z formą, podłożem gatunkowym etc.), bądź pozaestetyczne, akcentujące przede wszystkim jego wymowę moralną. Znakomicie uchwycił tę kwestię Marek Piechota, zauważając, że „pytania o to, czy postępowanie głównego bohatera tej powieści poetyckiej wolno (można, należy, we wszystkich odcieniach przyzwolenia i zakazu) akceptować, nierozerwalnie zostało połączone z problematyką etyczną, podzieliło i do dziś dzieli pokolenia Polaków"[17].

Wieloproblemowy *Wstęp* Stefana Chwina do wydania *Konrada Wallenroda* w Bibliotece Narodowej daje wgląd w przebieg tego długiego procesu kształtowania się opinii krytycznoliterackiej i sporów na temat utworu oraz uwikłania w rzeczywistość historyczną. Jednocześnie wskazuje na najbliższy autorowi opracowania pryzmat lektury Mickiewiczowskiego dzieła – perspektywę antropologii maski. Imię Konrad Wallenrod to wszak maska spiskowca, który nie wolny od udręk psychicznych, z determinacją realizuje plan

[16] Lista badaczy zajmujących się *Konradem Wallenrodem* jest imponująco długa (m.in. Piotr Chmielowski, Wilhelm Bruchnalski, Juliusz Kleiner, Konrad Górski, Stanisław Pigoń, Wacław Borowy, Zdzisław Libera, Maria Janion, Halina Krukowska, Marek Piechota, Stefan Chwin, Bogusław Dopart), a literatura przedmiotu na temat dzieła ogromna.

[17] M. Piechota, *Jeszcze o relacjach rodzinnych w „Konradzie Wallenrodzie"*, [w:] tegoż, *„Słowo to cały człowiek". Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*, Katowice 2011, s. 172–173.

urzeczywistnienia misji zemsty na wrogu. Bunt indywidualistyczny (rodem z Byrona) i samobójcza śmierć głównego bohatera tworzą historię jednostki, której losem jest bycie „człowiekiem wyższym" wezwanym do hipermoralności, której towarzyszy poczucie skazania na wielkość, i na której presja imperatywu moralnego wymusza działanie w sprzeczności z rycerskim etosem. Nie włada nim jednak wyłącznie fanatyczny patriotyzm. Chwin uznaje, że „Wallenrod jest kreowany przez Mickiewicza jako osobowość skrywająca w sobie psychologiczną tajemnicę"[18]. Konrad umiera w poczuciu samotności, jako bohater tragiczny, któremu śmierć nie przynosi wyzwolenia i nadziei na nagrodę. Jedynie tragiczna wzniosłość i wypełnienie misji mogą stanowić dla niego źródło pocieszenia w chwili samobójczej śmierci.

Inne współczesne studium *Tragizm i ojczyzna w „Konradzie Wallenrodzie"* autorstwa Bogusława Doparta odmienia optykę patrzenia na przedlistopadowe dzieło Mickiewicza. Choćby dlatego, że przełamuje długo obowiązującą regułę odczytywania utworu w kluczu stricte bajronowskim. *Konrad Wallenrod* to według tego badacza dzieło tragiczne, na którym zaważył wzorzec prometejsko-bajroniczny interferujący z wzorcem edypowym[19]. Bogusław Dopart stwierdza, że Mickiewicz, jakkolwiek doskonale znający reguły sztuki poetyckiej angielskiego romantyka i stworzony przez niego typ bohatera, wchodzi w kolizję z Bayronowskim modelem w kilku wymiarach. Odrzucona zostaje tu indywidualistycznie rozumiana autonomia jednostki („jednostka nie może samowolnie stanowić o normach etycznego dobra i etycznej słuszności"[20]), biografia Wallenroda osadzona zostaje przez Mickiewicza w historii zbawienia indywidualnego i zbiorowego (poeta „nie cofa się przed konkluzją eschatologiczną"[21]),

---

18 S. Chwin, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, wydanie pierwsze elektroniczne, na podstawie wydania czwartego przejrzanego (1997), Biblioteka Narodowa, Seria I, nr 72, Wrocław 2019, s. 69.

19 B. Dopart, *Tragizm i ojczyzna w „Konradzie Wallenrodzie"*, dz. cyt., s. 193; „Tragedia Mickiewicza – określenie to w pełni przysługuje Wallenrodowi – podejmuje przesłanie Edypa, nie wykluczając idei z gruntu przeciwnej: tytanicznej apoteozy czynu i aktywizmu. Pozostaje dziełem zbudowanym na radykalnych sprzecznościach […]". (s. 195). Według Bogusława Doparta, *Konrad Wallenrod* to nie powieść poetycka, lecz, zgodnie z podtytułem, romantyczny poemat historyczny (z wielowątkową fabułą). Tragizm inspirowany przez Byrona ma tu strukturę fabularną po części z *Korsarza*, ale źródło światopoglądowe jest gnostyckie, jak w *Kainie*: streszcza się w przyjęciu straszliwej hipotezy złego boga, złośliwego demiurga, którego dzieło stwórcze jest tragiczną pułapką na ludzkie dobro, prawość, szlachetność. Taki gnostycki (a nie chrześcijański) tragizm harmonijnie łączy się w poemacie z matrycą edypową (z tragizmem nietożsamości o rodowodzie antycznym, Sofoklesowskim).

20 Tamże, s. 130.

21 Tamże, s. 131. Dopowiedzmy w tym miejscu, że według autora *Tragizmu i ojczyzny w „Konradzie Wallenrodzie"* między głównym bohaterem a Halbanem i Aldoną – Pustel-

obecna jest w dziele, wbrew wątpliwościom wielu badaczy, problematyka soteriologiczna („czas płynie między Genezą a Apokalipsą, zaś przestrzeń rozciąga się między biegunami piekła i nieba”[22]). Wszystko prowadzi do konkluzji, że bajronizm, owszem, ma szczególną wartość, lecz przede wszystkim „ze względu na poszukiwanie formuły tragizmu chrześcijańskiego”[23].

W drugiej połowie XX wieku na badania nad Mickiewiczowskim dziełem największy wpływ miały jednakże rozprawy Marii Janion – wpierw socjologiczna interpretacja tragizmu (sytuująca się na przedłużeniu refleksji Stefana Żółkiewskiego), następnie interpretacja egzystencjalna, traktująca poemat Mickiewicza jako opowieść o szczególnym doświadczeniu duchowym bohatera, wykraczającym poza chwilę historyczną (*Pośmiertna maska Konrada Wallenroda*, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*[24]). Kluczową pozostawała w tychże badaniach kategoria tragizmu (charakteryzująca wszystkich listopadowych i polistopadowych spiskowców) rozumiana jako „skomplikowany splot kolizji wartości moralnych, nierozerwalne zwikłanie pozytywów i negatywów”, ograniczających „jednoznaczność autorskiej aprobaty czy dezaprobaty wobec podobnie ukształtowanego konfliktu”[25]. Tezy uczonej pozostawiły furtkę do kontynuacji rozmów na temat dzieła – jeśli nie otwartą, to przynajmniej uchyloną, czego świadectwem stały się przywołane wybrane badania współczesne. Powodów szczegółowych, dla których rozprawy Marii Janion nie wyczerpały sporów wokół dzieła, można by wskazać wiele; za jeden z nich uznaję ten, że uczona w swym najważniejszym studium o dziele Mickiewicza dobitnie zwróciła uwagę na monografię Marii Konopnickiej i jej pomysł odczytania *Konrada Wallenroda*. Janion wyraźnie zasugerowała nawet, iż to właśnie słowa autorki *Roty* na temat dzieła napisanego w 1827 roku „winny lec u podstaw interpretacji Mickiewiczowskiego poematu”[26]. Jednocześnie w badaniach uczonej nie został uchwycony bodajże najistotniejszy wątek rozważań Konopnickiej. Dlatego też celem niniejszej glosy staje się próba oświetlenia tego arcyważnego fragmentu monografii Konopnickiej *Mickiewicz, jego życie i duch*, w którym odchodzi się od lektury tyrtejskiej poematu *Konrad*

nicą rozgrywa się podwójna struktura zdarzeń: następstwo inwazji i zemsty, circulus vitiosus, oraz circulus amorosus, czyli miłość i ocalająca ofiara Pustelnicy (zob. końcowe słowa poematu: *Taka pieśń moja o Aldony losach...*). Za nadrzędną wobec tragizmu sytuację losową badacz uznaje moralitetowy konflikt Dobra ze Złem i eschatologiczną rolę ofiary z życia.

22 Tamże.

23 Tamże, s. 140.

24 M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990.

25 M. Janion, *Tragizm „Konrada Wallenroda”*, [w:] tejże, *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969, s. 47–48.

26 Tamże, s. 18.

Wallenrod oraz od politycznej lektury konserwatywnej (Kajetan Koźmian, Andrzej Edward Koźmian, Franciszek Morawski), a wraz z nimi od definiującej nadrzędną ideę moralną dzieła kategorii wallenrodyzmu, w którą wpisane jest hasło „cel uświęca środki".

W myśl niezwykle brutalnego, w gruncie rzeczy, hasła „cel uświęca środki", patriotyzm, a więc miłość ojczyzny, usprawiedliwia zdradę i podstęp. W drugiej połowie XIX wieku dążono z dużą konsekwencją do ugruntowania tej tezy jako fundamentalnego przesłania Mickiewiczowskiego dzieła. Posiłkowano się relacjami rozmówców Mickiewicza i byłych uczestników powstania listopadowego (Walery Wielogłowski, Alojzy Niewiarowicz, Mieczysław Weryha Darowski), publikujących po latach swe wspomnienia i obarczających w nich poetę winą za stworzenie „broszury" zacierającej w polskiej świadomości kryteria etosu patriotycznego[27]. W obliczu tychże oskarżeń niejednokrotnie brano Mickiewicza w obronę. Za szczególnie ważny w tym kontekście należy potraktować tekst Ignacego Danielewskiego *Konrad Wallenrod. Rozbiór krytyczny z etycznego i estetycznego stanowiska* (Poznań 1873)[28]. Mickiewicz jako przeciwnik postawy wallenrodycznej pojawił się również w kilku artykułach (o różnym charakterze i intencjach autorów) napisanych w reakcji na paszkwilancki tekst Iwana Franki, ukraińskiego działacza społecznego, który w 1897 roku na łamach wiedeńskiego tygodnika „Die Zeit" opublikował pamflet na twórczość Mickiewicza[29]. Tuż przed ukazaniem się monografii Konopnickiej, to jest w 1898 roku, Feliks Koneczny – wybitny polski historyk i historiozof, późniejszy twórca oryginalnej koncepcji cywilizacji – dobitnie sformułował

---

27 Zob. *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*. Z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń, Warszawa 1958.

28 I. Danielewski, *Konrad Wallenrod. Rozbiór krytyczny z etycznego i estetycznego stanowiska napisany przez Żegotę Dołęgę*, Poznań 1873. „Interpretacja Danielewskiego – pisał Chwin – przedstawiała poemat jako dzieło ukazujące tragedię humanizacji niemożliwej do urzeczywistnienia w warunkach niewoli (wymuszona przez zaborcę postawa makiaweliczna została uznana przez poetę jako źródło destrukcji osobowości)". Zob. S. Chwin, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. CXLVII.

29 Zob. I. Franko, *Poeta zdrady*, [w:] *O literaturze polskiej*, wyb. i oprac. M. Kuplowski, Kraków 1979. Zob. też: L. W. Szczerbowicz, *Mniemany wallenrodyzm*, „Tygodnik Ilustrowany" 1897, nr 29. Tekst uznany za manifest lojalistycznej wykładni poematu. Por. W. Spasowicz, *Konrad Wallenrod*, [w:] *Pisma*, Petersburg 1892, t. 1; W. Spasowicz, *Dwa odczyty o Mickiewiczu i jego twórczości poetyckiej (miane w Charkowie 3 i 4 marca 1899 r.)*, [w:] *Pisma*, Petersburg 1903, t. VIII. Por. S. Tarnowski, *Jeszcze cokolwiek o „Wallenrodzie"*, „Pamiętnik Towarzystwa imienia Adama Mickiewicza", R. VI, 1898. Wymowa artykułu Tarnowskiego była *stricte* antyrewolucyjna. Uznać należy, że choć pod wieloma względami zbieżne z myślą Konopnickiej, głosy te zasadniczo się od siebie różnią. Autorka monografii opracowuje oryginalną koncepcję interpretacyjną, unikając raf ideologii antyrewolucyjnych i lojalistycznych.

w studium *Życie i zasługi Adama Mickiewicza* tezę przeczącą temu, jakoby dzieło wieszcza miało zachęcać do działania wbrew etosowi.

> Gorszono się, że Mickiewicz w tym poemacie namawia do zdrady, powstawano na wallenrodyzm. Ależ poezja ma na celu nie naukę, lecz piękno; jeżeli zaś o naukę z Wallenroda chodzi, równym prawem można by powiedzieć, że Mickiewicz przestrzega przed wojowaniem zdradą. […] nawet wewnętrznego zadowolenia Wallenrod nie odczuwa, przeciwnie, pełen jest zgryzoty. Wyraźnie przecież poeta kładzie w jego usta słowa: Bóg mię oświecił; Wallenrod tymi słowy sam potępia swe życie. „Wallenrodyzm" nie uczy zdrady; on tylko przestrzega, że rozpacz jest złym doradcą…[30]

Trudno stwierdzić, czy tekst Konecznego był inspiracją bezpośrednią dla autorki *Roty*, ale z pewnością warto go tutaj odnotować, ponieważ w odróżnieniu od wymienionych przez Stefana Chwina w szczegółowym rozdziale *Wstępu* (BN) o recepcji poematu wielu głosów (wydawałoby się wszystkich) nazwisko twórcy teorii cywilizacji nie pada. I jeszcze jedna rzecz. Jest drobiazg, który w znanej mi literaturze przedmiotu nie został przywołany, a należy on do kategorii świadectw recepcji dzieła Mickiewicza w chwili, gdy poeta po klęsce powstania listopadowego poszukiwał odpowiedzi na pytanie o swoją rolę w życiu narodu. Wzmacnia on w moim przekonaniu stanowisko Konecznego i Konopnickiej, przeciwników „negatywnej" wymowy powieści poetyckiej Mickiewicza. Odnotujmy ten drobiazg. Marianna Bnińska z Gąsiorowskich, żona hrabiego Józefa Januarego Bnińskiego, właściciela majątku Samostrzel nad Notecią w północnej Wielkopolsce, która gościła Mickiewicza w swym pałacu między 9 a 12 grudnia 1831 roku, w liście pisanym do poety w marcu 1832 wyznała:

> […] przywiązałeś nas do siebie od dawna, najgodniejszy z ludzi. **Broniłeś Matuszewicza, boś utworzył Wallenroda.** [pogr. – M.W.-D]. […] Syn mój starszy *Wallenroda* na pamięć powtarza, *Odę* twą *do młodości*, najdzielniejsze twe pismo; małe dzieci inne ballady[31].

Wincenty Matuszewicz, o którym wspomina w liście Marianna Bnińska, był dowódcą powstańców w powiecie trockim; w odwecie za wymordowanie w kwietniu 1831 r. mieszkańców Oszmiany okrutnie potraktował

---

30 F. Koneczny, *Życie i zasługi Adama Mickiewicza*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. II: *1896–1898*, Kraków 2021, s. 908.

31 M. Bnińska, Do Adama Mickiewicza, [Samostrzel, marzec (?) 1832], [w:] *Listy do Adama Mickiewicza*, tom 1: d'Agoult – Czyżow, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, W. Kordaczuk, J. Krauze-Karpińska, pod red. E. Jaworskiej, M. Prussak, Warszawa 2014, s. 88–89.

kilkudziesięciu jeńców rosyjskich, lecz nie wydał rozkazu, aby ich zabić[32]. Jest on prawdopodobnym bohaterem wiersza Mickiewicza *Nocleg*, datowanego na 29 marca 1832, w którym poeta przedstawił owo wspaniałomyślne (litościwe/miłosierne) zachowanie naczelnika oddziału powstańców. Mówiąc w skrócie – bohater wiersza zrezygnował z brutalnej zemsty na wrogu[33]. Mickiewicz poznał Wincentego Matuszewicza w Dreźnie; poeta słuchał z przejęciem jego opowieści o przebiegu powstania na Litwie i poszczególnych starć z Rosjanami. Wątek poruszony w liście gospodyni wielkopolskiego dworu pozwala przypuszczać, że temat żołnierskiego etosu pojawiał się przy okazji rozmów i spotkań tam organizowanych niejednokrotnie. Prawdopodobne jest, że Bnińska podkreśliła w swym liście wątek Matuszewicza, gdyż i o nim (jeszcze przed powstaniem wiersza *Nocleg*) w jej salonach rozprawiano z poetą, potępiającym bezwzględność zachowań żołnierzy wobec wroga, w tym brutalną vendettę. Być może w rozmowach o konieczności zachowania godności i człowieczeństwa, nawet w czasie wojny, przewinął się wątek Konrada Wallenroda, bohatera literackiego, którego historia miała stać się dla polskich patriotów przestrogą, nie wzorem do naśladowania.

3

Jak odczytuje dzieło Mickiewicza Maria Konopnicka? Wpierw określa jego genezę i kontekst powstania. Podkreśla, że Mickiewicz pisze *Konrada Wallenroda* w Rosji, a dzieło wychodzi drukiem w Petersburgu. Uznaje, że jest to utwór zrodzony z tęsknoty. Powołuje go do istnienia świadomość wygnańca z ojczyzny i fakt utraty tego, co było dlań najcenniejsze (związane z dzieciństwem, młodością, rodziną).

> Był to nastrój, w którym nie mogło powstać żadne bohaterskie epos – pisze Konopnicka – ale mogła powstać tragedia bohaterstwa. Wszelkie jednak bohaterstwo ma to do siebie, że choć bywa tragedią, zawsze przecież jest i siłą także. I to było najbliższym bodźcem, który twórczość poety w stronę Wallenroda popchnął[34].

Konopnicka uwypukla fakt, że odczytania *Konrada Wallenroda* potoczyły się w niewłaściwym kierunku; zaniechano w nich uwzględnienia argumentacji samego wieszcza, który zamiar twórczy powieści poetyckiej powiązał

---

[32] Tragiczne wydarzenie z 15 kwietnia 1831 (oddziały kaukaskie i kozackie dokonały rzezi ludności cywilnej w Oszmianie) jest tematem poruszającego wiersza Konstantego Gaszyńskiego *Rzeź oszmiańska*.

[33] *Listy do Adama Mickiewicza*, tom 1, dz. cyt., s. 90.

[34] M. Konopnicka, *Mickiewicz, jego życie i duch*, dz. cyt., s. 58.

z pokrzepieniem czytelników, nie z pogrążeniem ich w rozpaczy i otchłani nienawiści wobec zaborcy. Według Konopnickiej, przypisanie poecie takich intencji byłoby całkowicie błędne, bowiem nawet w najbardziej dramatycznych fabułach Mickiewicz zawsze formułował pozytywne przesłanie – w konsekwencje czynów bohaterów tragicznych wpisywał przestrogę, którą chciał uświadamiać i upominać przed obieraniem ryzykownych, błędnych ścieżek działania.

> […] jest rzeczą bardzo dziwną, iż wobec tak wyraźnie zaznaczonego zamiaru w liście poety[35], i wobec celu tak jasno postawionego w pieśni Wajdeloty, zawiązały się ostatniemi czasy, i dawniej już zawiązywały się po kilkakroć wznawiane spory, jak ideę *Konrada Wallenroda* pojmować należy? Byłże on naprawdę tylko pieśnią skonów, czy raczej był pieśnią życia? A jeśli był pieśnią życia, to jakiem było słowo, na którym pieśń ta stała? Nie byłoż słowu temu imię „zdrada", a pieśń i dzieło nie byłoż „apoteozą zdrady"[36].

Konopnicka stwierdza, iż poeta tworząc bohatera takiego jako Konrad Wallenrod (człowieka o szlachetnej duszy), przede wszystkim pragnął uwypuklić niszczące konsekwencje postępowania wbrew chrześcijańskiemu etosowi życia i walki; zilustrować, w jakim stopniu zdrada i zemsta mogą zatruć sumienie i serce człowieka. Konrad staje się więc bohaterem tragicznym, w losie którego ścierają się nieuzgadnialne sprzeczności, jest zobowiązany do działania w imię wielkiej idei i jest konsekwentny, lecz jego premedytacja nie tworzy wzoru postawy godnej rycerza, jakim jest w utworze Kiejstut. Interesujące jest przekonanie Konopnickiej o psychologicznej głębi dzieła Mickiewicza. Dostrzega ona w powieści zamiar oświetlenia wieloetapowego procesu, dokonującego się w duszy człowieka zniewolonego, pielęgnującego swą rozpacz i zamiar zemsty – procesu karlenia moralnego.

> W *Konradzie Wallenrodzie* pokazał nam Mickiewicz zdradę, wprost jako pierwiastek koniecznego zatrucia w życiu zwyciężonych, skrzywdzonych. On nam ją pokazał jako jad, rozkładający nie tylko etykę życia, ale i wolę życia. Idea ogromnie wysoka, bardzo psychologicznie prawdziwa, i jako motyw tragiczny – niezmiernie silna[37].

W swych wnioskach Konopnicka idzie dalej. Uznaje, że Mickiewicz potrafił pokazać, iż:

---

35 Nie wiadomo dokładnie, jaki list Mickiewicza Konopnicka ma tu na myśli. Nie podaje ani adresata, ani daty powstania.

36 Tamże.

37 Tamże, s. 59.

> Zrodzona z nienawiści, wynikłej z poczucia krzywdy, zdrada, sama staje się posiewem nienawiści. W duszy skrzywdzonego rodzą się chwasty, o które on krzywdziciela obwinia. […] Nienawidzę was za zło, jakie się rozpleniło w mej duszy! […] jest to niezawodnie okrzyk ogromnie nowoczesny, i stokroć w motywach swoich psychologicznych wyższy, nad wszelką przed forum przyszłości wyniesioną skargę. On też jeden będzie miał kiedyś siłę rozstrzygnąć wszelki spór w taki sposób, aby jednostki mogły być dobre, proste, sprawiedliwe, a co zatem idzie: nie czuć w sobie jadu nienawiści, które je czyni złymi, niesprawiedliwymi i podstępnymi w stosunkach wzajemnych[38].

Kierunek lektury powieści poetyckiej Mickiewicza obrany przez Konopnicką pozwala na odczytywanie go w kontekście toczącej się u schyłku XIX wieku dyskusji, nie tyle na temat tego oto konkretnego dzieła, lecz na temat kondycji duchowej i moralnej społeczeństwa, formowanego przez okoliczności narodowej niewoli. Pretekst do rozważań nad duchowymi konsekwencjami życia pod zaborami w tamtym czasie stanowiła m.in. recepcja myśli filozoficznej Nietzschego. Wiadomo, że recepcja ta w kręgach kulturalnych i literackich polskiego modernizmu była bardzo duża. Przed laty zilustrował jej zakres Tomasz Weiss w rozprawie *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914*[39], a w ostatnim czasie powróciła do zagadnienia Marta Kopij w swej książce *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918: struktura recepcji*[40]. Konopnicka była dobrze zorientowana w polemikach prasowych, jakie toczyły się u schyłku wieku, mało prawdopodobne, aby umknęły jej i te, które dotyczyły filozofa.

W kontekście rozważań o idei przewodniej *Konrada Wallenroda* można by więc zastanowić się nad płynącą z tej recepcji inspiracją. A konkretniej – powiązać ją ze sformułowaną przez Nietzschego w *Genealogii moralności*[41] (pracy tłumaczonej na polski w 1905 roku przez Leopolda Staffa, ale znanej wielu młodopolanom w oryginale i z omówień prasowych) koncepcją resentymentu[42]. Ponieważ Konopnicka uznała, że kluczowym zagadnieniem utworu

---

38 Tamże.

39 T. Weiss, *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914*, Wrocław–Kraków 1961.

40 M. Kopij, *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918: struktura recepcji*, Poznań 2005.

41 *Genealogia moralności* opublikowana po raz pierwszy w Lipsku w 1887 roku, stanowi kontynuację i uzupełnienie dzieła *Poza dobrem i złem*. Uważana jest za arcydzieło Nietzschego i jedno z najważniejszych dzieł współczesnej myśli moralnej.

42 Intensywną recepcję myśli filozoficznej Nietzschego w Polsce potwierdzają liczne publikacje z lat 80. i 90. XIX wieku. Z uwagi na poruszany w moim wystąpieniu problem za najistotniejsze można uznać prace: Zofii Daszyńskiej (*Nietzsche i moralność*, „Przegląd

Mickiewicza jest potępienie zdrady i fałszu jako antywartości, które rodzą się w duszy człowieka skrzywdzonego, odwołanie się do koncepcji resentymentu wydaje się uzasadnione. Nie chcę powiedzieć przez to, że pisarka adaptuje myśl niemieckiego filozofa, chodzi raczej o to, że twórczo przetwarza myśl o moralności niewolników w refleksji nad utworem Mickiewicza. Resentyment jest kategorią psychospołeczną, rodzi go tłumiona przez lata niechęć i nienawiść słabszego, poniżonego człowieka, który nie może przeciwstawić się silniejszemu wprost; nie mogąc z nim podjąć walki jak równy z równym, żywi on wobec wroga głęboką urazę, pielęgnuje ją i utrzymuje tak długo, dopóki nie znajdzie ona swego ujścia w akcie zemsty.

W wieku XX twórczo rozwinął to zagadnienie w rozprawie *Resentyment w strukturze systemów moralnych* – w dyskusji z autorem *Genealogii moralności* – Max Scheler[43]. Podważając tezę poprzednika mówiącą, iż miłość chrześcijańska jest „najsubtelniejszym wytworem resentymentu" (z czym poetka nie mogłaby się zgodzić), określił on resentyment jako „duchowe *samozatrucie* o w pełni określonych przyczynach i skutkach", za „najważniejszy punkt wyjścia kształtujący resentyment" uznał „odruch zemsty."[44] Konopnicka antycypując Schelerowską wykładnię tego pojęcia, odnalazła własny klucz do poematu[45]. Jak sądzę – rozumiejąc swoisty ewenement, jaki w historii o Walterze Alfie – Konradzie Wallenrodzie stworzył Mickiewicz, wiedziona trafną intuicją, uznała, że poeta rozumiejąc do głębi ludzką naturę, chciał tu przeciwdziałać postawie skrajnie negatywnej – utrwaleniu postawy resentymentu, który staje się reakcją zastępczą w sytuacji niemocy i bezsilności. Zdawał sobie bowiem sprawę z tego, że nieetyczne formy działania wpisane na stałe w model życia jednostki oraz narodu w niewoli ostatecznie przeważą szalę na jego

Poznański" 1894, nr 2 i nr 3), Marii Czesławy Przewóskiej (*Fryderyk Nietzsche jako moralista i krytyk. Studium filozoficzne*, Warszawa 1894), Wilhelma Feldmana (*Psychologia Nietzschego*, „Przegląd Tygodniowy" 1895) a zwłaszcza duńskiego pisarza Jerzego Brandesa studium o Nietzschem zawarte w jego książce: *Umysły współczesne. Portrety literackie XIX wieku*, t. II, tłum. M. Posner Garfein, Warszawa 1894, nakł. Red. „Głosu". Tomasz Weiss nazywa Brandesa „rzeczywistym ojcem sławy Nietzschego w Europie" (s. 8). Brandes wymienia wśród dzieł napisanych przez filozofa *Przyczynek do genealogii moralności*. Referuje jednak poglądy Nietzschego, uogólniając rozmaite aspekty i nie streszczając szczegółowo poszczególnych publikacji.

43 M. Scheler, *Resentyment w strukturze systemów moralnych*, przekł. B. Baran, Warszawa 2022; M. Scheler, *Resentyment a moralność*, Warszawa 1977. Zob. P. Węcławik, *Problem resentymentu w filozofii Maxa Schelera*, „Folia Philosopica" 1989, nr 6, s. 71–86.

44 Tamże, s. 16.

45 „[…] w resentymencie chodzi o powtarzane przeżywanie i odtwarzanie określonej emocjonalnej reakcji na innego, która sprawia, że owa emocja pogłębia się i zakorzenia w centrum osobowości […]". M. Scheler, *Resentyment w strukturze systemów moralnych*, przeł. B. Baran, Warszawa 2022, s. 10.

niekorzyść, co więcej doprowadzą do jego autodestrukcji i samozniszczenia. W rozważaniach swych konkludowała więc:

> Jakoż cała taka intoksynacja duszy, przedstawioną jest w Wallenrodzie z niezwykłą jasnością i siłą. Jego chwiejność, jego słabość woli, jego odurzanie się winem, jego niewieście prawie kwilenie u stóp wieży, to konieczne objawy procesu rozkładu, jaki się w tej wielkiej duszy rozpoczął, z chwilą, gdy do niej weszła myśl zdrady[46].

Według pisarki znaczenie nadrzędnej idei poematu wybrzmiewa wówczas, gdy Wallenrod „wyzuwa się ze znamion zdrady", a dzieje się to wtedy, kiedy zrywa z siebie płaszcz krzyżacki, podstępnie noszony przez lata i kiedy ma siłę potężnym okrzykiem: „Oto są grzechy mojego żywota" [47] wzgardzić swoją zdradą i swym postępowaniem[48]. Konopnicka stawia tezę, że ideą przewodnią utworu jest tu więc tragizm zdrady – wyłącznie wyznanie prawdy i potępienie nietycznego czynu wiąże z odzyskaniem utraconych przez bohatera godności ludzkiej i wolności wewnętrznej[49]. Badaczka uważa, że ów tragizm jest odpowiedzialny za niedostatki poematu, nierówności w charakterze dzieła, ale i one ostatecznie uznaje za istotne, ponieważ, jak stwierdza: „Wyniknęły one z konieczności pokazania duszy i woli bohatera w rozkładzie"[50]. A zatem, ojczyzna jest wzniosłą ideą, ale zemsta, podstęp i zdrada nie powinny potwierdzać jej rangi. Byłoby najgorszą z możliwych rzeczy obrać je za nadrzędną perspektywę postępowania w sytuacji utraty sił fizycznych i materialnych niezbędnych do prowadzenia walki z respektem dla rycerskiego etosu. To tak, jakby przyzwolić na to, by „straszliwa żmija wkradła się do sadu" i dokonała w nim spustoszenia. W tym sensie *Konrad Wallenrod* jest dla Konopnickiej pieśnią życia, jako utwór potępiający to, co wiedzie człowieka i naród do – jak określiłby Norwid – „znicestwienia", a Scheler – do utrwalenia postawy resentymentu determinującego całą moralność[51], de facto do zwycięstwa w człowieku i w narodzie metafizycznego zła.

---

46 M. Konopnicka, *Mickiewicz, jego życie i duch*, dz. cyt., s. 59–60.

47 Tamże, s. 61.

48 I puentuje: „I ten to właśnie Wallenrod stoi pomnikiem w Mickiewiczowskim dziele" (s. 62).

49 Konopnicka, choć nie odnosi się bezpośrednio do motta utworu Mickiewicza, unieważnia skojarzone z nim przesłanie; w jej książce zostaje ono zinterpretowane na niekorzyść – rada, aby być lisem i lwem jest „radą fałszywą" – jeśli można tak to ująć.

50 Tamże. Konopnicka nie mogąc posłużyć się właściwym do odczytania złożonej struktury genologicznej dzieła instrumentarium poetologicznym, uznała miejsca dla niej nieczytelne za niedostatki. Połączyła je jednak z koncepcją utworu i uznała za rezultat twórczych zmagań z poetycką materią.

51 Wówczas: „[…] tkwiące w niej reguły preferencji niejako wyrodnieją i w ten sposób jako 'dobro' jawi się coś, co wcześniej było »złe«". – M. Scheler, dz. cyt., s. 83.

Sam poeta nigdy nie wypowiedział się wprost na temat idei dzieła. Bieg wydarzeń i skala recepcji poematu przerosła w tamtym czasie chyba nawet jego wyobrażenia o sile oddziaływania poezji na zbiorową wyobraźnię. Ale pamiętamy, że w liście do Odyńca, pisanym z Petersburga 28 kwietnia (10 maja) 1828, dając wyraz swemu niezadowoleniu z efektu końcowego (dostrzegał bowiem słabsze miejsca w utworze), sformułował niebagatelną myśl. Odnosząc się do uwag, które w relacji Odyńca miały paść z ust Natalii Biszping, damy prowadzącej salon literacki w Warszawie, rzekł: „Uwaga damy o chrześcijaństwie Konrada, żywym, a potem zaniedbanym, jest arcygłęboka; błąd mój pochodzi z planu, który się potem zmienił!"[52].

Wydaje się, że w dwudziestowiecznych badaniach nad poematem Mickiewicza bliską intuicji interpretacyjnej Marii Konopnickiej, pozwalającej odczytywać *Konrada Wallenroda* jako „pieśń życia", była Halina Krukowska, której studium „*Doliny piękne zostawmy szczęśliwym*" wypada w puencie niniejszych rozważań przywołać. Badaczka uwypukliła w nim znaczenie na ogół (od krytycznego sądu Mochnackiego) dewaluowanych scen powieści poetyckiej Mickiewicza – nocnych spotkań Aldony z Konradem. Krukowska wskazała na istotne treści ideowe poematu, które odkryła w scenach kluczowych dla realizacji wątku miłosnego dzieła. W postaci Litwinki zamkniętej w wieży „odnalazła" światło wpisane w przesłanie utworu – ocalające w Konradzie Wallenrodzie człowieka wewnętrznego. Badaczka stwierdziła:

> Konrad stojący lub klęczący nocą pod wieżą, w której znajduje się świetlista Aldona – to obraz syntetycznie ujmujący tragiczne losy człowieka – od chwili, gdy w jego życie wkroczyła historia. Obraz ten mówi o, na zawsze już nieusuwalnym, zmaganiu się w człowieku dwóch konieczności – wewnętrznej konieczności moralnej, symbolizowanej przez Aldonę zamkniętą w wieży, z koniecznością nieetycznego działania w świecie zewnętrznym, rządzonym przez prawo silniejszego i nienawiść narodów. W tym zmaganiu się, w tej męce człowiek historyczny musi mieć punkt oparcia. Mickiewicz nie umieszcza go na zewnątrz świata, ale w ludzkim sercu. Miejscem nie fizycznego ocalenia Konrada, ale ocalenia duchowego, moralnego jest obraz, jaki pozostaje w jego świecie wewnętrznym – w pamięci: wieża ze świetlistą Aldoną[53].

---

[52] A. Mickiewicz, *Do Antoniego Edwarda Odyńca* [Petersburg, 28 kwietnia/10 maja 1828], [w:] tegoż, *Dzieła*, tom XIV: *Listy. Część pierwsza 1815–1829*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 1998, s. 471.

[53] H. Krukowska, *„Doliny piękne zostawmy szczęśliwym". „Konrad Wallenrod" Adama Mickiewicza*, [w:] tejże, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, wyd. 2, Gdańsk 2011, s. 132.

Kierunkom lektury podjętym przez Konopnicką przyznać należy dużą atrakcyjność, większą niż formułowanym po latach przez konserwatywnych rozmówców Mickiewicza opiniom, mającym na celu dowieść, jak bardzo nie cenił on swego utworu, czy jak bardzo pragnął rzucić go w ogień i spopielić cały nakład jako nieudanej „broszury politycznej", którą – jak orzekł Juliusz Słowacki w *Beniowskim* – w narodzie „z jednego zrobił zdrajców sto tysięcy". Propozycja odczytania *Konrada Wallenroda* przez autorkę monografii *Mickiewicz, jego życie i duch* podjęta w trybie kontynuacji mogła inaczej sprofilować kierunki lektury tego utworu. Chętniej ówcześnie adaptowana mogłaby służyć krytyce tezy, iż utwór popularyzował postawę nieetyczną jako wariant życia w niewoli.

Recepcję myśli Konopnickiej nieco skomplikowała historia, gdyż rychło pojawiła się realna możliwość odzyskania niepodległości, powrotu do walki z bronią w ręku. Metodę lisa wnet unieważniła metoda lwa. Próby określenia hierarchii dzieł Mickiewicza i ustalenia tekstów kanonicznych przesunęły w tej sytuacji *Konrada Wallenroda* na dość odległą pozycję. Wsłuchanie się w głos Konopnickiej przeciwdziałać mogłoby i później utrwalaniu w powszechnej świadomości mylnego schematu przekonań, w którym romantyczna idea miłości ojczyzny utożsamiona została m.in. z bezwzględną „ideą obowiązku", dla której wzorem stał się „patriotyczny skrytobójca" i „szlachetny sztyletnik" – „Konrad, który płakał, ażeby mordować" (wyrażenie Marii Janion).

Bibliografia

Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli. Z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń, Warszawa 1958.

Chwin S., *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, wydanie pierwsze elektroniczne, na podstawie wydania czwartego przejrzanego (1997), Biblioteka Narodowa, Seria I, nr 72, Wrocław 2019.

Czytanie Konopnickiej, pod red. O. Płaszczewskiej, posł. M. Stala, Kraków 2011.

Czytanie Konopnickiej, [w:] *Konopnicka – raz jeszcze*, pod red. M. J. Olszewskiej, Warszawa 2022.

Bobrowska B., *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997.

Dopart B., *Kultura polska lat 1796–1918*, [w:] *Historie Polski w XIX wieku*, pod red. A. Nowaka, t. 1: T. Epsztein, M. Gawin, B. Dopart, *Kominy, ludzie i obłoki: modernizacja i kultura*, Warszawa 2013.

Dopart B., *Tragizm i ojczyzna w „Konradzie Wallenrodzie"*, [w:] tegoż, *Mickiewiczowski pięcioksiąg romantyczny*, Kraków 2021.

Janion M., *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969.

Janion M., *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990.

Koneczny F., *Życie i zasługi Adama Mickiewicza*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. II: *1896–1898*, Kraków 2021.
Konopnicka M., *Mickiewicz, jego życie i duch*, Warszawa 1899.
Kopij M., *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918: struktura recepcji*, Poznań 2005.
Krukowska H., *„Doliny piękne zostawmy szczęśliwym". „Konrad Wallenrod" Adama Mickiewicza*, [w:] tejże, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, wyd. 2, Gdańsk 2011.
Ławski J., *„Trochę dzika…" Granice i przekroczenia Marii Konopnickiej*, „Anthropos?", nr 14/15, 2010.
Magnone L., *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011.
Maria Konopnicka: w siedemdziesięciopięciolecie zgonu, Prace Monograficzne, Tom 81, pod red. J. Z. Białka i J. Jarowieckiego, Kraków 1987.
Markiewicz H., *Dialogi z tradycją*, Kraków 2007.
Piechota M., *Jeszcze o relacjach rodzinnych w „Konradzie Wallenrodzie"*, [w:] tegoż, *„Słowo to cały człowiek". Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*, Katowice 2011.
Scheler M., *Resentyment w strukturze systemów moralnych*, przeł. B. Baran, Warszawa 2022.
Węcławik P., *Problem resentymentu w filozofii Maxa Schelera*, „Folia Philosopica" 1989, nr 6.
Weiss T., *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914*, Wrocław–Kraków 1961.

Magdalena Woźniewska-Działak
University of Cardinal Stefan Wyszyński in Warsaw

KONRAD WALLENROD READ BY MARIA KONOPNICKA. A GLOSSA TO THE STUDIE ON THE RECEPTION OF THE PRE-NOVEMBER WORKS BY ADAM MICKIEWICZ

Summary

The subject of the analysis is the style of the interpretation of the epic poem *Konrad Wallenrod* (1828) by Adam Mickiewicz (1798–1855), proposed by the poet Maria Konopnicka (1842–1910) in her critical works. The analysis demonstrates that the views of the poet are close to many contemporary readings (e.g. by Halina Krukowska) that emphasise the fact that the main idea of the work by Mickiewicz is the tragedy of the treason that the protagonist commits in the name of the freedom of his motherland. Evoking this tragic aspect of treason also leads to inevitable cracks in the structure of the work, to poetic disharmonies that, in the opinion of Konopnicka, resulted from "the necessity to show the soul and will of the protagonist in decay".

Keywords: Maria Konopnicka, Adam Mickiewicz, tragedy, poetic novel, reception.

Zofia Zarębianka
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
ORCID: 0000-0002-4566-4527

BALLADY I ROMANSE I ICH DALSZE CIĄGI. KONTYNUACJE, TRANSFORMACJE, REINTERPRETACJE

Na wstępie powiem rzecz oczywistą: rok 1822, a od jego początku mija właśnie dwieście lat, otwiera epokę, która jak żadna inna w dziejach naszej literatury wyznaczyła w niej i w nas samych niezbywalne modele emocjonalności, pewne wzorce wrażliwości, wzorce odczuwania, jak też myślenia o rzeczywistości i jej postrzegania. Data wydania *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza nie bez przyczyny wskazywana jest jako cezura pomiędzy dawnymi a nowymi laty, stanowi więc w polskiej literaturze – i szerzej, w polskiej kulturze – umowną granicę pomiędzy epokami: Oświecenia i Romantyzmu, a zarazem wytycza także cezurę pomiędzy dwoma różnymi paradygmatami filozoficznymi, mentalnymi i światopoglądowymi[1]. Ta symboliczna data nabiera dodatkowego znaczenia i niespodziewanej aktualności przez okoliczności dnia dzisiejszego, *Anno Domini* 2022, dwieście lat od pierwszej edycji dzieła zapoczątkowującego tę nową, odmienną od swej poprzedniczki, epokę.

Wydaje się bowiem, że i my dzisiaj znajdujemy się w chwili jakiegoś zasadniczego przełomu, oznaczającego nie tylko przemianę wzorców kulturowych, filozoficznych, obyczajowych i światopoglądowych, ale też w momencie bardzo istotnego, wręcz rewolucyjnego czy totalnego przełomu o charakterze cywilizacyjnym[2]. I już sama ta analogia związana z przełomowością czasu,

[1] Opozycję oświeceniowych „chłodnych umysłów" w stosunku do romantycznych „czułych dusz" opisuje m.in. Jean Fabre (zob. tegoż, *Oświecenie a romantyzm – wstęp*, „Pamiętnik Literacki" XLI, 1970, z. 2, s. 336). Bogusław Dopart podkreśla, że ukazanie się I tomu *Poezyj* miało charakter swoistej cezury estetycznej i wymiar „manifestu romantyczności", było symptomem „zmiany generacyjnej" (zob. B. Dopart, *Mickiewicz w szkole klasycznej?*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia. W 200 rocznicę debiutu wieszcza 1818–2018*, red. J. Ławski i Ł. Zabielski, Kraków 2021, s. 111).

[2] Zob. diagnozy Chantal Delsol, *Koniec świata chrześcijańskiego*, przeł. P. Napiwodzki, Kraków 2023.

gwałtownością i rozległością przemian oraz coraz powszechniej wyrażanym zakwestionowaniem dotychczasowych wzorców poznawczych, każe powrócić do Mickiewiczowskiego cyklu i zadać pytanie o jego miejsce we współczesnej naszej świadomości, o jego wpływ na literaturę powstałą po okresie romantyzmu, szczególnie literaturę dwudziestowieczną, ale także na literaturę najnowszą, jak również – szerzej – o jego recepcję i aktualność dzisiaj, w dobie globalizacji i podważania znaczenia tego, co narodowe, na rzecz tego, co uniwersalne.

Jeżeli uznać *Ballady i romanse* za pierwszy (i kto wie, czy nie najważniejszy) zapis nowego kodu kulturowego, to tym bardziej istotne staje się zagadnienie nie tylko i nie tyle obecności jakichś potencjalnych kontynuacji i nawiązań do konkretnych tekstów tego rewelatorskiego dla tamtych czasów cyklu, ile pytanie o trwałość owego kodu i jego reprezentacje (celowo używam liczby mnogiej, w przekonaniu, iż kod ten staje się coraz bardziej niejednolity i przybiera rozmaite postaci) we współczesności. Jest rzeczą powszechnie znaną, iż w chwilach narodowego zagrożenia zawsze następował w literaturze polskiej renesans konwencji romantycznych. Dobitny przykład tego rodzaju mechanizmu przynosi nie tylko literatura okresu II wojny światowej, ale i poezja powstająca w okresie stanu wojennego, reaktywująca między innymi gatunek ballady, choć wykorzystująca go w odmiennym od Mickiewiczowskiego modelu estetycznym, przy równoczesnej wierności wpisanemu w *Ballady i romanse* wzorcowi etycznemu[3].

Zasadnicze znaczenie *Ballad i romansów* widziałabym zatem, podobnie jak Bogusław Dopart[4], w ich sferze aksjologicznej, a także w postawieniu w nich na nowo pytania o rolę poety i rolę poezji w społeczeństwie. Oczywiście, ważna bez wątpienia pozostaje innowacyjność formalna *Ballad i romansów*, ich oryginalność genologiczna, polegająca na synkretycznym pomieszaniu elementów lirycznych, epickich i dramatycznych w jednym tekście, co – mówiąc językiem postnowoczesności – uznać by można za właściwość sylwiczną i widzieć w tej

[3] Kazimierz Cysewski pisze w tym kontekście o owym „wzorcu etycznym": „*Lilie* stanowią jakby syntezę doświadczeń zawartych we wszystkich poprzedzających utworach, łącząc dziwność i tajemniczość z pogłębioną analizą psychologiczną bohaterki, inspirację ludową z głębokością interpretacji, swoistą naiwność, chłód i bezstronność narratora z **etyczną wizją rzeczywistości**, osadzenie w tradycji z nowatorstwem; **ballada odwołuje się do czytelnika wyrobionego, obeznanego z romantycznym światopoglądem, z zasadami, na których opiera się nowa literatura** [podkreślenie – Z. Z.], akceptującego propagowaną przez Ballady i romanse epistemologię" (K. Cysewski, *„Ballady i romanse" – przewodnik epistemologiczny*, „Pamiętnik Literacki", nr 74/1983, s. 99).

[4] B. Dopart, *„Ballady i romanse" – przełom i kontynuacja*, [w:] *Adam Mickiewicz. Ballady i romanse. Wydanie jubileuszowe 1822–2022*, oprac. M. Woźniewska-Dziełak, B. Dopart, współpraca A. Cedro, Kielce 2022, s. 282.

gatunkowej pograniczności wyraz Mickiewiczowskiego nowatorstwa w zakresie wypracowania nieznanej dotąd formy przekazu. Sama forma ballady nie była czymś nowym i nieznanym, a dzieje i ewolucja gatunku zostały szczegółowo opisane przez Ireneusza Opackiego[5]. Wywodząca się z dwu źródeł – historycznego śpiewu oraz sentymentalnej dumki, a także czerpiąca obficie ze źródeł folklorystycznych, uzyskała ballada status nowej i odmiennej od dotychczasowych formy dzięki stopniowi nasycenia składających się na debiutancki tom Mickiewicza utworów wszystkimi wskazanymi wyżej elementami.

Spośród nich szczególnie istotny wydaje się innowacyjny w tamtym momencie zabieg wykorzystania folkloru, zwrotu ku ludowości, pojmowanej nie jako ozdobnik, lecz jako źródło wartości, jako nośnik właściwego stosunku do świata, co odnosi się zwłaszcza do wymiaru moralnego oraz postawy, którą można by określić mianem postawy holistycznej, wyrażającej się w postrzeganiu nie tylko fizycznego, naturalnego wymiaru rzeczywistości, ale uwzględnianiu w wizji świata zarówno sfery naturalnej, materialnej, fizycznej, jak i płaszczyzny tego, co nadprzyrodzone i duchowe[6]. Istotne było także posłużenie się językiem potocznym, wręcz językiem gminu, a także wprowadzenie na scenę ludowego bohatera, potraktowanego nie w sposób protekcjonalny, ale jako wzorzec prawdziwego człowieczeństwa, wyposażonego we wszystkie te cechy, których był pozbawiony członek miejskiej elity artystyczno-intelektualnej. W tym kontekście cechy takie, jak umiejętne stwarzanie nastroju grozy, budowanie tajemniczości, przemieszanie świata realnego ze światem fantastycznym, zastosowanie elementów cudowności, wskazywane w opracowaniach jako cechy konstytutywne dla ballady romantycznej[7], pozostają nimi w dalszym ciągu, nie tyle jednak na poziomie formalnych wyznaczników, ile jako funkcjonalne czynniki światopoglądu, stanowiące jego konsekwencję

---

5 Zob. I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki", nr 54/1963, s. 363; tenże *„W środku niebokręga": o „Balladach i romansach" Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki", nr 71/1980, s. 69–84.

6 W tym kontekście trafna wydaje się diagnoza Artura Jocza, który pisał o twórczości Słowackiego: „Zaskakuje przede wszystkim śmiała wizja, w której wydaje się być przezwyciężony odwieczny dualizm ducha i materii. Zamiast niego pojawia się idea swoistej tożsamości porządku boskiego i zmysłowego. […] idea zaniku trwałej granicy pomiędzy owymi porządkami zostaje wyraźnie wzmocniona. W tej metafizycznej propozycji świat materialny nie jest stwarzany z niczego, ale zostaje zrodzony z ducha" (A. Jocz, *W stronę metafizyki. Duchowe eksperymenty w literaturze*, „Przegląd Religioznawczy", nr 1/2011, s. 109). Diagnozę tego typu można zastosować szerzej, do pewnego kanonu polskiej literatury romantycznej, z zachowaniem świadomości o szczególnym sposobie ujmowania kwestii metafizycznych przez Słowackiego (co widać w filozofii genezyjskiej autora *Króla-Ducha*).

7 Zob. B. Dopart, dz. cyt., s. 285–286; I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych*…, dz. cyt., s. 364; tenże, *Ballada literacka – opis gatunku*, [w:] I. Opacki, C. Zgorzelski, *Ballada polska*, Wrocław 1962, s. 5.

i zarazem będące jego wyrazem. Wszystkie wymienione elementy stanowią podstawowe właściwości ballady romantycznej jako gatunku i są uznawane przez badaczy[8] za jej cechy oryginalne nie tyle nawet w swoich poszczególnych składnikach, bo jako takie pojawiały się niekiedy we wcześniejszych tekstach, zwłaszcza utworach sentymentalnych, ile takie, które dzięki łącznemu występowaniu pozwalają mówić o nowej jakości estetycznej, powodującej skokową zmianę właściwości genologicznych utworów balladowych i powstanie w efekcie odrębnego gatunku literackiego.

Temat widniejący w tytule mego wystąpienia jest bardzo szeroki. Można też rozpatrywać go na różne sposoby. Po pierwsze więc, i niejako najbardziej oczywiste, można by wskazywać konkretne teksty zarówno w poezji dwudziestolecia międzywojennego, jak i w poezji po roku 1945, a zatem w całej twórczości poetyckiej dwudziestego wieku, dla których inspiracją – czasem odległą – mogły być Mickiewiczowskie *Ballady i romanse*. W takim ujęciu debiutanckie utwory Mickiewicza potraktowane by były jako swego rodzaju teksty założycielskie, oddziałujące z mocą na poezję powstającą sto i więcej lat po ukazaniu się *Ballad i romansów*. Przy takim podejściu akcent zostaje położony z jednej strony na ewolucję gatunku; zwracałoby się tu uwagę przede wszystkim na wszelkiego typu nawiązania i powinowactwa tak w zakresie treści i motywiki, jak języka czy konstrukcji bohatera, jak też na przekształcenia i różnice wobec romantycznego wzorca. Drugi możliwy wariant omówienia tytułowego zagadnienia skupiałby się na najnowszych utworach nawiązujących w jakiś sposób do Mickiewiczowskich *Ballad*, a konkretnie: polegałby na omówieniu wierszy zawartych w wydanym niedawno przez wrocławskie Biuro Literackie tomie zatytułowanym *Romantyczność. Ballady i romanse 2022* i przygotowanym specjalnie z okazji dwusetnej rocznicy wydania pierwszego tomu Mickiewiczowskich *Poezji*[9]. Wreszcie po trzecie, można by spojrzeć na *Ballady* nie tyle w perspektywie naśladownictwa formalnego, wykorzystującego takie czy inne elementy balladowe i ich późniejsze tranformacje, ile przez pryzmat – nazwijmy go – metapoetycki, uwzględniający, po pierwsze, kwestie pojmowania roli poety i poezji oraz status odbiorcy, po drugie, przez soczewkę aksjologiczno-światopoglądową, fundamentalną – jak się wydaje – dla przesłania *Ballad* i determinującą ich przełomowość dla polskiej literatury. Dla wszystkich trzech ujęć zagadnieniem podskórnie je łączącym byłoby pytanie o nośność i aktualność romantycznego kodu kulturowego, któremu symboliczny początek dał Mickiewiczowski cykl.

---

8 Zob. tamże.

9 *Romantyczność 2022. Współczesne Ballady i romanse inspirowane twórczością Adama Mickiewicza*, posłowie P. Śliwiński, Kołobrzeg 2022.

Mimo iż pierwsze z zaproponowanych ujęć tematu wydaje mi się najmniej interesujące i najmniej poznawczo owocne, spróbujmy pokrótce wskazać kilka, czy kilkanaście przykładów tekstów, w których dają się odkryć inspiracje Mickiewiczowskimi balladami, ewentualnie takich, w których podejmowana jest na jakimś poziomie polemika z wzorcem przez ballady Mickiewicza wyznaczonym. Pominę w tym momencie uwagę o swoistej balladomanii mającej miejsce jeszcze w dziewiętnastym wieku po ukazaniu się kanonicznego tomu Adama Mickiewicza[10]. Pominę też młodopolskie przykłady, skupiając się na tekstach dwudziestowiecznych, jako że wydają się one zarówno bliższe czasowo, jak i wciąż przynajmniej potencjalnie oddziałujące na nasze literackie „teraz".

Zapewne najbliżej do Mickiewiczowskiego modelu ballady jest balladom Leśmiana, zarówno poprzez podobny sposób ewokowania atmosfery cudowności, przetworzone wykorzystywanie folkloru i kreację ludowego bohatera. Ważniejsze jednak wydają mi się w tym wypadku argumenty światopoglądowe, nie w tym sensie, iżby metafizyka Leśmianowska[11] miała wykazywać pokrewieństwo z metafizyką Mickiewicza z *Ballad*, ale przez wagę przypisywaną przez obu twórców wymiarowi nadprzyrodzonemu. Jak zauważa Małgorzata Semczuk, Leśmian odchodzi jednak znacząco od modelu ballady wczesnoromatycznej poprzez zerwanie z epickością i dramatycznością, a także poprzez zatarcie granic pomiędzy światem realnym a światem fantastycznym, na rzecz kreacji nowej rzeczywistości, stanowiącej *de facto* odzwierciedlenie wewnętrznego świata ludzkiej psychiki[12]. Jako przykład można przywołać choćby utwory *Dwoje ludzieńków* czy *Dziewczynę*, w których uwidoczniają się wskazane transformacje. Jeżeli posłużyć by się typologią ballad Mickiewiczowskich przeprowadzoną przez Bogusława Doparta[13], wyróżniającego, przypomnijmy, trzy ich rodzaje, wyodrębnione w oparciu o wiodącą tematykę czucia i wiary i pamięci ludu, poety i poezji oraz uczuć miłości i przyjaźni, to w tak dokonanym podziale balladom Leśmianowskim przypadłoby miejsce w pierwszym ze wskazanych nurtów. Czy jednak w istocie nie jest tak, iż Leśmian wypracowuje własny, oryginalny typ ballady, wykazujący tak naprawdę nikłe powinowactwo z Mickiewiczowskim pierwowzorem? Że bohater ludowy? Że świat fantastyczny? Że pytania metafizyczne? Czy to nie nazbyt nikłe pokrewieństwo, by mówić o Mickiewiczowskich inspiracjach?

---

10 Zob. A. Sienicka, *Wczesnoromantyczna balladomania w Polsce. Zjawisko, historia, oddziaływanie*, Warszawa 2021.

11 Zob. B. Leśmian, *Metafizyka*, [w:] tegoż, *Sad rozstajny*, Warszawa 1912, s. 107–108.

12 Zob. M. Semczuk, *Rzeczywisty koniec wieku XIX – rok 1913 w oczach pisarzy. (Anna Achmatowa, Osip Mandelsztam, Aleksy Tołstoj)*, „Przegląd Humanistyczny", nr 6/2000, s. 51.

13 Zob. B. Dopart, dz. cyt., s. 278–281.

Istotną analogię widziałabym raczej gdzie indziej, mianowicie w przełomowości i nowatorstwie Leśmiana, jak też w znaczeniu jego twórczości, w jego wpływie na innych poetów porównywalnym może do pewnego stopnia z oryginalnością i przełomowością utworów balladowych Mickiewicza. Jeżeli więc mówić o jakichś analogiach czy inspiracjach Mickiewiczowskich w balladach Leśmiana, to z zastrzeżeniem, iż mamy tu do czynienia nie tyle z jakąkolwiek kontynuacją, ile z powstaniem nowej jakości, wyznaczającej wręcz osobny wzorzec balladowości, zdecydowanie odległy od modelu wypracowanego przez Mickiewicza, aczkolwiek wykazujący pewne analogie z Mickiewiczem na poziomie światopoglądowym, nie jednak w sensie podobieństw czy zbieżności, ale w sensie obszaru zainteresowań i płaszczyzn inspiracji. Także Leśmianowska, a nie Mickiewiczowska ballada stanowi źródło dla międzywojennej ballady psychologicznej, reprezentowanej przez Antoniego Słonimskiego czy Józefa Wittlina.

Bliżej wzorca Mickiewiczowskiego umieścić się daje kilka utworów Władysława Broniewskiego, dla którego romantyzm pozostaje istotnym punktem odniesienia. Podobieństwo nie polega jednak na wykorzystaniu elementów folklorystycznych, ale na pojmowaniu roli poety oraz podjęciu powszedniej codziennej tematyki, w tym wypadku wszakże nie ludowej, wiejskiej, wywiedzionej z sielanki, lecz zanurzonej w cywilizacyjnych miejskich realiach. Odległa analogia polegałaby tu zatem na odejściu od tyrteizmu oraz przywróceniu pamięci o pochodzeniu jarmarcznym ballady, związanym nie tylko z pieśnią ludową, ale i pieśnią dziadowską. Eksplorację obszarów zwykłej miejskiej codzienności przyniesie na przykład *Ballada o Placu Teatralnym* Broniewskiego, ale też utwór z *Kroniki wypadków* Juliana Tuwima czy Gałczyńskiego *Ballada o samotnej pompie*.

Bardziej skomplikowana wydaje się świadoma stylizacja czy wręcz pastisz dokonany przez Broniewskiego w słynnym i bardzo przejmującym utworze *Ballady i romanse*, jawnie nawiązującym do Mickiewiczowskiej *Romantyczności*, a poprzez tytuł do całego tomu *Poezyj* z 1822 roku. Utwór Broniewskiego rozpoczyna i kończy cytat z Mickiewiczowskiej *Romantyczności*, w te ramy wszakże wpisana zostaje treść sytuująca się na antypodach sensów istotnych dla literackiego pierwowzoru, wykorzystanego tu jako kunsztowna aluzja, której celem wydaje się zaprzeczenie i zakwestionowanie romantycznego paradygmatu. Rolę obłąkanej z miłości Mickiewiczowskiej dzieweczki przejmuje w utworze Broniewskiego naga ruda Ryfka, żydowskie dziecko, oszalałe ze strachu nie przed wyimaginowanym upiorem, ale przed realnym niebezpieczeństwem. W miejsce świata będącego wytworem wyobraźni, a więc w miejsce świata fantastycznego zbudowanego na wierze w możliwość spotkania z duchem zmarłego kochanka, pojawia się u Broniewskiego świat realny, przesycony rekwizytami wojennej rzeczywistości – głodu, lęku, egzekucji.

Treść wiersza Broniewskiego nie wpisuje się zatem faktycznie we wzorzec balladowy, ale w pewien kanon martyrologiczny, zupełnie niekorespondujący z fantastycznym światem wierzeń ludowych i miłosnych dylematów bohaterki *Romantyczności*. Ryfka, podobnie jak Dzieweczka, jest obłąkana, ale to jedyna cecha, która łączy ją z bohaterką romantycznego tekstu. Na poły baśniowe, fantastyczne realia romantycznej *Romantyczności* zostały natomiast zastąpione realiami wojennego koszmaru dziejącego się w historycznym konkrecie. Broniewski też wprost zanegował Mickiewiczowską fantastykę, bo tak chyba należy interpretować słowa: „nie ma miasteczka, nie ma żywego ducha". Wspólne z zamysłem Mickiewiczowskim pozostaje natomiast wprowadzenie mowy potocznej. Jak pisze Tadeusz Bujnicki[14], Broniewski nie tylko sprozaizował styl ballady, ale też w zakończeniu wiersza przekształcił balladę w swego rodzaju apokryf, wprowadzając na scenę postać Chrystusa, przez co został wzmocniony martyrologiczny wydźwięk całości, zintensyfikowany przez symboliczny obraz egzekucji dokonanej i na Chrystusie, i na żydowskiej dziewczynce.

Zatrzymałam się na dłużej przy *Balladach i romansach* Broniewskiego, gdyż w moim odczuciu wiersz ten stanowi jeden z najdoskonalszych artystycznie utworów z jednej strony jawnie inspirowanych tekstem Mickiewicza, z drugiej przeprowadzający w mistrzowski sposób demistyfikację i dekonstrukcję romantycznego paradygmatu emocjonalnego, mentalnego i aksjologicznego. Podobnie przedstawia się stosunek do romantycznego wzorca we wcześniejszej od omówionego utworu wspomnianej wyżej *Balladzie o placu Teatralnym* autora *Troski i pieśni*. W tym z kolei utworze wyraźniejsze byłyby nawiązania do dumy historycznej niż do ballady w wersji Mickiewiczowskiej. Buntowniczy radykalizm zbliża natomiast tekst do pieśni rewolucyjnej. Dla okresu dwudziestolecia międzywojennego istotnym zjawiskiem – o zasięgu szerszym niż pojedyncze teksty, bo dającym się obserwować u wielu autorów (Gałczyński, Tuwim, Słonimski, Szymański, Broniewski), jest zastąpienie folkloru wiejskiego folklorem miejskim[15], zbliżenie do piosenki ulicznej, a także postępująca demokratyzacja adresu czytelniczego, widoczna choćby w popularności tekstów kabaretowych, niekiedy nawiązujących genologicznie do balladowych wzorców i wykazujących zarazem proweniencję satyryczną i charakter żartobliwy, przechylający się w stronę groteski. W tym wypadku mówić można chyba o odmiennym, nowym typie ballady, bardzo luźno związanej z balladowymi utworami Mickiewicza, choć wypada zauważyć, że i wśród nich wskazać się daje ballady o wyraźnie żartobliwym wydźwięku. Jako przykład tego

[14] Zob. T. Bujnicki, *„Wiersze" Władysława Broniewskiego*, Warszawa 1992, s. 76, 84.

[15] O tego typu „folklorze miejskim" w poezji – zob. R. Sulima, *Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 115.

rodzaju tekstów z okresu dwudziestolecia wymienić można *Balladę o słownikarzu* Kazimierza Wierzyńskiego, czy dwa utwory Gałczyńskiego: *Śliczne lilie*, stanowiące parodystyczne naśladownictwo Mickiewiczowskich *Lilii*, ale też *Balladę zimową* tegoż autora.

Z innych autorów dwudziestolecia, o których trzeba by wspomnieć w kontekście potencjalnych inspiracji Mickiewiczowskimi balladami, wskazać należałoby jeszcze zapewne twórczość Emila Zegadłowicza, którego *Powsinogi beskidzkie* wykazują – jak sądzę – powinowactwo z balladami romantycznego wieszcza, szczególnie w zakresie kreacji ludowego bohatera, wykorzystywania folkloru oraz do pewnego stopnia sposobu operowania językiem i budowy regularnej strofy. Podobną uwagę należy poczynić w odniesieniu do juwenilnych tekstów Karola Wojtyły, w szczególnym stopniu do *Ballady wawelskich arkad*, zdecydowanie jednak wtórnej i mało samodzielnej wobec romantycznego i neoromantycznego wzorca[16].

Ciekawie przedstawia się obecność odległej aluzji literackiej do Mickiewiczowskich ballad w utworze Józefa Czechowicza *Ballada z tamtej strony*. Mamy tu do czynienia z całkowitym odejściem od gatunkowego wzorca ballady, z jednoczesnym zachowaniem istotnego elementu jakim jest przenikanie się dwu rzeczywistości – realnej oraz nadprzyrodzonej oraz mimo mylącego autorskiego tytułu nadanego utworowi sugerującego wykorzystanie modelu balladowego Niejasny przy tym pozostaje status podmiotu mówiącego, który zdaje się odzywać spoza rzeczywistości realnej, a jednocześnie pozostaje przecież obserwatorem opowiadanej przez siebie sytuacji lirycznej. Obok *Ballad i romansów* Broniewskiego właśnie ten utwór Józefa Czechowicza uznaję za jedną z najciekawszych transformacji romantycznego wzorca w dwudziestoleciu międzywojennym.

Przekształconą gatunkowo balladowość odnaleźć się daje też w literaturze po roku 1945. Pominę w moich rozważaniach dynamiczny rozwój ballady politycznej, której przykład przynosi twórczość Jacka Kaczmarskiego, Przemysława Gintrowskiego, Wojciecha Młynarskiego czy Jacka Kowalskiego, by wymienić tylko kilku najbardziej znanych. Model poety-barda nawiązuje tu raczej do tradycji *Pieśni Osjana* oraz Niemcewiczowskich *Śpiewów historycznych* i ewokuje postać artysty, którego rolą jest wzbudzenie uczuć patriotycznych, dodanie ducha narodowego w sytuacji opresji politycznej i czasem wręcz wezwanie do sprzeciwu wobec władzy. Tego rodzaju ballady szczególnie

[16] O romantycznych inspiracjach w poezji Karola Wojtyły – zob. S. Dziedzic, *Romantyk Boży*, Kraków 2014, s. 78–79; M. Krzemińska, *Synteza różnych kategorii i wzorów kultury we wczesnych sonetach Karola Wojtyły*, [w:] *Karol Wojtyła – poeta*, red. J. Głażewski, W. Sadowski, Warszawa 2006, s. 158.

popularne były w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku i związane ściśle z działaniami opozycji demokratycznej w Polsce, a także z okresem stanu wojennego[17]. Odświeżają one z pewnością pewien typ romantycznego paradygmatu, ale nie wiązałabym ich z konwencją ballad Mickiewiczowskich, nawet jeśli uwzględnić daleko idące transformacje treściowe i formalne.

Można natomiast zastanawiać się, do jakiego stopnia i czy w ogóle istnieje jakieś powinowactwo z Mickiewiczowskim wzorcem w wypadku twórczości Białoszewskiego. Mam na myśli *Balladę o zejściu do sklepu*, eksplorującą codzienność i zwyczajność, w czym widzieć by można kontynuację wcześniejszych tendencji, obecnych już w poezji dwudziestolecia, teraz jednak dodatkowo wyeksponowanych, a polegających na dowartościowaniu konkretu i szczegółu. Zastanawiałabym się też, czy Grochowiakowy turpizm nie ma proweniencji inspirowanej turpizmem i grozą odnajdywanymi w balladach Mickiewicza. Tu jednak raczej wskazywano na powinowactwa barokowe[18] niż romantyczne, to drugie jednak byłyby także możliwe do rozważenia.

Ważniejszym wszakże tropem od śledzenia inspiracji motywicznych i transformacji gatunkowych wydaje mi się kwestia odwołań do aksjologii wpisanej w Mickiewiczowskie ballady i romanse, a także do obecnej w nich koncepcji poety i roli poezji. Pokrótce można by te założenia streścić w kilku zasadniczych punktach.

- Poezja jest domeną wartości o charakterze etycznym i metafizycznym;
- Rolą poezji jest przenoszenie i zachowanie pamięci i tradycji;
- Adresatem poezji jest każdy człowiek, nie tylko ktoś należący do umysłowej elity;
- Źródła prawdziwych wartości upatrywać należy wśród ludu, wyposażonego w nieomylny zmysł moralny;
- Poezja jest przestrzenią obcowania z tajemnicą, do której wgląd uzyskuje się poprzez intuicję oraz poprzez serce;
- Poeta jest strażnikiem pamięci i strażnikiem wartości, którym ma dawać świadectwo poprzez swoje dzieło;
- Poeta jest wyrazicielem prawdy odkrywanej w głębi, często ukrytej i niedającej się rozpoznać w drodze racjonalnej spekulacji;

---

17 Zob. D. Dąbrowska, *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce w latach 1980–1990*, Szczecin 1998, s. 115–116.

18 O barokowych inspiracjach Grochowiaka, na których pewne piętno odcisnął również romantyzm, pisze m.in. Piotr Łuszczkiewicz: „Erotyki – by tak rzec – mortualne są **głęboko zakorzenione w tradycji barokowej tudzież, w nieco innym uprofilowaniu, romantycznej** [podkr. – Z. Z.]. Taka konstrukcja postaciowa nie jest więc przezroczysta, odbija zawsze pewne rysy cudzych pomysłów" (P. Łuszczkiewicz, *„Mówić miłość": o erotykach Stanisława Grochowiaka*, „Pamiętnik Literacki", nr 83/1992, s. 128).

– Wyobraźnia poety jest podstawowym narzędziem komunikowania istotnego aksjologicznie przekazu.

W takich najważniejszych twierdzeniach można by w zarysie zrekonstruować światopoglądowe i estetyczne przeświadczenia wyrażone w *Romantyczności*, ale też zrealizowane przez Mickiewicza w całym cyklu[19].

Jeżeli wziąć pod uwagę zarysowany w *Romantyczności* konflikt dwu wizji rzeczywistości i dwu sposobów jej poznawania, to można by się pokusić o tezę, iż owe dwie koncepcje epistemologiczne i zarazem dwie koncepcje światopoglądowe wyznaczają najważniejsze linie rozwojowe całej polskiej liryki po roku 1945. Obok więc przyjętej powszechnie, a zaproponowanej przez Jerzego Kwiatkowskiego w artykule *Wizja przeciw równaniu*, genealogii poezji po roku '45, wskazującej na dwie zasadnicze linie rozwojowe polskiej twórczości jako linie spod znaku Miłosza oraz spod znaku Przybosia[20], można by zaproponować podział sięgający bardziej wstecz i ukazujący dwa główne korzenie, z których wywieść by się dało wszystkie, także poboczne, nurty polskiej poezji powojennej. Jeden korzeń rozrastałby się spod znaku czucia i wiary, drugi spod znaku mędrca szkiełka i oka. Być może do pewnego stopnia pokrywałyby się one z typologią Kwiatkowskiego, w której linię Przybosia można by przyporządkować linii zracjonalizowanej, czyli metaforycznego szkiełka mędrca, zaś linię Miłosza umiejscowić w polu czucia i wiary. Czy tego rodzaju chronologiczne przesunięcie ma sens, skoro miałoby się w efekcie okazać, iż obydwie typologie w dużej mierze się pokrywają?

Przekonanie o prawomocności zaproponowanego zabiegu wynika z faktu, iż poprzez ukazanie alternatywnej typologii uzyskuje się, po pierwsze, szerszą perspektywę czasową, poprzez którą uwidaczniają się wyraziściej pewne tendencje i cechy charakterystyczne dla polskiej poezji w ujęciu długiego trwania, jako cechy i tendencje, które nie pojawiły się znikąd, ale mają swoje zakorzenienie w tradycji i do niej odsyłają. Opisywana w ten sposób poezja jawi się w sposób procesualny jako ewolucyjna droga organicznego i ciągłego rozwoju. Po drugie, rozpoznanie Kwiatkowskiego uzyskuje poprzez tak przedstawiony proces rozwojowej ciągłości potwierdzenie trafności tamtych diagnoz. Do nurtu czucia i wiary należałoby w tym dualistycznym i – co oczywiste, bardzo

---

19 Por. B. Dopart, dz. cyt., s. 278–285.

20 Zob. J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, [w:] A. Stankowska, *„Wizja przeciw równaniu" Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2003, s. 71–96. Podobny podział akcentował również Jan Błoński, do którego Jerzy Kwiatkowski odwoływał się w innym miejscu w ten sposób: „Niedarmo na Miłoszowską dyskursywność tak bardzo gniewał się Julian Przyboś, ten sam, który był – jak to nam przedstawił Jan Błoński – *drugim bogiem na przeciwnym słońcu*" (J. Kwiatkowski, *Miejsce Miłosza w literaturze polskiej*, „Teksty" nr 4–5/1981, s. 21).

szkicowym obrazie – zaliczyć przede wszystkim twórczość Miłosza, której romantyczna proweniencja nie budzi na ogół wątpliwości[21].

Przywołam w tym miejscu dwa wiersze czwartego wieszcza. Po pierwsze *Ars poetica?*, w którym źródeł aktu twórczego dopatruje się poeta w instancji wyższej, dajmonionie, na którego szept poeta powinien być wyczulony, by nie przeoczyć nakazu wypowiadających się za jego pośrednictwem dobrych duchów. Widać tu co najmniej kilka zbieżności z postulatami zawartymi w programowej przecież *Romantyczności*. Po pierwsze więc, traktowanie poezji jako aktywności ducha, po drugie, podporządkowanie twórczości zasadzie etycznej – pisać z przekonaniem, że dobre, nie złe duchy mają w nas instrument, to przecież także jakaś transpozycja wskazania Mickiewicza „miej serce i patrzaj w serce". Po trzecie, dowartościowanie poznania intuicyjnego, co odsyła do poznawczego paradygmatu preferowanego i dowartościowanego w *Romantyczności*. Po czwarte, na poziomie języka odwołanie do synkretyzmu (zawsze tęskniłem do „formy bardziej pojemnej", która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą), co wydaje się realizacją i kontynuacją pojemności gatunkowej ballady umieszczanej na styku epiki, liryki i dramatu. Po piąte, na płaszczyźnie języka: w tekście Miłosza pojawia się krytyka pseudointelektualnej i pseudoestetycznej ekwilibrystyki słownej, określona jako produkcja dzieł pochodzących prosto z psychiatrycznej kliniki. Oznacza to zarazem opowiedzenie się za językiem prostym, można by powiedzieć przezroczystym, nastawionym na przekaz istotnych treści, a nie skupianie uwagi na autotelicznych wartościach tekstu.

Drugi utwór, o którym trzeba by powiedzieć w kontekście nawiązań do wywodzącego się między innymi z *Ballad* Mickiewicza romantycznego etosu i pojmowania roli poety jako świadka i strażnika pamięci, to jest wiersz *Który skrzywdziłeś* z jednoznacznie sformułowanym nakazem dla twórcy jako tego, którego misją jest dokumentowanie losów narodu: „Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta [...]. Spisane będą czyny i rozmowy". Z ducha Mickiewiczowskiej *Romantyczności* wydaje się także dowartościowanie człowieka prostego, tego, który w *Romantyczności* przedstawiony jest jako ktoś znający prawdy żywe i zarazem ktoś dysponujący ukształtowaną hierarchią wartości, w której na plan pierwszy wysuwa się poczucie sprawiedliwości, tak ważne przecież i tak wyraźnie eksponowane w świecie Mickiewiczowskich *Ballad i romansów*.

W zarysowanym kontekście domniemanego dziedzictwa romantycznego pewien kłopot pojawić się może w związku z zaklasyfikowaniem poezji Zbigniewa Herberta. Z jednej strony Herbertowy bohater, Pan Cogito, samym już swoim imieniem odsyła do tradycji Kartezjańskiej, z wyraźną dominantą

[21] Zob. A. van Nieukerken, *Czesław Miłosz wobec tradycji europejskiego romantyzmu*, „Teksty Drugie", nr 3–4/2001, s. 39.

elementu racjonalnego – owego szkiełka i oka mędrca – z Mickiewiczowskiej ballady, deprecjonowanego, a w każdym razie uznawanego przez wieszcza za niewystarczające narzędzie poznania[22]. Również pochodzące z innego tekstu wyznanie Herbertowego bohatera o braku w podejmowanym przez niego akcie twórczym elementu wyobraźni („moja wyobraźnia to kawałek deski"[23]) sytuowałaby tę poezję raczej po stronie paradygmatu oświeceniowego, do czego przyczyniałby się także wysoce sceptyczny stosunek do kwestii Boga, wiary i religii, wielokrotnie manifestowany w jego tekstach i dający się umieścić bardziej w polu zwątpienia i podejrzliwości niż wiary i nadziei. Podobny problem dotyczy także twórczości Różewicza.

Rozwiązanie widziałabym w następującym rozstrzygnięciu. Uznać by mianowicie należało, iż rzeczywiście da się wskazać owe dwa nurty – jeden wywiedziony z czucia i wiary oraz drugi o korzeniach racjonalistycznych i Kartezjańskich z równoczesnym wskazaniem, iż obydwa odwołują się w przeważającej mierze do rozumienia powinności artysty w duchu aksjologii obecnym w Mickiewiczowskiej *Romantyczności*, potraktowanym wszakże nie tyle jako specyficzna jakość romantyzmu, tym bardziej nie jako cecha dystynktywna ballad i romansów Mickiewicza, lecz jako właściwość uniwersalnego paradygmatu aksjologicznego wyrastającego na gruncie kultury śródziemnomorskiej i w nią od wieków wpisanego w cywilizacji Zachodu. Ponieważ jednak ów paradygmat etyczny bardzo wyraźnie został wpisany w Mickiewiczowską *Romantyczność* i był przez Mickiewicza realizowany w całej właściwie jego twórczości, wolno byłoby przyjąć, iż do poezji dwudziestowiecznej przeniknął także poprzez utrwalenie się w polskiej świadomości romantycznego kodu kulturowego jako kodu najsilniejszego i po wielokroć odnawianego w naszej literaturze, zwłaszcza w chwilach zagrożenia narodowego bytu. Dzięki poczynieniu tego rodzaju zastrzeżenia znika niezbywalność związku między rodowodem oświeceniowym a powiązanym z nim – niesłusznie – brakiem aksjologicznych podstaw etycznych mających stanowić imperatyw działania poety.

W takim też układzie warto zauważyć, iż na poziomie przeświadczeń tyczących społecznych i narodowych, a czasem też politycznych zaangażowań poety nie ma zasadniczej różnicy, a tym bardziej przeciwieństwa, pomiędzy Miłoszem a Herbertem, mimo przynależności każdej z tych poezji do odmiennego strumienia w zakresie epistemologii, stosunku do języka oraz postrzegania

---

[22] Zob. K. Cysewski, „*Ballady i romanse*" – *przewodnik epistemologiczny…*, dz. cyt., s. 69: „Wnikliwszy wgląd przekonuje, że ballada *ma pełną świadomość* nie tylko ograniczeń epistemologii *szkiełka i oka*, ale i jej zalet, podobnie też »jest świadoma« zarówno wartości ludowego światopoglądu, jak i oczywistych niedostatków jego poznania".

[23] Z. Herbert, *Kołatka* [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 102–103.

źródeł procesu twórczego[24]. Dobrym przykładem w tym względzie może być tekst Herberta *Pan Cogito o potrzebie ścisłości*, czy cały tom *Raport z oblężonego miasta*. Do linii racjonalistycznej, czyli mówiąc w skrócie tej wywiedzionej z postawy posługującego się szkiełkiem i okiem mędrca, zaliczyć by można *en block* całą twórczość postawangardową, a więc przede wszystkim poetów Nowej Fali we wczesnym okresie ich twórczości, poezję opartą na grze z językiem i podejrzliwie odnoszącą się tak do kategorii liryzmu, jak i do eksploracji sfery nieświadomego oraz kreacyjnych mocy wyobraźni. Tu także, do tej linii, należałaby poezja Julii Hartwig czy Krystyny Miłobędzkiej – każda zresztą z innego powodu. Linia czucia i wiary byłaby natomiast reprezentowana między innymi przez Tadeusza Nowaka (bliskiego zresztą poprzez elementy folklorystyczne światopoglądowi *Ballad*), Stanisława Grochowiaka, Jana Twardowskiego, Jerzego Harasymowicza, Halinę Poświatowską, Joannę Kulmową, Zbigniewa Jankowskiego, Annę Kamieńską, by wymienić kilka nazwisk twórców należących do różnych pokoleń współtworzących poetyckie uniwersum powojennej literatury polskiej.

Czy wobec tego wolno byłoby stwierdzić, iż paradygmat romantyczny nakreślony ramowo w *Romantyczności*, a odnoszący się do rozumienia roli poety, misji poezji oraz jej powinności społecznych, jest paradygmatem dla polskiej poezji uniwersalnym, stanowiącym fundament poetyckiej twórczości dwudziestowiecznej, obejmując zatem zarówno poezję okresu dwudziestolecia, jak i w ogromnym stopniu poezję powojenną w jej obydwu nurtach – zarówno w owym Herbertowym nurcie postoświeceniowym, jak i w nurcie kreacyjnym, nazwanym tu skrótowo nurtem czucia i wiary?

Jeżeli takie przypuszczenie okazałoby się po przeprowadzeniu dogłębniejszych analiz prawdziwe, to tym samym uzyskałoby się potwierdzenie tezy o ciągłej aktualności, przynajmniej części, paradygmatu romantycznego jako wzorca kształtującego w wieku dwudziestym model myślenia o etycznej funkcji poety i poezji. Zarazem też zostałaby wykazana ograniczona nośność tegoż modelu w odniesieniu do kwestii estetycznych i jego dezaktualizacja czy wręcz kontestacja w tej części polskiej poezji, w której plan językowy dominuje nad planem treściowym, po drugie, w tych odłamach czy nurtach, w których dominuje epistemologiczny racjonalizm i w których zarazem na dalszy plan schodzi kwestia metafizyki oraz samo rozumienie aktu twórczego pojmowanego jako efekt pracy nad słowem, a nie udzielanego poecie z zewnątrz natchnienia oraz działania wyobraźni.

Oczywiście, zaznaczyć też trzeba, iż przestawiona propozycja typologiczna ma charakter koncepcji teoretycznej, ukazującej twórcze dominanty

[24] Zob. S. Chwin, *Polska Miłosza, Polska Herberta*, „Teksty Drugie", nr 6/2020, s. 16–37.

konstytuujące poszczególne nurty. W poetyckiej praktyce bowiem i w odniesieniu do pojedynczych tekstów wszelkie typologie okazują swoje ograniczenia i nie inaczej rzecz się ma i tym wypadku. Materia pojedynczych tekstów okazuje się zazwyczaj o wiele bardziej skomplikowana od teoretycznych konstruktów mających na celu ukazanie ogólnych procesów rozwojowych, ich genealogii i możliwych dalszych kierunków ewolucji.

Odpowiedzi na owo pytanie o aktualizowanie się obecności romantycznego paradygmatu i stosunku do niego wolno po części poszukiwać w wydanym z okazji dwusetnej rocznicy romantyzmu tomie *Romantyczność 2022*, opatrzonym podtytułem *Współczesne ballady i romanse inspirowane twórczością Adama Mickiewicza*[25]. Niewątpliwie we współczesnej dyskusji nad aktualnością romantycznego wzorca – w rozumieniu etycznym, estetycznym i epistemologicznym – jest to pozycja ważna, wręcz kluczowa, dzięki zebraniu w jednej książce utworów, dla których bezpośrednią i świadomą – choć niekoniecznie pozytywną! – inspiracją miały być *Ballady i romanse* polskiego wieszcza.

Pozycja zawiera stylizowane na ballady utwory 38 autorów[26], nawiązujące do poszczególnych wierszy Mickiewiczowskiego cyklu oraz cenne autotematyczne wypowiedzi poetów komentujących swoje wiersze w odniesieniu do tego tekstu Mickiewicza, który stanowił inspirację dla ich utworu. Książka zawiera wiersze tak zróżnicowane – zarówno treściowo, jak i formalnie, że przeprowadzenie jakiejś syntezy wydaje się tu niemal niemożliwe. Można wszakże pokusić się o wydzielenie pewnych grup tekstów wyrażających odmienny stosunek do balladowego dziedzictwa. Po pierwsze, jest zatem w tomie sporo utworów nawiązujących tematycznie do toczącej się wojny na Ukrainie, ale też do wcześniejszej wojny na Bałkanach. W wierszach tych zaobserwować się daje interesujące zjawisko polegające na wykorzystaniu paradygmatu ballad Mickiewiczowskich z równoczesnym jego unieważnieniem bądź demontażem.

Przykład tego rodzaju mechanizmu przynosi utwór Katarzyny Szaulińskiej pod tytułem *Przy tobie nie ma żywego ducha*[27] nawiązujący do *Romantyczności*, jak też tekst Janki Harasimowicz poświęcony wojnie w Bośni[28]. Obydwa te utwory oparte są na swoistej grze intertekstualnej, chwilami ocierającej się o pastisz. I w obydwu kod romantyczny zostaje uznany za nieadekwatny wobec rzeczywistości śmierci i okrucieństwa, w której uczestniczą bohaterowie utworów. Zupełnie inny, choć też dotyczący wojny, tym razem bliżej nieokreślonej, jest

[25] Zob. *Romantyczność 2022*, dz. cyt.
[26] Zob. tamże, *Spis treści*, s. 117–118.
[27] Tamże, s. 51.
[28] Tamże, s. 85–87.

utwór Karola Maliszewskiego[29], stanowiący parodię romantycznej konwencji, a w zderzeniu z nią ukazujący kulturową odmienność cywilizacji konsumpcyjnej, której znakiem w tekście staje się kupiony chłopcu na pierwszą komunię karabinek z plastiku oraz rowerek ofiarowany z tejże religijnej okazji dziewczynce. Parodystyczno-pastiszowy charakter dostrzec się daje także w wierszu Jacka Dehnela[30], nawiązującym chyba jednak w sferze konwencji bardziej do pieśni ludowej niż wprost do utworów Mickiewicza. Równie niejednoznaczny zdaje się stosunek do tradycji Mickiewiczowskich ballad, czy szerzej w ogóle do romantycznego paradygmatu, w utworze Piotra Matywieckiego *Historia Adamowa*[31]. Z jednej strony opowiedziana w wierszu historia zdaje się obficie wykorzystywać romantyczne kalki, co widać zwłaszcza w piątej części tekstu, jawnie nawiązującej do *Romantyczności*. Wydźwięk całości interpretować wszakże można na dwa sposoby, obydwa oznaczające zakwestionowanie romantycznego paradygmatu. Ostanie słowa wiersza: „A Mickiewicz, zwyczajniej niż ktokolwiek nie żyje" można rozumieć w sensie fabularnym i dosłownym, odnoszącym się do śmierci Mickiewicza. Można jednak także rozumieć je metaforycznie, wówczas nazwisko Mickiewicza byłoby peryfazą – *pars pro toto* – całej jego twórczości, a konkluzja wiersza wybrzmiewałaby w przekonaniu o wyczerpaniu się kulturowej nośności romantycznego kodu komunikacyjnego jako kodu martwego dla dzisiejszego odbiorcy.

Mam też wrażenie, iż nie jest to wniosek ograniczony do tego konkretnego tekstu Piotra Matywieckiego, lecz że zachowuje on swoją ważność dla większości, jeśli nie wszystkich tekstów poetyckich pomieszczonych w rzeczonej antologii. Stwierdzenie, do jakiego stopnia ten pesymistyczny wniosek miałby zastosowanie do wiodących tendencji w poezji po roku 1989, wymagałoby odrębnych badań opartych na szerokim i reprezentatywnym materiale literackim.

Bibliografia

Bujnicki T., *„Wiersze" Władysława Broniewskiego*, Warszawa 1992.

Dąbrowska D., *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce w latach 1980–1990*, Szczecin 1998, s. 115–116.

Delsol C., *Koniec świata chrześcijańskiego*, przeł. P. Napiwodzki, Kraków 2023.

[29] Tamże, s. 106–108.

[30] Tamże, s. 46–48.

[31] Tamże, s. 102–105.

Dopart B., *„Ballady i romanse" – przełom i kontynuacja*, [w:] Adam Mickiewicz, *Ballady i romanse. Wydanie jubileuszowe 1822–2022*, oprac. B. Dopart, Kielce 2022.
Dopart B., *Mickiewicz w szkole klasycznej?*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia. W 200 rocznicę debiutu wieszcza 1818–2018*, red. J. Ławski i Ł. Zabielski, Kraków 2021, s. 111.
Leśmian B., *Metafizyka*, [w:] tegoż, *Sad rozstajny*, Warszawa 1912.
Romantyczność 2022. Współczesne Ballady i romanse inspirowane twórczością Adama Mickiewicza, posłowie P. Śliwiński, Kołobrzeg 2022.
Semczuk M., *Rzeczywisty koniec wieku XIX – rok 1913 w oczach pisarzy. (Anna Achmatowa, Osip Mandelsztam, Aleksy Tołstoj)*, „Przegląd Humanistyczny", nr 6/2000.
Sienicka A., *Wczesnoromantyczna balladomania w Polsce. Zjawisko, historia, oddziaływanie*, Warszawa 2021.

Zofia Zarębianka
Jagiellonian University, Krakow

BALLADY I ROMANSE [*BALLADS AND ROMANCES*] AND THEIR CONTINUATIONS. CONTINUATIONS, TRANSFORMATIONS, REINTERPRETATIONS

Summary

The author of the sketch analyses the contemporary echoes of the series entitled *Ballady i romanse* [*Ballads and Romances*] (1822), by which Adam Mickiewicz inaugurated the Polish Romanticism in Vilnius, in contemporary poetry of the 20th and 21st centuries. The author defines the pioneering elements of the poetics of the series, particularly the ballad *Romantyczność [Romanticism]* and then tracks their transformations in the Avantgarde and classicist trends in poetry after World War II. As far as Polish contemporary poetry is concerned, the subject of reflection is the volume entitled *Romantyczność 2022. Współczesne Ballady i romanse inspirowane twórczością Adama Mickiewicza [Romanticism 2022. Contemporary Ballads and Romances Inspired by the Works of Adam Mickiewicz]* (Kołobrzeg 2022) that contains the ballads by 38 contemporary authors, styled as poems from the poetic series by Adam Mickiewicz.

Keywords: Adam Mickiewicz, ballad, contemporary poetry, cultural code, reception.

Lucjan Suchanek
Polska Akademia Umiejętności

TRUDNA DROGA ROMANTYZMU W NAUCE RADZIECKIEJ

Charakterystyka romantyzmu, w tym romantyzmu rosyjskiego, w czasach radzieckich (sowieckich, jak wolą niektórzy) niemożliwa jest bez uwzględnienia dwu fundamentalnych aspektów: ideologicznego i kulturowo-literaturoznawczego. A zatem wzięcia pod uwagę ideologii oraz nauki, chociaż nauki też uwarunkowanej ideologicznie. Dalekiej nieraz od prawdy, czym nie można obciążać wyłącznie samych badaczy – choć ich także – lecz przede wszystkim czasy, w jakich przyszło im żyć, sprzyjały one bowiem konformizmowi. Podobne zjawisko mogliśmy zaobserwować również w Polsce.

Przytoczmy jedną z charakterystycznych wypowiedzi, pochodzącą z lat 60. XX wieku, dotyczącą ówczesnego Związku Radzieckiego: „Żaden chyba z problemów współczesnego literaturoznawstwa nie znajduje się w stanie tak zaplątanym i zapuszczonym jak problem romantyzmu”[1]. Autor tych słów, A. Mikieszyn, zwraca uwagę na niekonsekwencje i sprzeczności w odniesieniu, z jednej strony, do historyczno-literackiej płaszczyzny badań, z drugiej zaś badań teoretyczno-typologicznych (historycy romantyzmu i teoretycy). Trzeba też uwzględnić obszerną sferę publicystyki, która bardziej niż nauka, bo przeznaczona dla szerszego ogółu, pokazywała, jak opisywać i oceniać rzeczywistość.

Zacznijmy od płaszczyzny teoretyczno-typologicznej, bowiem ona decydowała o tym, jak mogą być prowadzone konkretne badania, w danym przypadku nad romantyzmem, nie tylko w aspekcie teoretycznym, lecz również aspekcie historyczno-literackim. W systemie radzieckim bez odwołań do ideologii, zwłaszcza jeśli nie były one przywołane *expressis verbis*, żadne wypowiedzi nie mogły się ukazać. W okresie stalinowskim szczególnie silnie odbiło się to na pracach z dziedziny filozofii, gdzie wszelkie wypowiedzi autora musiały być potwierdzone odpowiednim cytatem, zwłaszcza w formie odwołania

[1] А. Микешин, *Не академическая проблема*, „Вопросы литературы” 1964. Cyt. za: https://voplit.ru/article/ne-akademicheskaya-problema/.

do prac Stalina. Takie odwołania były niezbędne także w innych dziedzinach oraz naukach, w tym również w literaturoznawstwie. To samo zjawisko miało miejsce w Polsce.

Zrozumienie miejsca romantyzmu w nauce radzieckiej niemożliwe jest bez przypomnienia dziejów ideologii i estetyki radzieckiej. Od samych początków istnienia tego państwa oparte były one na koncepcjach klasyków marksizmu, Marksa i Engelsa. W słynnym *Manifeście komunistycznym* (1848) stwierdza się, że istotę wszystkich systemów społecznych (kategoria *socium*) stanowi walka klas. Oparta była ona na dychotomii: klasa eksploatatorów (wyzyskiwaczy) i klasa eksploatowanych (wyzyskiwanych). W odniesieniu do nowych czasów dychotomia ta rozumiana było jako podział na burżuazję i proletariat.

Teoria walki klas, podobnie jak w przypadku ekonomii i polityki, zdefiniowała również sens literaturoznawstwa, jego teorię i historię. Dzieło literackie należało przeto analizować uwzględniając stosunki społeczne i materialne, w jakich ono powstawało, jak również sytuację społeczną autora i jej odbicie w tekście. Warto tu przypomnieć wielokrotnie podkreślane przez klasyków marksizmu zachwyty nad Balzakiem, którego wielkość, ich zdaniem, polegała na tym, że wbrew swoim sympatiom klasowym i politycznym przesądom – nostalgii wobec starego reżimu – przedstawiał wzmagający się nacisk burżuazji na społeczeństwo ziemiańskie.

W teorii Marksa, w jego koncepcji ekonomiczno-społecznej, istniały dwie struktury: pierwotna (prymarna), oznaczająca zespół ekonomicznych, społecznych, produkcyjnych elementów danej formacji, i wtórna (sekundarna), oznaczająca zbiór politycznych i prawnych stosunków i form świadomości społecznej. Marks nazwał je bazą i nadbudową. Sztuka należała do nadbudowy, do tego, co obejmuje nieekonomiczne podstawy egzystencji i formy świadomości społecznej. Jest ona determinowana przez bazę, czyli stosunki produkcji, i zależy od sił wytwórczych. Wszystko, co nie jest bazą, stanowi nadbudowę, tę jej część, która ma wymiar ideowy, obejmujący koncepcje filozoficzne, socjologiczne, polityczne, prawne, etyczne i religijne.

Dostosowaniem marksizmu do nowej sytuacji historycznej, jaką było powstanie państwa proletariackiego, stał się leninizm, koncepcja stworzona i rozwijana przez Włodzimierza Lenina. Stanowić on będzie – jako marksizm-leninizm – oficjalną ideologię państwową w ZSRR od dnia jego powstania aż po rozwiązanie. W zmodyfikowanej nieco formie stanie się ideologią obowiązującą w państwach całego bloku komunistycznego.

Inspirującą rolę w ówczesnych dyskusjach estetycznych odgrywała leninowska teoria odbicia. Trzeba jednak wspomnieć, że takie rozumienie gnoseologii było ściśle związane z polityką państwa i w efekcie realizm był

traktowany jako najlepsza, jedyna właściwie forma rozumienia rzeczywistości. Analizując więź między literaturą a życiem społecznym i obowiązkami pisarza, Lenin wprowadził pojęcie partyjności literatury. Pojawiło się ono po raz pierwszy w jego artykule z 1905 roku zatytułowanym *Organizacja partyjna a partyjna literatura*. Stwierdzał w nim: „Sprawa literatury powinna stać się częścią sprawy ogólnoproletariackiej"[2].

Jednym z postulatów nowej rzeczywistości był problem sztuki postępowej, uzależnionej od dążenia do prawdziwego odzwierciedlenia rzeczywistości. Mamy tu przeto zespolone ze sobą wymogi gnoseologiczne i estetyczne, w tym także, czasem w podtekście, ideologiczne i przede wszystkim aksjologiczne, zgodnie z obowiązującą aksjologią epoki. W wyniku takiej postawy, zaczęto przeciwstawiać realizm jako „sztukę prawdy życiowej" romantyzmowi jako „sztuce nieprawdziwej", „sztuce marzenia", „sztuce wymysłu".

W aspekcie epistemologicznym, mówiąc o poznaniu, myślimy o stosunku między podmiotem poznającym a przedmiotem poznania, to znaczy rzeczywistością istniejącą poza przedmiotem i niezależną od niego. W realistycznej teorii poznania jest to proces odzwierciedlenia rzeczywistości. W materialistycznej teorii poznania teoria odbicia rozumiana jest specyficznie i oznacza proces rekonstrukcji materialnej rzeczywistości. W filozofii marksistowskiej teoria odbicia stanowi podstawę dialektyczno-materialistycznej teorii poznania. Uzasadniając ją, marksiści powołują się na koncepcję Lenina z jego pracy *Materializm i empiriokrytycyzm* (1909)[3].

Estetyka marksistowsko-leninowska na początku lat trzydziestych uznana została za jedyną naukową teorię estetyczną. Ważną rolę w jej formowaniu odegrały prace pierwszego rosyjskiego marksisty, Gieorgija Plechanowa, który odwoływał się do wcześniejszych poglądów Wissariona Bielinskiego i Mikołaja Czernyszewskiego. Akceptował on w pełni tezę Marksa, że byt określa świadomość. Swoją rolę w dziejach estetyki odegrały także poglądy Anatolija Łunaczarskiego, zwłaszcza z późnego okresu jego twórczości, kiedy przeszedł na pozycje materialistycznej socjologii sztuki.

Ważną rolę w rozwoju estetyki marksistowsko-leninowskiej odegrało czasopismo „Litieraturnyj kritik", którego redaktorami byli M. Lifszyc i G. Lukács, komunista węgierski, żyjący na emigracji w Moskwie. Był on twórcą koncepcji wielkiego realizmu, którego podłoże stanowiła teza, głosząca, że cała historia

---

2 Ленин, *Сочинения*, Москва 1941–1967, т. 10, стр. 27.

3 We wczesnych pracach radzieckich brak rozważań na temat ontologii literatury. Pierwsze teksty na ten temat wiążą są z publikacją w ZSRR prac N. Hartmanna i R. Ingardena i są wobec nich polemiczne: poglądom fenomenologicznym przeciwstawiano w nich stanowisko marksistowskie. Publikacje takie znajdowały się jednak na marginesie nauki oficjalnej.

sztuki to walka dwu zasad poznania: realistycznego, prawdziwie odbijającego rzeczywistość, i antyrealistycznego, fałszywego, bo wyrażającego ideologię klas reakcyjnych. Do nurtu antyrealistycznego, opartego na światopoglądzie idealistycznym, György Lukács zaliczał religijną sztukę średniowiecza, rokoko, romantyzm reakcyjny (w odróżnieniu od postępowego) i burżuazyjny dekadentyzm XIX i początku XX wieku[4].

Koncepcja opozycji „realizm – antyrealizm" i wynikająca z niej apologia realizmu spowodowały, że romantyzm nie mógł być oceniany pozytywnie. Wspomniany wyżej Lukács, badający literaturę zachodnioeuropejską, widział w nim „najbrzemienniejsze w skutki zaćmienie niemieckiej umysłowości"[5]. Marksizująca wówczas Maria Janion tłumaczyła stanowisko Lukácsa „faszystowską aneksją romantyzmu", co, jej zdaniem, wynikało z reakcyjności i słabości romantyzmu na gruncie literatury niemieckiej[6]. Obrona poglądów Lukácsa znalazła odzwierciedlenie także w kolejnym zbiorze prac Janion zatytułowanym *Romantyzm, rewolucja, marksizm*[7].

Bardziej przekonująca, jak się wydaje, jest inna interpretacja: Lukács szedł śladem przedstawicieli wczesnej fazy marksizmu: Franza Mehringa i Paula Lafargue'a. Ten pierwszy, zajmujący się literaturą niemiecką, koncentrował się na określaniu podłoża klasowego prądu i wiązał go z niemiecką reakcją feudalną[8]. Zajmujący się literaturą francuską Paul Lafargue też oceniał ten prąd jako przejaw reakcji w ideologii XIX wieku[9]. Natomiast rosyjski marksista Plechanow zarzucał romantyzmowi propagowanie fałszywej i antyspołecznej teorii sztuki dla sztuki.

W pierwszych latach nowej władzy w Rosji narodziła się koncepcja sztuki proletariackiej. Propagował ją Proletkult (Пролетарская культура), masowa organizacja kulturalna, działająca w latach 1917–1932. Stronnicy Proletkultu głosili, że robotnicze państwo powinno bezzwłocznie przystąpić do tworzenia „kultury proletariackiej", tzn. klasowo czystej, tym samym odrzucającej dziedzictwo przeszłości. Została ona w 1922 roku skrytykowana przez Lenina, a jej przeciwnikiem był także Lew Trocki, autor ważnej w tamtych polemikach pracy *Literatura i rewolucja* (1923). Bronił on spuścizny społeczeństwa burżuazyjnego, dowodząc, że stworzenie nowych form, radykalnie różniących

---

4 *Эстетика. История учений в 2 ч.*, Часть 1. Москва: Издательство Юрайт, 2019, s. 222.

5 G. Lukács, *Romantyzm jako punkt zwrotny w literaturze niemieckiej*, [w:] *Od Goethego do Balzaka. Studia z historii literatury XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1958, s. 231.

6 M. Janion, *Lukács o romantyzmie*, [w:] *Romantyzm. Studia i ideach i stylu*, Warszawa 1969, s. 309–310.

7 Tejże, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972.

8 F. Mehring, *Historia socjaldemokracji niemieckiej*, T. 1, Warszawa 1963, s. 95 i nast.

9 P. Lafargue, *U źródeł romantyzmu*, [w:] *Pisma wybrane*, T. 1, Warszawa 1961.

się od społeczeństwa kapitalistycznego, musi być częścią szerokiego procesu, którego efektem będzie stworzenie warunków ekonomicznych i społecznych dla stworzenia społeczeństwa komunistycznego, w którym znikną wszystkie klasy, a więc także proletariat.

W burzliwych dyskusjach nad ówczesną literaturą radziecką pojawiały się terminy *romantyzm* i *romantyka*. Przedstawiciele RAPP-u (Российская Ассоциация Пролетарских Писателей – Rosyjskie Stowarzyszenie Pisarzy Proletariackich), którzy walczyli z innymi działającymi wówczas ugrupowaniami literackimi, głosili, że postępowy artysta proletariacki nie będzie kroczył drogą romantyzmu, będącego formą idealizmu, to znaczy drogą mistyfikacji rzeczywistości. Polemika wokół romantyzmu (romantyzmu rewolucyjnego) i romantyki toczyła się dlatego, że w utworach poświęconych wojnie domowej (na przykład powieść Aleksandra Fadiejewa *Klęska* – Разгром) znaleźć można było elementy romantyki, a więc tym samym pewnej abstrakcyjności w odbiciu rzeczywistości.

Z apologii realizmu zrodził się realizm socjalistyczny, ogłoszony na I Zjeździe pisarzy radzieckich w 1934 roku jako jedyna metoda artystyczna sztuki radzieckiej. Ideologiczną podstawę takiego kierunku stanowiły dwie wydane w latach trzydziestych antologie: *K. Marks i F. Engels o sztuce* oraz *W. I. Lenin o sztuce i literaturze*. Sam termin pojawił się po raz pierwszy w piśmie „Litieraturnaja gazieta", ale oficjalną sankcję uzyskał 20 października po tym, jak w rozmowie z pisarzami w domu Maksyma Gorkiego sam Stalin zaakceptował (spośród kilku innych) ten właśnie termin. Mówił wtedy o możliwości wykorzystywania przez pisarzy metody szkoły romantycznej, rozumiejąc romantyzm jako ten, który będzie kierował masy naprzód.

Sformułowana w latach trzydziestych estetyka przetrwała do lat 90-tych, chociaż pewne ożywienie w dyskusjach nad sztuką rozpoczęło się po XX Zjeździe partii w 1956 roku. Wprawdzie zaczęła się odwilż, nie uległ jednak zmianie system partyjno-państwowego zarządzania kulturą i marksizm-leninizm pozostawał formą oficjalnej ideologii. Nacisk ideologiczny jednak nieco osłabł. Popierana była korzystna dla nowej władzy krytyka stalinowskiego dogmatyzmu, ale jednocześnie wzmagał się nacisk na „rewizjonistów", pojawiały się nawet próby restauracji stalinizmu. Widoczne zmiany odbywały się w teorii poznania. Pokazuje to wyraźnie preferowana w radzieckiej gnoseologii metafora procesu poznawczego, tzw. robinsonady poznawczej, w której przedmiot poznania jest rozpatrywany w duchu materializmu wyłącznie jako indywidualny, często abstrakcyjny subiekt poznania.

Charakteryzując radziecką gnoseologię i estetykę w odniesieniu do romantyzmu i realizmu, nie sposób nie wspomnieć o Wissarionie Bielinskim. Jego prace są istotne, zarówno ze względu na aspekt ideologiczny, ale także

kulturowo-literaturoznawczy, dotyczący takich problemów jak metoda, styl, prąd, genologia. Odwoływali się do niego zarówno teoretycy, jak i historycy romantyzmu. Dotyczyło to zarówno problemu podejścia historycznego, jak i typologicznego, możliwego dzięki badaniom komparatystycznym, pozwalającym na konstruowanie prądów ponadnarodowych (romantyzm w literaturze powszechnej, światowej). Jest to możliwe dzięki występującej zarówno u klasyków marksizmu, jak i w pracach Lenina, dialektycznej tezie o współistnieniu elementu ogólnego i jednostkowego. W oparciu o nią można przeto rozważać problem romantyzmu jako pojęcia ogólnego i zjawiska indywidualnego.

W pracach Bielinskiego dla badaczy wczesnego marksizmu, a później dla badaczy radzieckich, szczególnie ważna i inspirująca była jego antytetyczna koncepcja poezji realnej i poezji idealnej. Krytyk rozwinął ją w artykule *O powieści rosyjskiej i powieściach p. Gogola* (1835). Zauważmy, że używał tych określeń nie tylko wyłącznie do poezji, lecz także do literatury w ogóle i rozumiał przez nią metodę twórczą. Według krytyka, poezja realna w pełni odtwarza rzeczywistość, a jej głównymi gatunkami są powieść i opowiadanie (повесть). Poezję idealną rozumiał jako tę, która opiera się o realność, lecz jednocześnie poszerza ją przez subiektywny światopogląd pisarza. Różnicę między tymi dwiema metodami Bielinski widział różnice, gdy idzie o formę poznania, natomiast dowodził, że cel obu jest wspólny. Późniejsi interpretatorzy Bielinskiego dowodzili, że krytyk za jedynie wartościową uznawał sztukę realną, a więc cenił realizm, rozumiany jak sztuka wyższa i doskonalsza, co odpowiadało stronnikom socjologizmu, tym, którzy absolutyzowali koncepcję realizm-antyrealizm.

Charakteryzując wypowiedzi Bielinskiego na temat romantyzmu, nie można zapominać, że w jego tekstach romantyzm rozumiany był niejednoznacznie, że pojawiały się w nich sformułowania „romantyzm w duchu wieków średnich", „tak zwany romantyzm", „najnowsza poezja idealna". I że, idąc tropem teoretyków niemieckich, wyróżniał cztery typy poezji idealnej: antyczną (epicką), wschodnią (panteistyczną), średniowieczną (spirytualistyczną) i najnowszą (liryczną).

W radzieckich badaniach nad teorią romantyzmu istotną rolę odegrały dyskusje w literaturoznawstwie z lat 1963–1973. Ten ważny etap badań otwiera pojawienie się w 1963 roku na łamach czasopisma „Woprosy Litieratury" artykułu A. N. Sokołowa *Wokół sporów o romantyzm*[10]. Zaś rok 1973 to organizacja w Moskwie VII Międzynarodowego Kongresu Slawistów. Artykuł Sokołowa łączył się z prowadzoną już od drugiej połowy lat sześćdziesiątych w literaturoznawstwie radzieckim dyskusją o prądach literackich, metodach twórczych

[10] А. Н. Соколов, *К спорам о романтизме*, „Вопросы Литературы" 1963, № 7.

i stylach[11]. Podważano w nich pochodzące z lat czterdziestych rozumienie tych pojęć oraz ich zastosowanie w praktyce. Dyskusje dotyczyły też problemu realizmu socjalistycznego.

Chociaż w wymienionych tu sporach głównym problemem był przede wszystkim realizm, to sporadycznie dotykały one również romantyzmu, chodziło między innymi o rozróżnienie pojęć *metoda romantyczna* i *prąd romantyczny*. Artykuł Sokołowa koncentrował się głównie na problemach metodologicznych: na podejściu historycznym i typologicznym. Wiązało się to z możliwością – jaką stwarzała komparatystyka – konstruowania prądów ponadnarodowych, takich jak romantyzm w literaturze powszechnej (praktycznie: europejskiej czy europejsko-amerykańskiej). Sokołow taką możliwość widział w oparciu o marksistowską koncepcję dialektyczną jedności jednostkowego i ogólnego, wyrażoną w *Zeszytach filozoficznych* Lenina.

Odmienne stanowisko reprezentował Borys Reizow, dowodzący, że w historii nie mamy do czynienia z romantyzmem, lecz z romantyzmami, które są zjawiskami heterogenicznymi, różnią się bowiem istotą, specyficznymi właściwościami narodowymi, chronologią. W historii, dowodził, mamy do czynienia z romantyzmem rewolucyjnym, demokratycznym, postępowym, reakcyjnym, rosyjskim, angielskim, niemieckim, francuskim, hiszpańskim, włoskim, szwedzkim itp. Postawa Reizowa przypomina stanowisko Arthura Lovejoya, którego zdaniem słowo romantyzm oznacza wiele rzeczy i trzeba tego terminu używać w liczbie mnogiej. W pracy *On the Discrimination of Romanticism* pisał on: „Wszelkie próby uzyskania ogólnej oceny nawet jakiegoś chronologicznie określonego romantyzmu, a w szczególności romantyzmu jako całości, są bezsensowne”[12]. Ze skrajnie minimalistycznym stanowiskiem Lovejoya polemizował René Wellek, twierdząc: „wszystkie poważniejsze ruchy romantyczne tworzą zwartą grupę idei, z których jedna implikuje drugą”[13].

Sokołow w swoim artykule porusza jeszcze jeden istotny problem metodologiczny: obecność w romantyzmie dwóch antagonistycznych linii, dwóch przeciwstawnych tendencji. I chociaż koncepcja ta ma długą tradycję w rosyjskiej nauce i publicystyce (Bielinski, Pypin, Zamotin, Sakulin), to zdaniem badacza dopiero nauka marksistowska zdołała prawidłowo objaśnić sens tej linii podziału na romantyzm aktywny i romantyzm pasywny. Nawiązuje tu on do tezy Lenina o dwu nurtach w kulturze. Na tej podstawie Sokołow proponuje

---

11 Patrz między innymi: Б. Реизов, *О литературных направлениях*, „Вопросы Литературы” 1957, № 1; В. Днепров, *О творческом методе и художественных стилях*, „Звезда” 1959, № 2.

12 Cyt. za: M. Straszewska, *Romantyzm*, Warszawa 1969, s. 382.

13 R. Wellek, *The Concept of Romanticism in Literary History*, [w:] *Concept of Criticism*, New Haven–London 1963, s. 160.

romantyzm jako całość nazywać prądem (ros. направление), zaś jego odmiany kierunkami (ros. течениеие). Teoria dwu kierunków w romantyzmie łączy się z zagadnieniem liczby metod twórczych. Sokołow stoi na stanowisku, że istnieje tylko jedna metoda romantyczna i nie można jej, jak to dotąd często robiono, uważać za gorszą od realistycznej.

Badacz ten dotyka też zagadnień teorii procesu literackiego: pytania, czy romantyzm jest zjawiskiem historycznym i posiada ściśle określone granice, inaczej niż metoda romantyczna, która jest odwieczna i może cechować się długim trwaniem, to znaczy występować aż po współczesność. Wiąże się to z mieszaniem przez niektórych badaczy pojęć *romantyzm* i *romantyka*. Zdaniem Sokołowa, romantyka to pewien światopogląd, marzycielsko-wzniosły stosunek do życia, który – inaczej niż romantyzm jako konkretny prąd – może występować w sposób nieograniczony.

Ostatnie zagadnienie, jakiego dotknął Sokołow, dotyczy sposobu definiowania prądu, wskazania jego cech istotnych. Jego zdaniem, liczne próby definiowania romantyzmu poprzez określenie jego zasadniczej cechy, dominanty (A. Wiesiołowski – liberalizm, I. Zamotin – idealizm, W. Sipowski – indywidualizm, P. Sakulin – irracjonalizm, A. Bielecki – malarskość stylu, P. Kogan – skrajny subiektywizm) były oparte na błędnej przesłance metodologicznej, gdyż nie brały pod uwagę kompleksu cech.

W dyskusji sprowokowanej przez tekst Sokołowa wzięło udział pięciu uczonych. Najbardziej polemiczny był artykuł Giennadija Pospiełowa *Czy może być romantyzm bez romantyki*, w którym odniósł się on do tezy Sokołowa o kompleksie cech jako wyróżniku prądu. Jego zdaniem, ta wielość cech musi podlegać hierarchizacji, a jedna z nich zajmuje pozycję dominującą, która przypada treści ideologicznej. Według Pospiełowa, pewni uczeni boją się ją eksponować, by nie być posadzonymi o wulgarny socjologizm. Pospiełow dowodził ponadto, że romantyzm jako prąd odszedł dawno w przeszłość, natomiast romantyka dzięki zdolności odradzania się w nowych kierunkach, w tym także w realizmie, egzystuje do dnia dzisiejszego. I w ten właśnie sposób kierunek romantyczny odrodził się w literaturze radzieckiej. Taki sposób traktowania romantyki przypomina do pewnego stopnia niektóre typologie uczonych zachodnich, w szczególności Fritza Stricha, który wyróżniał romantykę gotycką i barokową. Tezę o żywotności metody romantycznej poparła także jedna z uczestniczek dyskusji, J. Coj, przekonując, że można mówić o żywotności romantyzmu jako metodzie twórczej na przestrzeni całego XIX stulecia, w tym także w realizmie (Gorki, Korolenko, Czechow).

Pogląd Sokołowa na romantyzm jako ściśle określony historycznie prąd oraz jednocześnie określoną metodę twórczą poparli dwaj uczestnicy dyskusji: W. Kuleszow i A. Guriewicz. Aron Guriewicz skoncentrował się na najbardziej

znamiennej cesze romantyzmu, jaką jest charakter głoszonego i poszukiwanego ideału. Upatrywał jej w absolutyzacji ideału, przy jednoczesnej tragicznej świadomości niemożności jego realizacji. Za drugorzędne natomiast uważał antynomię marzenia i rzeczywistości, zamkniecie się w sobie, ucieczkę w świat uczucia i przeżyć, rozczarowanie do rozumności otaczającego świata – niektóre z tych cech występowały bowiem również w takich kierunkach jak realizm czy sentymentalizm.

Charakter i osiągnięcia dyskusji na łamach pisma „Woprosy Litieratury" najlepiej oddają słowa jej inicjatora z artykułu podsumowującego: „Byłoby oczywiście naiwnością sądzić, że 5–6 artykułów dyskusyjnych rozwiąże problemy romantyzmu. Można jednak nie wątpić, że spór będzie kontynuowany również w następnych pracach badaczy"[14].

W roku 1963 ukazał się tom zbiorowy pracowników Uniwersytetu Kazańskiego pod tytułem *Problemy romantyzmu w literaturze rosyjskiej*[15]. Z metodologicznego punktu widzenia ważny był w nim artykuł A. Gadżijewa *Koncepcja „poezji idealnej" w estetyce W. Bielinskiego.* W założeniu miał on być argumentem pozwalającym w sposób ostateczny przezwyciężyć przeżytki opozycji „realizm – antyrealizm", która w dalszym ciągu pokutowała, często zawoalowana, w niektórych pracach radzieckich. Gadżijew przestrzegał także przed ocenianiem romantyzmu z pozycji realizmu krytycznego oraz traktowaniem tego ostatniego jako rzekomo wyższej i doskonalszej formy sztuki. Krytyk rosyjski uważał obie te formy za ekwiwalentne, równowartościowe. Był on zdania, że romantyzm jako konkretne zjawisko historyczne należy porównywać nie z realizmem, lecz z innymi formami poezji idealnej: antyczną, wschodnią i średniowieczną – epicką, panteistyczną i spirytualistyczną, co postulował, idąc śladem teoretyków niemieckich, Bielinski.

Z ośrodka kazańskiego pochodził N. Gulajew, który, nawiązując do dyskusji rozpoczętej w roku 1963, zamieścił w roku 1966 w piśmie „Russkaja Litieratura" artykuł *O momentach spornych w teorii romantyzmu*[16]. Za najbardziej istotną cechę twórczości romantycznej uznał on subiektywność, niezależną od pozycji ideologicznej twórcy, z tym zastrzeżeniem wszakże, że stopień subiektywności może być rozmaity u różnych autorów. Ważny fragment tekstu Gulajewa dotyczy gnoseologicznego charakteru romantyzmu, do którego klucz stanowi leninowska teoria odbicia. Dowodzi on, że subiektywno-romantyczny komponent aktu twórczego znamionuje każdą prawdziwą

---

14 А. Н. Сокоов, *Гавное внимание – методологии*, „Вопросы Литературы" 1963, № 7.

15 *Вопросы романтизма в русской литературе*, „Ученые записки Казанского Университета" Т. 123, кн. 9, Казань 1963.

16 Н. Гулаев, *О спорном в теории романтизма*, „Русская Литература" 1966, № 1.

twórczość, oraz stwierdzał, iż romantyzm i realizm stanowią dwie strony poznania artystycznego.

Spośród wielu tekstów dotyczących teoretycznych i metodologicznych problemów romantyzmu wymienić trzeba książkę W. Wansłowa *Estetyka romantyzmu*[17], a także tom zbiorowy *Problemy romantyzmu* z 1973 roku z artykułem Pospiełowa *Cóż to jest romantyzm*[18], w którym autor śladem Bielinskiego koncentruje się on na pojęciu romantyki, mającej w literaturze rosyjskiej dwie odmiany: religijno-moralną (W. Żukowski) i rewolucyjną (A. Puszkin).

Jednak wszystkie omówione dotąd prace poruszały jedynie wycinkowo niektóre zagadnienia teorii romantyzmu. Próbę skonstruowania naukowego modelu romantyzmu podjął U. Focht[19]. Jego zdaniem, możliwość taką daje pojmowanie romantyzmu jako odbicia rzeczywistości w formie artystycznej w oparciu o intuicję. Jest to fundamentalne założenie gnoseologiczne metody romantycznej, zgodnie z którym intuicja to podstawa typizacji rzeczywistości w formie prezentowania ogólnego poprzez jednostkowe. Dotychczas możliwość taką zastrzegano jedynie dla realizmu. Jednakże Focht stwierdzał, że oprócz tych założeń gnoseologicznych romantyzm jako metodę warunkują również przesłanki socjalne i ideologiczne, takie jak: krytyczny stosunek do rzeczywistości, patos wolności i poszukiwanie ideału. Tak wygląda w ujęciu Fochta romantyzm w ogóle, jako pewien schemat abstrakcyjny, przedmiot nieistniejący konkretnie. Dopiero w odniesieniu do zjawisk historycznych w określonych literaturach model ten traci swoją schematyczność i zyskuje prawdziwe, indywidualne oblicze.

W 1973 roku opublikowana została praca zbiorowa *Wokół historii romantyzmu rosyjskiego*[20]. Artykuł wstępny pióra I. Wołkowa *Główne problemy badań nad romantyzmem rosyjskim* (Основные проблемы изучения романтизма) nawiązuje do dwu przyjętych w nauce radzieckiej sposobów rozumienia romantyzmu: istotnego aspektu każdej prawdziwej twórczości (romantyka) oraz systemu artystycznego zrodzonego na przełomie XVIII i XIX wieku. Geneza tego drugiego sięga okresu „burzy i naporu", który był apoteozą przyrody (natury), lecz stał się apoteozą osobowości. Jego oblicze filozoficzne stanowił subiektywny idealizm Fichtego, w sferze polityki – bonapartyzm, zaś w socjologii i ekonomii różne socjalne utopie (Sismondi, Fourier, Owen). W literaturze ten

---

17 В. Ванслов, *Эстетика романтизма*, Москва 1966. Patrz moją recenzję w czasopiśmie „Slavia Orientalis" 1969, № 1, s. 85–89.

18 *Проблемы романтизма*, Сб. статей, ред. У. Фохт вып. 2, Москва 1973.

19 У. Фохт, *Некоторые вопросы теории романтизма*, в кн.: *Проблемы романтизма*, Москва 1967.

20 *К истории русского романтизма*, Ред. коллегия: Ю.В. Манн, И.Г. Неупокоева, У.Р. Фохт, Москва 1973.

wyróżnik sprowadzał się do specyficznego odtwarzana postaci i sytuacji, gdy jednostka zapatrzona była w świat inny, realnie nieistniejący, lecz pociągający, urzekający, i ta jego właściwość zyskała miano romantyki, będącej najbardziej znamienną i mobilną kategorią w romantyzmie. Romantyzm jest dla Wołkowa (podobnie jak w ujęciu Paula van Tieghema czy Zygmunta Łempickiego) kategorią szeroką – systemem artystycznym bądź ruchem literackim. Charakter romantyki, rozumianej tu jako patos, decyduje o owych dwu prądach w literaturze rosyjskiego romantyzmu. Uzasadnienie dla takiej tezy widzi Wołkow w Lenina charakterystyce utopii tego okresu, wyrażonej w artykule *Krytyka romantyzmu ekonomicznego*.

Lektura prac radzieckich na temat romantyzmu w omawianym przez nas okresie, z których ponad sto dotyczyło zagadnień ogólnoteoretycznych i metodologicznych[21], pokazuje, iż obecne były wówczas trzy znaczenia terminu romantyzm: 1. prąd literacki zrodzony na przełomie XVIII i XIX stulecia, 2. epoka lub ruch literacki, chronologicznie tożsamy z poprzednim, 3. metoda twórcza. Zwolennicy trzeciego poglądu nawiązują do pojęcia metody, jakie uformowało się w estetyce radzieckiej w latach dwudziestych i trzydziestych, a swoją aktualną postać przyjęło w wyniku dyskusji prowadzonych pod koniec lat pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych. Zarówno jednak kategorie prądu, jak i metody nie zostały wówczas określone w sposób jednoznaczny i zadowalający. Nie doczekały się wyczerpującego opracowania tak problem gnoseologicznego charakteru metody romantycznej, jak również zagadnienie ontologii prądu. Cenne natomiast było to, że miała miejsce nobilitacja romantyzmu jako prądu równorzędnego z realizmem i dzięki temu odeszła w przeszłość ideologiczna teoria realizmu–antyrealizmu.

Jak widać, wiele jeszcze pozostawało do zrobienia w dziedzinie teorii romantyzmu i metodologii badań nad nim. Jednak wzrost zainteresowania tą problematyką – zerwanie z ujęciami dogmatycznymi, przewartościowanie zastanych sądów, rewaloryzacja poglądów na opisywanym tu etapie dziejów pozwalały żywić nadzieję, iż dalsze wszechstronne badania wniosą istotne poprawki i uzupełnienia do modelu romantyzmu.

Zwróćmy uwagę, że to nowe ujęcie, jakie zaczęło się pojawiać w literaturoznawstwie radzieckim, a w danym przypadku dotyczyło romantyzmu, rozpoczęło się po śmierci Stalina, po roku 1953, kiedy za trzy lata rozpocznie się głośna odwilż wiązana z Chruszczowem. Omawiane tu dyskusje dowodzą, jak

[21] Patrz: *Вопросы романтизма в советском литературоведении (библиографический указатель 1956–1968 гг)*, Казаань 1970. Patrz recenzja K. Galon-Kurkowej, „Slavia Orientalis" 1973, № 3, s. 403–405; *К истории русского романтизма*, Москва 1973, artykuł: *Библиография*, составитель И. Усок, сс. 526–541.

silnie ideologia może oddziaływać na naukę, której celem jest przecież poszukiwanie prawdy. Ideologia ma siłę narzucania swojego punktu widzenia, zmusza uczonych do oddania się jej wpływom. Świadczy to o sile ideologii i słabości uczonych.

Tekst powyższy to nie tylko część historii nauki, czy wręcz archeologii wiedzy. Ma on, jak sądzę, jeszcze jeden wymiar – powinien być przestrogą dla tych, którzy bezrefleksyjnie przyjmują nowości ideologiczne i nie widzą szkód, jakie one przynoszą. Czasy radzieckie miały swoją atmosferę duchową, intelektualną, którą reżyserowała przemoc ideologiczna i prawna. Dziś dobrze to wiemy. Powstaje pytanie, czy współcześni badacze, działający w innych warunkach, mają świadomość zagrożeń, jakie może przynosić nowa ideologia i czy są w stanie się od niej uwolnić.

Bibliografia

Józef Borsukiewicz. Wissarion Bieliński i romantyzm rosyjski, Warszawa 1975, „Slavia Orientalis" 1976, nr 1, s. 117–119.

Galster B., *Kłopoty z romantyzmem rosyjskim*, [w:] *Zagadnienie prądów i kierunków w literaturze rosyjskiej*, pod red. S. Poręby, Katowice 1980, s. 49–68.

Suchanek L., *Problemy teorii romantyzmu w literaturoznawstwie radzieckim. 1963–1973*, „Przegląd Humanistyczny" 1974, nr 11, s. 105–117.

Suchanek L., *Problemy chronologii romantyzmu rosyjskiego*, [w:] *Zagadnienie prądów i kierunków w literaturze rosyjskiej*, pod red. S. Poręby, Katowice 1980, s. 69–83.

Ванслов В., *Эстетика романтизма,* Москва 1966. [Recenzja: L. Suchanek, „Slavia Orientalis" 1969, № 1, s. 85–89].

Вопросы романтизма в русской литературе, „Ученые записки Казанского Университета" Т. 123, кн. 9, Казань 1963.

Гуляев Н., *О спорном ш теории романтизма*, „Русская Литература" 1966, № 1.

К истории русского романтизма, ред. коллегия: Ю.В. Манн, И.Г. Неупокоева, У.Р. Фохт, Москва 1973.

Фохт У., *Некоторые вопросы теории романтизма*, в кн.: *Проблемы романтизма*, Москва 1967.

Проблемы романтизма, Сб. статей, ред. У. Фохт, вып. 2, Москва 1973.

Соколов А. Н., *К спорам о романтызмие*, „Вопросы Литературы" 1963, № 7.

Lucjan Suchanek
Polish Academy of Arts and Sciences

THE DIFFICULT PATH OF ROMANTICISM IN SOVIET SCIENCE

Summary

It is impossible to provide a characteristic of Romanticism, including Russian Romanticism, that would be valid in the Soviet era, without taking into consideration two aspects: The ideological aspect and the cultural and literary theory aspect, and without outlining the history of Soviet ideology and aesthetics that was based on the concept of classic Marxist authors. The development of Marx's concept involved two structures: the base and the superstructure, as Leninism, with its theory of reflection, underpinned the gnoseology of the time. Other important notions were the partisanship of literature and the problem of progressive art, as well as the cconcepts of realism versus anti-realism and the resulting apologia of realism and proletarian art. The terms Romanticism and Romantics were also debated. The Marxist-Leninist aesthetics, established at the beginning of the 1930s, was considered to be the only scientific theory of aesthetics that survived until the 1990s. The works of W. Bielinski and his antithetic concept of real and ideal poetry played an inspiring role in the discussions on Romanticism. What played an important role in the Soviet studies on the theory of Romanticism were the literary theory discussions that were conducted in the years 1963–1973 in the magazine "Voprosy Literatury" opened by the article by A.N. Sokolov *Around the Disputes on Romanticism*.

In 1963, a collective work of the scientists from Kazan University, entitled *The Problems of Romanticism in Russian Literature*, was published. During the period analyzed in the study, more than a hundred works focused on the general theoretical and methodological issues. Then, three meanings of the term Romanticism were established: 1) a literary trend that emerged at the turn of the 18th and 19th century, 2) a literary movement or period, chronologically identical with the previous term, and 3) a creative method. However, neither the category of trends nor the method was defined in a clear ad satisfactory way, and the problem of the gnoseological nature of the Romantic method was not developed exhaustively, nor was the issue of the ontology of the trend addressed. The above text should be a warning for those who a warning to those who unreflectively embrace ideological novelties and fail to see the harm that they bring.

Keywords: Russian Romanticism, theory of Romanticism, debates on Romanticism, Marxism.

Olga Płaszczewska
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
ORCID: 0000-0002-0814-2762

ROMANTYCY NA WARSZTACIE PRZEDWOJENNEGO RECENZENTA: ALFRED JESIONOWSKI (1902–1945?) I JEGO LEKTURY[1]

1

Zagadnienie tradycji romantycznej w kulturze literackiej późniejszych epok to intrygujący problem, od lat wzbudzający zainteresowanie badaczy – z najnowszych inicjatyw warto przywołać II Międzynarodowy Kongres Literatury Polskiej z obradami w Krakowie i Wierzchosławicach (23–27 IV 2022, Instytut Literatury), zwołany właśnie pod hasłem *Tradycja romantyczna dzisiaj*, lub odbywającą się na Uniwersytecie Jagiellońskim, a współorganizowaną przez Katedrę Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki i Fundację im. Maurycego Mochnackiego, konferencję poświęconą *Wizjom romantyzmu w literaturze i publicystyce polskiej XX wieku*, w listopadzie 2019 roku. Zwrócono wówczas uwagę, że przez całe ubiegłe stulecie „wielcy romantycy polscy czytani byli […] jako pisarze aktualni, autorzy spełnionych proroctw, mistrzowie pokolenia «późnych wnuków»"[2].

Jednym z powracających w refleksji uczonych problemów jest recepcja romantyzmu w epoce Dwudziestolecia międzywojennego. W pamięć powszechną głęboko zapadł dialog, jaki z tradycją romantyczną prowadzili poeci tego okresu. Wystarczy wspomnieć Jana Lechonia (o którego związkach z tradycją pisali ostatnio Wojciech Wencel[3] i Wacław Lewandowski[4]), Kazimierza Wierzyńskiego, Juliana Tuwima – i wielu innych. Podobny dialog – niekiedy

[1] Zrealizowano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2023).

[2] M. Urbanowski, A. Waśko, *Wstęp*, [w:] *Wizje romantyzmu w literaturze i publicystyce polskiej XX wieku*, red. M. Urbanowski, A. Waśko, Kraków 2020, s. 7.

[3] Zob. W. Wencel, *Lechoń. Rycerz i faun*, Kraków 2021.

[4] Zob. W. Lewandowski, *Poeta niemodny. O twórczości poetyckiej Jana Lechonia*, Kraków 2020.

polemiczny – toczył się wówczas również na łamach prasy literackiej, gdzie formułowano pytania o stopień, zakres i wartość oddziaływania literatury i ideałów romantyzmu[5] (i całokształtu „formacji dziewiętnastowiecznej"[6]) na kulturę narodową, a nawet o własność praw autorskich (w przypadku Norwida[7]).

Postać, której dorobek przywołuję w kontekście badań poświęconych romantyzmowi i jego reminiscencjom w polskiej kulturze literackiej, niewątpliwie potrzebuje przywrócenia do świadomości humanistów, również w Krakowie, gdzie całkiem niedawno, jeszcze w 1997 roku, prof. Tadeusz Ulewicz wspominał, że bohater tego szkicu za swoją działalność krytycznoliteracką i naukową zapłacił życiem[8]. Był to popularny w latach trzydziestych krytyk, publicysta – rozpoznawalny zwłaszcza jako polemista „Prosto z Mostu" i poznańskiej „Kultury", profesor gimnazjum, znawca stosunków niemiecko-polskich na Śląsku, prelegent radiowy; podczas wojny żołnierz podziemia, uczestnik i animator akcji „N"; aresztowany przez Gestapo w Krakowie, 1 marca 1944 roku, przesłuchiwany i więziony w Katowicach; zaginął bez wieści podczas ewakuacji więzienia zwanej marszem śmierci[9]. Pozostawił po sobie ponad 500 publikacji drukiem[10] i wiele w rękopisach[11]. Nazywał się Jesionowski, Alfred Jesionowski, posługiwał pseudonimem „Szymon", „dr Szymon", w korespondencji więziennej – „Alfred Jeske".

Warto podjąć refleksję nad jego dorobkiem pisarskim, ponieważ myśl o tradycji romantycznej przewija się w nim w sposób charakterystyczny dla

---

5 Por., przykładowo, W. P. Szymański, *W połowie dwudziestolecia (o „Kwadrydze")* i *Słowo czy czyn? (poezja Teodora Bujnickiego)*, [w:] tegoż, *Moje dwudziestolecie 1918–1939*, Kraków 1998, s. 91–92; 322–323.

6 Por. M. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997, s. 89–90.

7 Na ten temat zob. L. Okręt, *Między życiem a sądem*, Warszawa b. r. [1932], s. 257–283; O. Missuna, *Proces o prawa do spuścizny literackiej po Cyprianie Norwidzie*, [w:] tegoż, *Warszawski pitaval literacki*, Warszawa 1960, s. 164–185; J. W. Gomulicki, *Sędzia Stanisław Rybiński – nieznany bohater norwidowskiego procesu Zenona Przesmyckiego z Tadeuszem Pinim: 1934–1938*, „Palestra. Pismo Adwokatury Polskiej" 2002, nr 3/4, s. 138–158; T. Korpysz, *Norwid, czyli…*, „Colloquia Litteraria" 2007, nr 2/3, s. 5–8.

8 Por. T. Ulewicz, *Kurt Lück (1900–1942), czyli o chorobie nacjonalizmu w nauce*, [w:] tegoż, *Konterfekty, sylwetki, cienie. Z dziejów filologii w Polsce*, Kraków 1997, s. 228–238.

9 Por. B. Snoch, *Jesionowski Alfred*, [w:] tenże, *Górnośląski słownik biograficzny. Wydanie drugie (uzupełnione i rozszerzone)*, Katowice 2004, s. 139.

10 Ich bibliografię (niepełną, ale jedyną do tej pory) sporządziła w 1965 roku Urszula Gumuła, zob. U. Gumuła, *Bibliografia prac Alfreda Jesionowskiego*, „Zeszyty Naukowe WSP w Katowicach" 1965, nr 3, s. 239–262.

11 Szerzej na ten temat w: O. Płaszczewska, *Zatarty ślad. Alfred Jesionowski – opowieść biograficzna*, Kraków 2024.

wielu przedstawicieli jego pokolenia – generacji pamiętającej zarówno pierwszą wojnę światową, jak i zaangażowanej w wojnę bolszewicką w 1920 roku; pokolenia trzydziestokilku- i czterdziestolatków, dla których wrzesień 1939 roku oznaczał kres dotychczasowego stylu życia, a okupacja – śmierć.

2

W pierwszej kolejności słuszne wydaje się przytoczenie kilku faktów na temat drogi edukacyjnej Alfreda Jesionowskiego. Jesionowski wychował się w zaborze pruskim (był Wielkopolaninem), w rodzinie nauczyciela. Początkowo uczęszczał do szkoły niemieckiej, później uczył się w polskim Gimnazjum Państwowym w Inowrocławiu, gdzie uzyskał maturę. Na studia na Uniwersytet Poznański zapisał się w 1920 roku. Na uwagę zasługuje fakt, że w jego *curriculum* akademickim istotne miejsce zajmują kursy dotyczące literatury okresu romantyzmu – część z nich prowadzili wykładowcy wywodzący się z krakowskiej szkoły filologicznej. Ponieważ na kierunkach humanistycznych nie było wówczas ściśle sprecyzowanego programu studiów, o których przebiegu decydowali kierownicy katedr i seminariów, studentom zostawiano dużą swobodę w wyborze przedmiotów do zaliczenia[12]. Można zatem przypuszczać, że młody Jesionowski samodzielnie (lub z pomocą promotorów) zdecydował, by na te właśnie zajęcia uczęszczać.

Wśród zajęć, w których uczestniczył Jesionowski, szczególnie zainteresowany filologią polską, germańską i romańską, znalazło się kilka kursów monograficznych, dotyczących literatury romantyzmu. Literaturze polskiej tego okresu były poświęcone wykłady Stanisława Dobrzyckiego (1875–1931), wykształconego w Krakowie, a wykładającego w szwajcarskim Fryburgu (głównie dla katolickich księży), wykorzystującego w badaniach metodologię filologiczno-biograficzną przy zastosowaniu kryteriów oceny ideowo-moralnej dzieła i twórcy[13]:

– *Romantyzm polski* (3–5 godzin tygodniowo przez 4–5 semestrów);

– *Mniejsi poeci romantyczni.*

Jesionowski brał także udział w seminarium literackim prowadzonym przez Dobrzyckiego[14]. W *dossier* akademickim krytyka znalazły się też: wykłady Tadeusza Grabowskiego (1871–1960), najbliższego współpracownika

---

12 Por. *Dzieje Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 1919–1969*, red. Z. Grot, Poznań 1972, s. 63.

13 Por. J. Maciejewski, *Dzieje poznańskiej polonistyki uniwersyteckiej 1842–1988*, oprac., szkicem *Ostatnich lat trzynaście* i posłowiem opatrzył T. Lewandowski, Poznań 1992, s. 35–36, 24.

14 Por. O. Płaszczewska, *Alfred Jesionowski. Przymierze z książką, przymierze z Polską*, [w:] A. Jesionowski, *Przymierze z książką. Krytyka literacka, publicystyka i proza z lat 1929–1945*, Kraków 2022, s. 10–11.

Stanisława Tarnowskiego w ostatnim okresie jego działalności w Krakowie; na Uniwersytecie Poznańskim pracującego aż do emerytury w 1939 roku, znanego z eklektyzmu metodologicznego i poszukiwania inspiracji naukowej w filozofii, psychologii oraz socjologii[15]:

– *Juliusz Słowacki*;

– *Juliusza Słowackiego lata ostatnie*[16].

Zainteresowania Jesionowskiego obejmowały także romantyzm europejski. Krytyk był słuchaczem wykładu francuskiego komparatysty, Jacques'a Langlade'a (1893–1965), *Les grands poètes romantiques*[17], uczęszczał także na prowadzony przez Józefa Morawskiego (1888–1939) kurs pod hasłem *Romantyzm włoski*[18].

Przygotowywaną w domu rozprawkę egzaminacyjną, traktowaną jako etap egzaminu państwowego, uprawniającego do uprawiania zawodu nauczyciela, Jesionowski (w 1927 roku) poświęcił romantyzmowi. Co ciekawe, była to praca porównawcza pt. *Balzac et la Pologne*[19]. Natomiast podczas egzaminu naukowego, stanowiącego kolejną część tego egzaminu, wśród 11 pytań z „języka francuskiego jako przedmiotu głównego" sześć dotyczyło romantyzmu i preromantyzmu, cztery zaś – twórczości Victora Hugo[20], co świadczy o znaczeniu, jakie tego rodzaju problematyka miała w dydaktyce uniwersyteckiej i myśli naukowej II Rzeczypospolitej.

3

Ze studiów wychodzi zatem Jesionowski z pogłębioną znajomością epoki. Posiadaną wiedzę wykorzysta wkrótce również w pracy publicystycznej, chociaż nie zawsze będą to wypowiedzi dotyczące bezpośrednio literatury romantyzmu – niekiedy będzie ona pretekstem do refleksji na inne tematy. Dziedzictwo romantyczne w naturalny sposób wpisuje się w jego „bagaż kulturowy". Krytyk nie zadaje sobie pytań o to, czy wolno i czy należy wracać do literatury

---

15 Por. J. Maciejewski, *Dzieje poznańskiej polonistyki uniwersyteckiej 1842–1988*, s. 24, 46, 57–59.

16 Por. O. Płaszczewska, *Zatarty ślad. Alfred Jesionowski*, s. 19.

17 Por. tamże, s. 18.

18 Por. tamże, s. 17.

19 Por. tamże, s. 18.

20 Z protokołu wynika, że brzmiały one: „Życie i dzieła Lamartine'a: charakterystyka jego twórczości na tle epoki; Poprzednicy romantyzmu w literaturze francuskiej; Główni przedstawiciele romantyzmu francuskiego; Victor Hugo: jego znaczenie jako romantyka; 3 jedności dramatyczne a Victor Hugo; Przegląd dramatów Victora Hugo", zob. teczka Jesionowskiego, Archiwum UAM, sygn. 103A/J/88. Szerzej na temat studiów Jesionowskiego por. O. Płaszczewska, *Zatarty ślad. Alfred Jesionowski*, s. 18.

romantycznej, ona stanowi dla jego rozważań częstą i oczywistą płaszczyznę odniesień. Co charakterystyczne, w swoich tekstach krytycznych i publicystycznych jedynie napomyka lub czyni dyskretne aluzje do dzieł romantyków polskich. Tak dzieje się, przykładowo, w broszurze *Problem polski na Śląsku w świetle nowszej literatury niemieckiej*, gdzie źródeł niepełnej wiedzy pisarza i prawnika Georga Langera (1867–1945) na temat dziejów Polski szuka Jesionowski w twórczości Ignacego Chodźki, Lucjana Siemieńskiego i *Pamiątkach Soplicy* Rzewuskiego[21]. Krytyk nie poświęca romantykom polskim odrębnych artykułów[22], zdarza się, że wspomina o wydaniach klasyków (w tym Mickiewicza, Słowackiego i Kraszewskiego) w prenumeracie u Mortkowicza[23]. Wiedzę na temat rodzimego romantyzmu uznaje za *constans* świadomości inteligenta polskiego.

Za przykład ponadprzeciętnej znajomości epoki oraz orientacji Jesionowskiego w literaturze przedmiotu, łącznie z badawczymi „nowinkami", posłużyć mogą sporządzone przezeń dla „Kuriera Poznańskiego" i „Myśli Narodowej" recenzje wydanej w 1931 roku w wydawnictwie Plon francuskiej biografii Adama Mickiewicza autorstwa Marii Czapskiej (siostry malarza) pt. *La vie de Mickiewicz*[24]. Czapska spędziła na stypendium w stolicy Francji pięć lat (1925–1930), gromadząc materiały do tej pracy. Jesionowski, postrzegany jako krytyk życzliwy i akcentujący dobre strony recenzowanych dzieł[25], na temat *La vie de Mickiewicz* wypowiadał się z rezerwą, uznając książkę za dzieło „nierówne" między innymi ze względu na niemal zupełną w nim nieobecność komentarzy dotyczących twórczości Mickiewicza[26]. Gwoli sprawiedliwości należy podkreślić, że Czapska konsekwentnie trzymała się wyznaczonych przez André Maurois wzorców opowieści biograficznej jako ekspresyjnej i nacechowanej artystycznie narracji z pogranicza literatury, historii i rozprawy naukowej[27],

---

21 A. Jesionowski, *Problem polski na Śląsku w świetle nowszej literatury niemieckiej* (1939), [w:] tegoż, *Przymierze z książką. Krytyka literacka, publicystyka i proza z lat 1929–1945*, s. 114.

22 Na przykład o Mickiewiczu napomyka jako o bohaterze cyklu artykułów Stanisława Piaseckiego w „Prosto z Mostu". Por. A. Jesionowski, *Prosto z mostu* (1931), [w:] tegoż, *Przymierze z książką. Krytyka literacka, publicystyka i proza z lat 1929–1945*, s. 439.

23 Por. A. Jesionowski, *W prenumeracie*, „Kurier Poznański" 1930 (14 sierpnia) nr 372, s. 10.

24 Tom z przedmową Drieu La Rochelle'a ukazał się w serii *Le roman des grandes existences* (Libraire Plon, Paris 1931).

25 Por. M. Urbanowski, *O zapominaniu krytyków*, [w:] A. Jesionowski, *Przymierze z książką. Krytyka literacka, publicystyka i proza z lat 1929–1945*, s. 582–583.

26 Por. A. Jesionowski, *„La vie de Mickiewicz"* (1931), [w:] tegoż, *Przymierze z książką. Krytyka literacka, publicystyka i proza z lat 1929–1945*, s. 474.

27 Por. A. Salska, *Biografia*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tynieckiej-Makowskiej, Kraków 2006, s. 91.

świadomie traktując sferę poezji jako odrębny temat, zagadnienie wymagające innej książki. Rzeczywiście, *Le vie de Mickiewicz* dotyczy często atmosfery (np. domu, miasta), światopoglądu rodziny[28], nastrojów w Collège de France i stylu uprawiania dydaktyki uniwersyteckiej przez poetę[29]. Jesionowski – wychowanek Dobrzyckiego – domagał się lektury bardziej filologicznej. Na łamach „Myśli Narodowej" krytyk dodatkowo wyjaśniał, że chociaż poeta został doskonale scharakteryzowany jako człowiek i patriota („Ofiarne wysiłki Mickiewicza na wszystkich polach, jego prace dla wolności Polski są dominantą w życiorysie"), to blado wypadła prezentacja jego dokonań literackich[30]. W obu recenzjach sugerował nawet, że bez informacji na temat dzieł poety czytelnik zagraniczny nie zrozumie, „dlaczego napisano żywot tego człowieka, dlaczego uchodzi on za największego poetę Polski?"[31]. Zgodnie z metodologią porównawczą (której uczył się od Langlade'a), w „Kurierze" Jesionowski konfrontował pracę Czapskiej z francuskimi opowieściami biograficznymi z tej samej serii wydawniczej (na temat François Villona pióra René Benjamina i Balzaca – Francisa Carco). Porównanie wypada na niekorzyść książki Czapskiej jako potencjalnej lektury, gdyż na tle innych *vies romancées* sprawia ona wrażenie tekstu mało literackiego, trudno się czyta[32]. Natomiast jako źródło wiarygodnej wiedzy o życiu poety – jest, jego zdaniem, niemal idealna[33]. Co ciekawe, w omówieniu *La vie de Mickiewicz* uwydatnia się wyraźnie powściągliwy stosunek Jesionowskiego do „antybrązowniczych" skłonności ówczesnego literaturoznawstwa – chwali dystans, z jakim Czapska traktuje „kwestie poruszane […] szczególnie namiętnie

---

28 *„Les Mickiewicz étaient profondement pieux. Le petit Adam, au cours d'une grande maladie, fut voué à la Vierge Marie"* [Mickiewiczowie byli prawdziwie pobożni. Małego Adama, podczas poważnej choroby, ofiarowano Pannie Maryi, tłum. – O.P.], M. Czapska, *La vie de Mickiewicz*, Paris 1921, s. 4.

29 *„Deux fois par la semaine, à deux heures précises, on voyait le professeur polonais gravir les degrés du Collège de France, pour entrer dans la salle de son cours. Elle était pleine, mais Mickiewicz savait que beaucoup d'étrangers ne venaient que par curiosité, pour juger son éloquence, que de nombreux Polonais ne s'intéressait qu'à ses idées politiques et s'irritaient de ne pas les entendre formuler par lui".* [Dwa razy w tygodniu, dokładnie o drugiej, widywano, jak polski profesor wspinał się po schodach Collège de France, by wejść do swojej sali wykładowej. Była pełna, jednak Mickiewicz wiedział, że wielu cudzoziemców przychodziło tylko z ciekawości, by osądzić jego elokwencję, zaś wielu Polaków interesowało się wyłącznie jego poglądami politycznymi i irytowało się, kiedy się na ten temat nie wypowiadał, tłum. – O.P.]. M. Czapska, *La vie de Mickiewicz*, s. 184.

30 Por. A. Jesionowski, *Żywot Mickiewicza po francusku*, „Myśl Narodowa" 1931 nr 33, s. 27.

31 Por. A. Jesionowski, *„La vie de Mickiewicz"* (1931), [w:] tegoż, *Przymierze z książką. Krytyka literacka, publicystyka i proza z lat 1929–1945*, s. 474.

32 Por. tamże, s. 473.

33 Por. tamże.

przez Boya, Millera i innych, czyli cały rewizjonistyczny stosunek krytyki współczesnej do Mickiewicza"[34].

Ceni aktualność pracy, rzetelność w przedstawianiu towiańszczyzny zgodnie z najnowszym stanem badań[35], dyskrecję i powściągliwość w związku z postacią Ksawery Deybel[36] oraz umiejętność ukazania „ludzkich słabości" poety, „nieporozumień małżeńskich, chwil zwątpienia i oczarowania Towiańskim"[37]. Jesionowski dochodzi do wniosku, że publikację Czapskiej należy traktować jako cenną, przydatną i potrzebną próbę przybliżenia sylwetki Mickiewicza odbiorcom zagranicznym, dokonaną „w języku Europie zrozumiałym"[38]. Znacznie surowiej niż samą pracę Czapskiej ocenia Jesionowski przedmowę do książki pióra Pierre'a Drieu La Rochelle, dopatrując się w jego „pełnej nonsensów" wypowiedzi dowodów zupełnego braku zrozumienia dla polskiej literatury romantycznej[39] i mentalności Polaków[40]. Za szczególnie niedorzeczne w przedmowie uznaje elementy charakterystyki Mickiewicza, którego, zdaniem Drieu La Rochelle, cechuje „[*la*] *naïveté sauvage du poète slave*"[41] i dążenie do połączenia w jedno świeckiej i świętej tradycji europejskiej, prawa i Ewangelii[42].

Natomiast przykładem niezobowiązującego wtrącenia, lecz ukazującego świetne obeznanie nie tylko w twórczości romantyków polskich, ale również świadomość trwających na jej temat sporów literaturoznawczych i prawnych, jest wzmianka na temat procesu Zenona Przesmyckiego z Tadeuszem Pinim, toczącego się w latach 1934–1938 o prawa do spuścizny Norwida. W przeglądowym omówieniu dorobku Jana Sztaudyngera na łamach „Wici Wielkopolskich" w 1934 roku Jesionowski cytuje jeden z satyrycznych (i, dodajmy, stylizowanych na tekst romantyczny z wykorzystaniem cytatu ze Słowackiego i norwidowskiego metrum) wierszy z tomu *Rzeź na Parnasie*, podkreślając,

---

34 Por. tamże.

35 Por. M. Czapska, *La vie de Mickiewicz*, s. 189–230.

36 Por. A. Jesionowski, „*La vie de Mickiewicz*" (1931), s. 473; A. Jesionowski, *Żywot Mickiewicza po francusku*, s. 27. Zob. też: M. Czapska, *La vie de Mickiewicz*, s. 214–217.

37 Por. A. Jesionowski, *Żywot Mickiewicza po francusku*, s. 27.

38 Por. A. Jesionowski, „*La vie de Mickiewicz*" (1931), s. 474.

39 Por. tamże.

40 Por. A. Jesionowski, *Żywot Mickiewicza po francusku*, s. 27.

41 [dzika naiwność słowiańskiego poety, tłum. – O.P.]. Por. P. Drieu La Rochelle, *Préface,* [w:] M. Czapska, *La vie de Mickiewicz*, s. VI.

42 Por. A. Jesionowski, *Żywot Mickiewicza po francusku*, s. 27. Jesionowski niemal dosłownie tłumaczy tekst przedmowy, w której Mickiewicz przedstawiany jest jako jeden z wielu europejskich pisarzy chrześcijańskich, obok Victora Hugo, Lamartine'a, Micheleta, Quineta, Manzoniego, Rousseau i Chateaubrianda, powodowanych *„d'un désir puissant et paternel de conciliation*, pragnących *renouer ensemble les deux traditions de l'Europe, celle d'Évangile et celle des Droits de l'homme*" [związać na nowo dwie tradycje Europy – Ewangelii i praw człowieka], por. P. Drieu La Rochelle, *Préface,* [w:] M. Czapska, *La vie de Mickiewicz*, s. V.

że poeta zauważył problem „na dobre dwa lata przed procesem o Norwida w związku z Miriamem”[43].

4

Refleksje Jesionowskiego na temat literatury romantyzmu obcego rozwijają się dwutorowo. Podobnie jak w przypadku literatury polskiej, często przyjmują formę wzmianek na temat najbardziej znanych autorów niemieckich lub francuskich, wspominanych lub komentowanych w dziełach Polaków. Tak dzieje się w odniesieniu do twórczości Heinricha Heinego i Ernesta Theodora Amadeusa Hoffmanna, o których Jesionowski wspomina w recenzji zbioru szkiców Adolfa Nowaczyńskiego *Tylko dla kobiet* z 1934 roku, opublikowanej na łamach „ABC literacko-artystycznego”. Ciekawe jest stanowisko krytyka, który – również w tym przypadku idąc za myślą komparatystyczną – proponuje tropienie oddziaływań kultury polskiej na niemiecką lub francuską (a więc – wbrew stereotypom wskazuje, że możliwe jest oddziaływanie peryferii na centrum). W takim duchu odczytuje poświęcony Hoffmannowi tekst Nowaczyńskiego jako wyzwanie dla germanistów, którzy powinni zbadać, „co ten prekursor Poego zawdzięcza polskim wpływom, polskiej kulturze”, a eseje *Pani Przeździecka* i „*Marata*”, *powieść polska* – poleca romanistom i historykom kultury, których zachęca do podobnych poszukiwań[44]. Hoffmann intryguje Jesionowskiego także jako bohater powieści *Czarny karnawał* Witolda Bunikiewicza (1938), której poświęca fragment recenzji *Wyprawa w przeszłość*, opublikowanej na łamach „Kultury” w 1938 roku. Kreację bohatera uważa krytyk za „wnikliwie ujętą” i przewyższającą istniejące niemieckie prezentacje tej postaci, która „uosabia […] szlachetne porywy duszy pruskiej, drzemiący w niej mistycyzm, porywy wielkoduszności i zwykłej ludzkiej dobroci – w chwilach wolnych od urzędowania”[45].

Szczególnie jednak interesuje Jesionowskiego twórczość Victora Hugo. Tę ujmuje monograficznie. Poświęca bowiem francuskiemu pisarzowi obszerny referat przeznaczony „na konferencję w Lublinie” (na podstawie zachowanego maszynopisu-przebitki[46] nie udało się ustalić, czy był to referat z czasów studiów, czy inna praca – tekst nie jest datowany); szkic *Stary Orfeusz (z wrażeń paryskich)* w „Kurierze Poznańskim” z 1935 roku oraz obszerny, bogato

---

43 Por. A. Jesionowski, *Uzasadnione pretensje* (1934), [w:] tegoż, *Przymierze z książką. Krytyka literacka, publicystyka i proza z lat 1929–1945*, s. 251.

44 Por. A. Jesionowski, *Kryzys rodziny* (1931), [w:] tegoż, *Przymierze z książką. Krytyka literacka, publicystyka i proza z lat 1929–1945*, s. 434.

45 Por. A. Jesionowski, *Wyprawa w przeszłość* (1938), tamże, s. 413.

46 A. Jesionowski, *Wiktor Hugo (w pięćdziesięciolecie śmierci)* (1935), Archiwum domowe, teczka z materiałami luzem, k. 3–10.

ilustrowany artykuł w trzech odcinkach na łamach „Prosto z Mostu" (1935, nr 36, 37, 38). W nieopublikowanym referacie Jesionowski krytycznie komentuje najnowsze biografie Hugo, zwracając między innymi uwagę na zjawisko „zawłaszczania" poety przez różne stronnictwa polityczne[47]. Spostrzeżenia z referatu – w lekko uproszczonej formie – stają się kanwą dwóch wspomnianych tekstów, które ukazały się drukiem.

Obydwa pochodzą z okresu pobytu krytyka na stypendium rządowym w Paryżu[48] i poświęcone są publikacjom, jakie ukazały się we Francji w związku z pięćdziesięcioleciem śmierci autora *Hernaniego*:

> Jesionowski omawia (posługując się sprawdzoną w literaturoznawstwie francuskim metodą sproblematyzowanego streszczenia) takie prace, jak biografia pisarza pióra Raymonda Escholier (*Victor Hugo par ceux qui l'ont connu*, Stock, 1933), Louis'a Barthou *Les amours d'un poète* (1931) z ilustracjami; artykuły Julesa Lemaître'a (*Toute la Lyre*) i Émile'a Fagueta (*Le dix-neuvième siecle*) z „Les Contemporains", ponadto Georges'a Bruneta *Victor Hugo* (1935) i numer specjalny miesięcznika „Europe" z maja 1935. Jak podkreśla krytyk, ilość pozycji dotyczących Hugo zaskakuje, ponieważ zazwyczaj „w świecie twórców (poetów, powieściopisarzy) francuskich należało do dobrego tonu wyrażać się lekceważąco o tym wszechstronnym i niezwykle popularnym wśród ludu pisarzu". Jesionowski – zgodnie z charakterystyczną dla siebie skłonnością do empatycznej oceny zjawisk – podkreśla, że mimo sławy i sukcesów wydawniczych, „wygnaniec z Guernesey" był jednym z najboleśniej poniżanych i niesprawiedliwie atakowanych pisarzy na świecie. Unika jednak oceny krytycznej jego dorobku, zwracając uwagę na jego wysoką poczytność i na wzajemnie wykluczające się głosy krytyki, które twórczość Hugo wywoływała (podobny charakter miały, jak podkreślał, także opinie współczesnych na temat jego osobowości). Z perspektywy Jesionowskiego jest Hugo „trudnym przypadkiem" w dziejach literatury – ze szkicu jednak dosyć wyraźnie wynika, że krytyk nie uważa go za „«poetę pięknych komunałów»", wedle określenia Lemaître'a, lecz ceni za rozmach i różnorodność uprawianych form. W publikacji prasowej zgadza się z opinią Bruneta, krytykowanego w lubelskim referacie, na temat znaczenia Hugo dla kultury francuskiej: „Jest to jedyny poeta naprawdę popularny, ponieważ połączył swą duszę z duszą ludu i żywił swe serce uczuciami, które podniecają wielką masę Francuzów. Kochał rodzinę i dzieci, ojczyznę i sławę, czcił dobroć, sprawiedliwość, honor, pracę i godność życia. Ani hermetyczny, ani przeczulony. Jest zdrowy." „Nikt nie myślał prościej, naiwniej, można by powiedzieć – pospoliciej",

[47] „[…] trudno przypuścić, aby Wiktor Hugo zgodził się na takie przymusowe wcielenie do dzisiejszego »Wspólnego Frontu«, którego okna wychodzą – jak wiadomo – na Moskwę". Tamże, k. 10.

[48] Por. O. Płaszczewska, *Zatarty ślad. Alfred Jesionowski*, s. 119–122.

> powtarzał Jesionowski za Francuzem, próbując wyjaśnić fenomen sukcesu Hugo. Co ciekawe, najbardziej osobisty fragment eseju Jesionowskiego dotyczy nie twórczości literackiej Hugo, ale jego prac plastycznych. Szczególne wrażenie zrobiły bowiem na Jesionowskim – miłośniku grafiki i prasowym krytyku sztuki – rysunki pisarza. „Wyznać muszę", notował Jesionowski, „że śmiałe prace Wiktora Hugo, jakie widziałem w Maison de Victor Hugo na Place des Vosges – zdumiały mnie pewnością rysunku, oryginalnością kompozycji i głębią przeżycia"[49].

W przypadku publikacji prasowych poświęconych autorom obcym, celem działania Jesionowskiego – germanisty i romanisty – jest upowszechnienie wiedzy na ich temat, przybliżenie sylwetek, prezentacja tradycji odbioru, czasem – wskazanie związków z Polską, pośrednio zaś – zwrócenie uwagi na mechanizmy recepcji literatury we współczesnym świecie, czyli na emocje związane z lekturą dzieł kanonicznych i ich reinterpretacji, oraz na skłonność czytelników do przypisywania autorom i ich dziełom własnych poglądów (przypadek lektury politycznej Hugo, omawiany w referacie naukowym).

5

Śledząc nurt refleksji nad literaturą romantyczną w pracach krytycznych i publicystyce Alfreda Jesionowskiego, trzeba mieć świadomość, że „druga Rzeczpospolita otacza […] dziedzictwo [romantyzmu] oficjalnym kultem, a zarazem nieoficjalnie – inicjuje falę antyromantycznych buntów, polemik i przewartościowań"[50]. Jesionowski nie jest przeciwnikiem „oficjalnego kultu" romantyzmu, chociaż jego własne zainteresowania krytycznoliterackie obejmują zazwyczaj inne niż twórczość romantyków zagadnienia. W dziedzinie wychowania i stosunku do tradycji literackiej jest konserwatywny. Polemizuje nie tylko z Ireną Krzywicką na tematy obyczajowo-społeczne[51], ale generalnie przeciwstawia się usiłowaniom „«odbrązowiania» wizerunków pisarzy, które modnymi uczynił wesołek z Zielonego Balonika, obecnie profesor uniwersytetu we Lwowie i hołdownik idei bolszewickich" (jak nazwie Tadeusza Żeleńskiego „Boya" w opowiadaniu pisanym podczas wojny)[52].

---

[49] O. Płaszczewska, *Zatarty ślad. Alfred Jesionowski*, s. 120–121. Obszerny cytat wynika z faktu, że monografia poświęcona Jesionowskiemu ukazała się przed publikacją niniejszego artykułu, a w rozdziale na temat pobytu krytyka w Paryżu znalazł się powyższy fragment refleksji.

[50] Por. M. Urbanowski, A. Waśko*, Wstęp*, s. 8.

[51] Por. np. A. Jesionowski, *Kryzys rodziny* (1931), [w:] tegoż, *Przymierze z książką. Krytyka literacka, publicystyka i proza z lat 1929–1945*, s. 523–526.

[52] Por. A. Jesionowski, *Przerwane zapiski*, tamże, s. 570–571.

Znaczący w tym kontekście wydaje się wyrastający z romantyzmu sposób, w jaki Jesionowski rozumie moc oddziaływania młodych pokoleń literackich. Zgodnie bowiem z doktryną romantyczną, przypisuje im naturalne prawo do starań o własne miejsce w świecie, walki ze schematami, oficjalnymi autorytetami, narzucanymi poglądami, ale dowodzi, że nie musi się to opierać na modelu starcia „młodych przeciwko starym"[53]. Zdaniem Jesionowskiego, rzeczywisty i wartościowy bunt młodych, przejawiający się w literaturze jego czasów to

> […] walka o nawrót do najgłębszych podstaw współżycia ludzkiego, walka o szacunek dla prostoty, szczerości, uczciwości, rycerskości – tych cnót, które czasy powojenne odstawiły, jako rupiecie, do lamusa. Ideały te, przeniesione na grunt literacki, wyrażają się w walce z napuszonością, beztreściowością, amoralnością, bezmyślnością współczesnej literatury, współczesnych kryteriów, wyrażają się w walce z frazesem, oportunistycznym kompromisem, w walce z importowanymi bezsensownymi błyskotkami z Zachodu czy Wschodu, w walce z brakiem oryginalności, więc plagiatem, niewolniczym kopiowaniem wzorów zagranicznych, z bezdusznością, płaskością myśli, bizantynizmem[54] .

Surowej ocenie poddając współczesną kulturę intelektualną, krytyk sugeruje zwrot ku przeszłości. W dodatku projektuje też sylwetkę twórcy idealnego, „dbałego o oryginalność myśli i formy, pisarza, który wzbogaca życie duchowe swej społeczności, który się czuje zespolony ściśle ze swym narodem, korzeniami w nim tkwi"[55]. To wyobrażenie – mimo że brak w nim bezpośrednich odniesień do literatury romantycznej, a portretowana postać to redaktor „Prosto z Mostu", Stanisław Piasecki (1900–1941)[56] – sprawia wrażenie przetworzonego na użytek odbiorcy „tygodnika opinii" wizerunku poety – narodowego wieszcza, jaki ukształtowany został w romantyzmie. Odwołania do dziedzictwa tej epoki mają w myśli Jesionowskiego charakter naturalny, stanowią sferę odniesień zarówno do trwałego rdzenia polskości, jak i kultury.

---

53 Por. A. Jesionowski, *Prosto z mostu* (1931), [w:] tegoż, *Przymierze z książką. Krytyka literacka, publicystyka i proza z lat 1929–1945*, s. 437.

54 Tamże, s. 437.

55 Por. tamże, s. 437–438.

56 Por. J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 397–398; M. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurty w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997, s. 42–44.

Bibliografia

Podmiotowa

Jesionowski A., *Przymierze z książką. Krytyka literacka, publicystyka i proza z lat 1929–1945*, Kraków 2022, red. O. Płaszczewska, M. Urbanowski, Kraków 2022.

Jesionowski A., *W prenumeracie*, „Kurier Poznański" 1930 (14 sierpnia), nr 372, s. 10.

Jesionowski A., *Żywot Mickiewicza po francusku*, „Myśl Narodowa" 1931, nr 33, s. 27.

Jesionowski A., *Wiktor Hugo (w pięćdziesięciolecie śmierci)* [1935], Archiwum domowe, teczka z materiałami luzem, k. 3–10.

Jesionowski A., *Victor Hugo*, „Prosto z Mostu" 1935, nr 36, 37, 38; tekst w brulionie z wycinkami publikacji prasowych z okresu od 5 VIII 1934 do 18 XII 1936, Archiwum domowe.

Przedmiotowa

Czapska M., *La vie de Mickiewicz*, Paris 1921.

Drieu La Rochelle P., *Préface*, [w:] M. Czapska, *La vie de Mickiewicz*, Paris 1921, s. III–VIII.

Dzieje Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 1919–1969, red. Z. Grot, Poznań 1972.

Gomulicki J. W., *Sędzia Stanisław Rybiński – nieznany bohater norwidowskiego procesu Zenona Przesmyckiego z Tadeuszem Pinim: 1934–1938*, „Palestra. Pismo Adwokatury Polskiej" 2002, nr 3/4, s. 138–158.

Gumuła U., *Bibliografia prac Alfreda Jesionowskiego,* „Zeszyty Naukowe WSP w Katowicach" 1965, nr 3, s. 239–262.

Korpysz T., *Norwid, czyli…*, „Colloquia Litteraria" 2007, nr 2/3, s. 5–8.

Lewandowski W., *Poeta niemodny. O twórczości poetyckiej Jana Lechonia*, Kraków 2020.

Maciejewski J., *Dzieje poznańskiej polonistyki uniwersyteckiej 1842–1988*, oprac., szkicem *Ostatnich lat trzynaście* i posłowiem opatrzył T. Lewandowski, Poznań 1992.

Missuna O., *Proces o prawa do spuścizny literackiej po Cyprianie Norwidzie*, [w:] tegoż, *Warszawski pitaval literacki*, Warszawa 1960, s. 164–185.

Okręt L., *Między życiem a sądem*, Warszawa b. r. [1932].

Płaszczewska O., *Alfred Jesionowski. Przymierze z książką, przymierze z Polską*, [w:] A. Jesionowski, *Przymierze z książką. Krytyka literacka, publicystyka i proza z lat 1929–1945*, red. O. Płaszczewska, M. Urbanowski, Kraków 2022, s. 5–56.

Płaszczewska O., *Zatarty ślad. Alfred Jesionowski – opowieść biograficzna*, Kraków 2024.

Salska A., *Biografia*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tynieckiej-Makowskiej, Kraków 2006, s. 90–91.

Snoch B., *Jesionowski Alfred*, [w:] tenże, *Górnośląski słownik biograficzny. Wydanie drugie (uzupełnione i rozszerzone)*, Katowice 2004.

Szymański W. P., *Moje dwudziestolecie 1918–1939*, Kraków 1998.

[Teczka Alfreda Jesionowskiego], Archiwum UAM, sygn. 103A/J/88.

Ulewicz T., *Kurt Lück (1900–1942), czyli o chorobie nacjonalizmu w nauce,* [w:] tegoż, *Konterfekty, sylwetki, cienie. Z dziejów filologii w Polsce*, Kraków 1997, s. 228–238.
Urbanowski M., *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurty w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997.
Urbanowski M., Waśko A., *Wstęp*, [w:] *Wizje romantyzmu w literaturze i publicystyce polskiej XX wieku*, red. M. Urbanowski, A. Waśko, Kraków 2020.
Urbanowski M., *O zapominaniu krytyków*, [w:] A. Jesionowski, *Przymierze z książką. Krytyka literacka, publicystyka i proza z lat 1929–1945*, Kraków 2022, s. 577–587.
Wencel W., *Lechoń. Rycerz i faun*, Kraków 2021.

Olga Płaszczewska
Jagiellonian University in Krakow

POLISH AND EUROPEAN ROMANTIC LITERATURE READ BY AN INTERWAR JOURNALIST AND CRITIC, ALFRED JESIONOWSKI (1902–1945?)

Summary

The essay deals with the problem of the presence of Polish and European literature of romantic period in Alfred Jesionowski's writings on literature and culture. First, a short biographical outline of Jesionowski as a literary critic and journalist in the circle of „Prosto z Mostu" (a right-wing literary magazine edited in Poland in mid-thirties) is given. Moreover, the text examines the ways romantic literature pervades his radio performances and reflections in pedagogy. Subsequently, the problem of the attitude of the interwar Polish intelligentsia towards the literary heritage of Polish and European Romanticism is analysed. In addition, some remarks about the taste and reading preferences of the literary audience in Poland before the Second World War are presented to sketch both, Jesionowski's silhouette as a reader of the literature of Romanticism, and the portrait of the milieu of readers of literary magazines in Poland in the thirties.

Keywords: Alfred Jesionowski (1902–1945?), perception of romantic literature in the interwar period (1918–1939), Polish-French literary relationship, biographies and biographical writings of the interwar period, Romanticism in academic research and didactic activities of the former University of Posen.

Lidia Banowska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0003-3753-1406

POLSKI ROMANTYZM, „SŁÓW WIELKICH […] WSPÓLNA KRAINA" I IRONIA. (HERBERT – NORWID)

Cyprian Norwid
LXXX
Wielkie słowa[1]

I
Czy też o jedną rzecz zapytaliście,
O jedną tylko, jakkolwiek nienowa!
To jest: *gdzie papier przepada jak liście*,
Pozostawując same *wielkie słowa*...

II
Gdzie? tych *słów wielkich* jest wspólna kraina,
Jedna dla ludzi wszystkich i taż sama,
Która nie kończy się, lecz wciąż zaczyna –
Dla nas Ojczyzna dziś, jak dla Adama!

III
Sfera *słów-wielkich*, jakich nieraz parę
Przez zgasły wieków przelata dziesiątek
I wpierw uderza cię, niż dajesz wiarę,
Godząc – jak strzały ordzewionej szczątek –

IV
Ktoś je lat temu wypowiedział tysiąc,
Lecz one dzisiaj grzmią – – i ty, za stosem
Ksiąg drukowanych, gotów byłbyś przysiąc,
Że – bliższe ciebie są myślą i głosem!

[1] C. Norwid, *Wielkie słowa*, [w:] tegoż, *Vade-mecum i pozostałe wiersze z lat 1865–1883*, wybór i oprac. J. F. Fert, Warszawa 2022, s. 109–110 (dalsze cytaty z tego liryku podaję według wskazanego wydania).

V

Czy wy – spytaliście tylko o tyle,
Tylko o jedną tę ksiąg tajemnicę –
Z trupimi głowy na skrzydłach, motyle,
Którym w ruiny stawię żółtą świecę...

VI

Czy zapytaliście, czemu *Cicero?*
Paweł? lub *Sokrat?* – tych słów rzekłszy parę –
Żyją... do dzisiaj cię za piersi bierą,
A ty, choćbyś im nierad, dawasz wiarę.

VII

Księgi zaś twoje, mimo złote wargi
Kart z pargaminu, i twoje dzienniczki
Z elektrycznymi okrzyki lub skargi
Gasną – jak ckliwe o południu świeczki.

VIII

I wrzeszczysz: „*Dzisiaj!*", ty – gdy twa korona
Dzisiaj – jest w rękach, co z dawna umarły,
Jak gałąź, włosy wziąwszy Absalona,
Skrzypiąca jemu i hufcowi – „*Karły!*" –

Powtarzanie co najmniej od czasów romantyzmu (z jego silną afirmacją nowości i zmiany, kontynuowaną i wzmacnianą później przez modernizm) może wydawać się podejrzane, a wezwanie do powtarzania – budzić uzasadnioną konsternację, nawet gdy pada ono w jednym z kanonicznych wierszy poety – „klasyka", za jakiego, nie bez powodu przecież, uchodzi Zbigniew Herbert. Związek zachodzący między powtórzeniem a wielkością (wielki twórca, wielki wiersz) zastanawia, jawi się jako nieoczywisty; repetycja kojarzy się wszak raczej z urągającym oryginalności epigońskim niż z odkrywczością nowatorstwa. A przecież nie przypadkiem o powtórzeniu można myśleć jako o ponow-ieniu, stawiającym w innym świetle kwestię relacji (czy wręcz korespondencji) między powtórzeniem a nowością, prowadząc do sytuacji, w której zasadne okazuje się stawianie pytania o to, czy i ewentualnie jak powtórzenie (w ogóle) jest możliwe[2]. W poetyckiej optyce Herberta powtarzanie okazuje

[2] Por. S. Kierkagaard, *Powtórzenie: próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa*, przeł. oraz wstępem i przypisami opatrzył B. Świderski, Warszawa 1992.

się gestem zakorzenienia, kontynuacji i (paradoksalnej) adaptacji, pozostając nierozerwalnie związane z wielkością (słowa) i nowoczesnością (dykcji). Toteż punktem wyjścia mojej refleksji chciałabym uczynić namysł nad istotą, sensem i „sposobem" powtarzania „wielkich słów": nad tym, czym owe „wielkie słowa" są, jaki mają związek z polską tradycją romantyczną, a poniekąd także nad tym, jak pojmować „słów wielkich wspólną krainę". Innymi słowy, chciałabym zapytać o jeden wers wielkiego wiersza, który prowadzi ku tytułowi innego wielkiego wiersza z wieku XIX, a przez niego – także ku źródłom tradycji Śródziemnomorza.

Wers ten pada w pomnikowym wierszu Zbigniewa Herberta *Przesłanie Pana Cogito*[3], w którym pośród różnych imperatywów budujących ten poetycki „testament duchowy" pojawia się także i takie znamienne wezwanie: „powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem". To czytelne i jednoznaczne odesłanie do Norwidowskich *Wielkich słów* wpisuje się w coraz otwarciej stawianą złożoną kwestię Herbertowskich nawiązań do polskiej tradycji romantycznej[4] (mam tu

[3] Zob.: S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994; K. Kłosiński, *Poezja zaimków. O „Przesłaniu Pana Cogito" Zbigniewa Herberta*, [w:] *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje*, red. W. Wójcik, J. Kisiel, Katowice 2005; A. S. Kowalczyk, *Złote runo nicości. „Przesłanie Pana Cogito" – próba lektury*, „Tygodnik Powszechny" 1983, nr 11, s. 4; J. Łukasiewicz, *„Przesłanie Pana Cogito"*, [w:] tegoż, *Poezja Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1995, s. 75–84; M. Maciejewski, *Kerygmatyczna interpretacja „Przesłania Pana Cogito"*, „Polonistyka" 1992, nr 7/8, s. 399–410; M. Mikołajczak, *Wstęp* do: Z. Herbert, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. M. Mikołajczak, Wrocław 2018; A. Nawarecki, *Trzy ostatnie słowa Pana Cogito. O wierszu „Przesłanie Pana Cogito"*, [w:] *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich 1939–1989*, red. A. Nawarecki przy współudziale D. Pawelca, Katowice 1999, s. 145–157; D. Pawelec, *„Bądź wierny Idź"*, [w:] *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2009, s. 77–111; D. Pawelec, *Romantyczne tropy do lektury „Przesłania Pana Cogito"*, [w:] *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Kraków 2011, s. 169–182.

[4] Zob. *Bór nici*, dz. cyt. (tu m.in.: P. Abriszewska, *Literacka refleksja Cypriana Norwida i Zbigniewa Herberta nad historia triumfalną i historią ukrytą*, s. 249–268; M. Adamiec, *Na co? Po co? I dlaczego? O relacjach Norwid – Herbert kilka myśli*, s. 219–231; J. Fert, *Norwid – Herbert. Epizod z guzikami*, s. 197–218; G. Halkiewicz-Sojak, *Romantyczne pierwiastki w poezji i postawie poetyckiej Zbigniewa Herberta. Rekonesans*, s. 129–146; D. Heck, *Między klasycyzmem i romantyzmem. Dyskurs metapolityczny w eseistyce Zbigniewa Herberta*, s. 115–127; M. Inglot, *„A Dorio ad Phrygium" Norwida i „appolińskie" wiersze Herberta. Paralele*, s. 233–248; P. Michałowski, *(Prze)milczenie współczesności u Norwida i Herberta*, s. 303–320; M. Mikołajczak, *„Czarny i biały Norwid". O wierszu „Pora" Zbigniewa Herberta*, s. 293–302 oraz taż, *„Światy, cienie światów, światy z marzenia?". Związki Herberta z romantyzmem*, s. 147–168; D. Pawelec, *Romantyczne tropy do lektury „Przesłania Pana Cogito"*, dz. cyt.; J. M. Ruszar, *Dochować przymierza. Tradycja klasyczna i romantyczna w Herbertowskim Rzymie*, s. 73–113; W. Toruń, *„Syn – minie pismo", lecz ty spomisz, wnuku. Herbert – Norwid*, s. 269–278 oraz tegoż, *Rozmyślania o cierpieniu. Norwid – Herbert*, s. 279–292; J. Zach, *„Czas wzbogacony". Norwid i Herbert – próba zbliżenia*, s. 183–195); M. Mikołajczak, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2013.

na myśli studia podejmowane przez takich badaczy, jak między innymi: Paulina Abriszewska, Marek Adamiec, Józef Fert, Grażyna Halkiewicz-Sojak, Dorota Heck, Mieczysław Inglot, Małgorzata Mikołajczak, Piotr Michałowski, Dariusz Pawelec, Dariusz Pniewski, Józef Maria Ruszar, Włodzimierz Toruń, Joanna Zach). *Przesłanie Pana Cogito* bywało już zresztą również sytuowane wobec tej tradycji. Dariusz Pawelec w artykule *Romantyczne tropy do lektury „Przesłania Pana Cogito*[5] przywołuje uwagę Małgorzaty Mikołajczak, uznającą, iż

> ostatecznie najważniejsze okazuje się nie ambiwalentne dziedzictwo Mickiewicza, nie Słowacki, którego Herbert wskazywał jako jednego ze swoich mistrzów. Jeśli szukać romantycznych antenatów tej poezji, to najbliższym krewnym Herberta okazuje się Norwid[6].

W odniesieniu do tych słów Pawelec stwierdza dalej, że: „W przypadku *Przesłania Pana Cogito* to jednak poezja Mickiewicza i tradycja Słowackiego wydają się stanowić główne romantyczne interteksty, pozwalające zarazem lepiej uchwycić zamiar retoryczny, jak i myślową konstrukcję wiersza"[7]. Pawelec przekonująco prezentuje odwołania do *Lilli Wenedy* oraz wiersza *Do matki Polki*[8], pomija jednak w swoim omówieniu[9] obecne w tym liryku nawiązanie do Norwida[10], które na tle przywoływanej tradycji pozostałych wieszczów jawi

---

5 D. Pawelec, *Romantyczne tropy...*, dz. cyt.

6 M. Mikołajczak, *Światy, cienie światów, światy z marzenia". Związki Herberta z romantyzmem*, [w:] *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk, D. Seweryn, Lublin 2007, s. 121–122, cyt. za: D. Pawelec, *Romantyczne tropy*..., dz. cyt., s. 174.

7 D. Pawelec, *Romantyczne tropy*..., s. 174.

8 Zob. także: D. Pawelec, *Bądź wierny Idź*, s. 90.

9 D. Pawelec odnotowuje wszakże głosy M. Mikołajczak oraz J. Zach z dyskusji nad swoim tekstem, wskazujące na obecność również norwidowskich tropów w *Przesłaniu*... Por. D. Pawelec, *Romantyczne tropy do lektury „Przesłania Pana Cogito"*, s. 181, przyp. 54.

10 Zagadnienie to wpisuje się w szerszą problematykę tradycji norwidowskiej w twórczości Zbigniewa Herberta. Na ten temat zob.: P. Abriszewska, *Cyprian Norwid i Zbigniew Herbert – o wspólnocie poetyckiego ideału*, [w:] *Cyprian Kamil Norwid – polskość, europejskość, uniwersalizm*, red. D. Dąbrowska, Szczecin 2006, s. 128–137 oraz tejże, *Spleceni w Norwidzie. Różewicz, Herbert i „Czułość"*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2016 nr 6, s. 223–239; M. Adamiec, *Troska o prawdziwe dostojeństwo mowy. Zbigniew Herbert – Cyprian Norwid. Próba*, [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseiści*, red. J. M. Ruszar, Lublin 2006, s. 46–63; tegoż, *Zanim zdejmiemy mu maskę, ustalmy ostatnie słowa*..., [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, Lublin 2005, s. 352; M. Antoniuk, *Czułość bywa jak... Bezsilność wobec czułości – Norwid, Wyspiański, Herbert, Miłosz*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prawdziwa historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. II, red. J. M. Ruszar, Lublin 2006, s. 165–175; T. Barszcz, *Dwa modele postrzegania historii. Herodot Cypriana Norwida i Tukidydes Zbigniewa Herberta*, „Przegląd Humanistyczny" LXIV: 2020, z. 1 (468), s. 19–31; M. Bodusz, *„Ołtarz" Zbigniewa Herberta – wiersz, styl, semantyka*. „Przestrzenie Teorii" 9: 2008, s. 193–203; *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twór-*

się jako tym silniejsze, że wyrażone *expressis verbis* i tym samym bezdyskusyjne. Innymi słowy, stawiam tezę, że dla *Przesłania...* głównym punktem odniesienia (którego tytuł został przez Herberta bądź co bądź wskazany wprost) pozostaje jednak Norwidowski wiersz *Wielkie słowa*. To konkretne odesłanie do utworu autora *Vade-mecum* zostało już przez badaczy zauważone, lecz nie zostało poddane bliższemu oglądowi.

„Wielkie słowa" i ich „tajemnica"

Zacząć wypada od postawienia pytania o istotę owych enigmatycznych „wielkich słów" oraz ich „krainy". Trzeba zaznaczyć, iż pytanie to wpisuje się w znacznie szerszą problematykę Norwidowskiej refleksji nad słowem[11]. W kręgu węższym, „tekstowym", znaczącą i inspirującą, choć z konieczności

czości Zbigniewa Herberta, dz. cyt.; M. Łukaszuk-Piekara, *„Dopełnienie?... Go boli?...": „Czułość" Norwida, lekcja wierszy współczesnych*, „Colloquia Litteraria" 2007 nr 2/3, s. 193–199; G. Halkiewicz-Sojak, *Dialog wierszy czy dialog poetów? „Idee i prawda" Cypriana Norwida versus* „Ścieżka" Zbigniewa Herberta, [w:] *Poezja i egzystencja. Księga jubileuszowa ku czci Profesora Józefa F. Ferta*, red. W. Kruszewski, D. Pachocki, Lublin 2015, s. 89–96; M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem a apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Toruń 2013 [fragm.]; tejże, *Pod patronatem Norwida*, [w:] tejże, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2013, s. 91–130; tejże, *Wobec sacrum. Wzorzec Norwida*, [w:] tejże, *„W cieniu heksametru. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 67–71; I. Urbaniak (Hübner), *Poeta rygoru*, [w:] *Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacje*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Łódź 2004, wyd. II poszerz., s. 7–18; K. Pietrych, *W strefie lirycznej. O kilku wierszach z „Epilogu burzy"*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 310–311; B. Stelmaszczyk, *Epilog na odejście. Ostatnie przesłanie poetyckie Herberta*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia...*, s. 323; B. Urbankowski, *Norwid*, [w:] tegoż, *Poeta, czyli człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie*, Radom 2004, s. 492–497; J. Samosiej, *Herbert i Nowa Fala*, [w:] *Dlaczego Herbert...*, s. 162; J. Zach, *„Poeta, specjalista od szyfru istnienia". Norwid i Herbert*: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/45497/zach_poeta_specjalista_od_szyfru_istnienia_2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 29.11.2021]; J. Zach, *Norwid i Herbert: świadkowie kultur i cywilizacji*: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/251060/zach_norwid_i_herbert_swiadkowie_kultur_i_cywilizacji_2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 29.11.2021].

[11] Na temat Norwidowskiej koncepcji słowa zob.: A. Dunajski, *„Słowo stało się siłą. Zarys Norwidowej koncepcji* słowa, Pelplin 1996; J. Puzynina, *Słowo i jego ważne konteksty*, [w:] tejże, *Słowo Norwida*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990, s. 34–53; H. Siewierski, *Architektura słowa. Wokół Norwidowskiej teorii i praktyki słowa*, „Pamiętnik Literacki" 1981, z. 1, s. 181–207; W. Toruń, *Wokół Norwidowskiej koncepcji słowa*, Lublin 2003. Zagadnienie to można by rozpatrywać na jeszcze szerszym tle, na przykład w kontekście antropologii słowa (w tym krótkim szkicu nie ma na to jednak miejsca). Por. *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, wstęp i red. G. Godlewski, Warszawa 2003.

nieostateczną, próbę odpowiedzi na tak postawioną kwestię przynosi tom studiów *Jedno dzieło – wiele interpretacji. Rozważania nad „Wielkimi słowami" Cypriana Norwida*[12], którego autorzy naświetlają zagadnienie tytułowe, odwołując się do różnorodnych perspektyw, metod i strategii badawczych. Płaszczyznę wspólną dla zaprezentowanych odczytań wydaje się fundować przekonanie o sakralnym charakterze „wielkich słów". Anna Kozłowska, sytuując osiemdziesiąte ogniwo *Vade-mecum* wobec innych tekstów poety poruszających pokrewną tematykę, mówi o „wielkich słowach" jako o „wypowiedziach szczególnej wagi, wyjątkowo trafnie wyrażających prawdy ponadczasowe, bliskie ludziom wszystkich kultur i epok"[13], rozumie je także jako „szczególny sposób manifestowania się potęgi Słowa – natchnione teksty czy formuły, które uniezależniły się od okoliczności swego powstania, zyskały charakter zawsze aktualny i uniwersalny"[14]. Obraz „krainy" wielkich słów" jest dla niej z kolei znakiem „duchowej jedności":

> Integralność opisywanej tu sfery wielkich słów została podkreślona aż trzykrotnie: kraina ta jest „wspólna", „jedna" i „taż sama". Jednocześnie każde z wymienionych określeń akcentuje nieco inny wymiar jedności: „wspólna" dotyczy relacji między poszczególnymi wypowiedziami, które pochodzą z jednego źródła; „jedna dla ludzi wszystkich" to formuła wskazująca na wspólnotę odbiorców i twórców wielkich słów, a tym samym na uniwersalność tych ostatnich; wyrażenie „taż sama" opisuje [...] trwanie krainy w czasie, jej ciągłość. Ta ostatnia cecha zostaje pogłębiona i rozwinięta w następnym wersie – sformułowanie „nie kończy się, lecz wciąż zaczyn" uwypukla nieustanne trwanie, swoistą „nieśmiertelność" tytułowych wypowiedzi, a także ich aktualność, żywotność, nieprzemijająca ważność dla kolejnych pokoleń, z których każde na nowo odkrywa dla siebie wielkie słowa, wciąż świeże i ważne[15].

Kozłowska podkreśla również wagę określenia tej krainy jako „Ojczyzny", zakładającego „więź emocjonalną, poczucie przynależności i zakorzenienia"[16]. W wierszu Norwida obraz ojczyzny spleciony zostaje z obrazem rajskiego początku: kraina słów wielkich to „Dla nas Ojczyzna dziś, jak dla Adama!". Jak rozumieć wyrażoną tu myśl mówiącą, iż „kraina wielkich słów" jest dla

---

12 *Jedno dzieło – wiele interpretacji. Rozważania nad „Wielkimi słowami" Cypriana Norwida*, red. D. Pniewski, Toruń 2012. Zob. także: K. Cysewski, *Przeciw pozorom. (O „Wielkich słowach")*, [w:] *Czytając Norwida*, red. S. Rzepczyński, Słupsk 1995, s. 178–183.

13 A. Kozłowska, *„Ta jedna rzecz". „Wielkie słowa" Cypriana Norwida – próba interpretacji*, [w:] *Jedno dzieło...*, dz. cyt., s. 24.

14 Tamże, s. 24.

15 Tamże, s. 28.

16 Tamże, s. 29.

nas dzisiaj „Ojczyzną", jak był nią (kiedyś) raj dla Adama, oraz przywołującą tym samym pośrednio genezyjski akt nazywania rzeczy? Grażyna Halkiewicz-Sojak proponuje oświetlić tę kwestię, przywołując dziewiętnastowieczną dyskusję nad źródłami języka oraz przypominając stanowisko Norwida, który opowiadał się „po stronie kreacjonizmu i religijnej refleksji nad językiem"[17], a w *Rzeczy o wolności słowa* wprost odwołał się do biblijnej opowieści:

> *Dziwnie wielki!* Mojzesa stilus w jednym słowie,
> Kreśli początek ludzkiej założony mowie –
> „Oto (mówi) Przedwieczny przywiódł przez Człowieka:
> Bydło, zwierzę i ptastwo powietrzne... i czeka,
> Aby je *wszystkie przezwał* ICH IMIENIEM WŁASNYM..."
> *Nie można* być – doprawdy! – kolosalniej jasnym...
>
> *Dwie* albowiem przyczyny tu w działanie wchodzą,
> Słowa się *po sprawdzenie odnoszą, gdy rodzą.*
> Swoją zaś ścisłość mierzą natury obrazem – –
> *Są* z prawdy, ducha i są z litery zarazem.
> Wszech-mądrość i Sumienie, jak słońce z zwierciadłem
> Rozejrzawszy się ciska promień abecadłem...[18]

Traktując ten fragment – wraz z *Kolebką pieśni* – jako ważny komentarz do Norwidowskiego liryku, autorka artykułu zauważa:

> Słowo-pieśń (a nie słowo-pismo) wypływa z Boskich źródeł, sakralność słowa staje się gwarancją jego wielkości. [...] okazuje się, że rajska geneza języka ma od początku podwójny wymiar. Język jest rezultatem kreacji i Boga, i człowieka. Człowiek nadając nazwy, korzysta z daru wolności i zarazem zyskuje godność współpracownika Stwórcy. Nazywany świat (natura) weryfikuje prawdziwość tej ludzkiej aktywności. Zasada adekwatności nazwy i jej desygnatu wskazuje na klasyczne rozumienie prawdy (*veritas est adaequatio rei et intellectus*) kojarzone przez poetę z wielkością słowa[19].

Doceniając wagę rozpoznania sakralnego wymiaru „wielkich słów", Halkiewicz-Sojak uznaje, iż „nie rozstrzyga to jeszcze o ich tajemnicy – czym są i w jaki sposób działają"[20], i dopowiada:

---

17 G. Halkiewicz-Sojak, *Norwidowskie pytanie o „wielkie słowa"*, [w:] *Jedno dzieło...*, dz. cyt., s. 128.

18 C. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. IV: *Poematy*, cz. 2, oprac. S. Sawicki, P. Chlebowski, Lublin 2011, s. 227.

19 G. Halkiewicz-Sojak, *Norwidowskie pytanie o „wielkie słowa"*, s. 130–131.

20 Tamże, s. 131.

> Docieranie do odpowiedzi na to pytanie [...] staje się możliwe jedynie poprzez głos innych; tych szczególnych wyrazicieli słowa, których mowę przechowały wieki. Co zatem może łączyć: Sokratesa, Cycerona, św. Pawła Apostoła wymienionych w szóstej strofie *Wielkich słów*? [...] każdy z nich zginął zgładzony, płacąc życiem za to, że nie wyrzekł się głoszonej prawdy. Uwięziony Sokrates przyjął wyrok śmierci i wypił kielich cykuty, Marcus Tullius Cicero zginął w 43 roku, a z wyroku Marka Antoniusza, który wziął odwet za mowy zwane *Filipikami*, św. Paweł został ścięty w 67 roku w Rzymie za panowania Nerona. Prawda życia została potwierdzona przez świadectwo życia i śmierci. Nie jest to już jedynie klasyczna koncepcja prawdy, ale prawda egzystencjalna, przejawiająca się w harmonii słowa i gotowości zaświadczenia o jego prawdzie własnym życiem. W przywołanym fragmencie *Rzeczy o wolności słowa* Norwid wskazywał na uczestnictwo człowieka w stworzeniu języka, odwołując się do sytuacji z Księgi Rodzaju. W *Wielkich słowach* udział człowieka okazuje się konieczny, by transcendentnie zakorzenione prawdy trwały. Tutaj ludzka współpraca nie polega już tylko na współkreacji. Matrycą sensu dla sytuacji egzystencjalnych tych, którzy przekazują „wielkie słowa", jest ofiara Chrystusa i wynikające z niej wezwanie do dawania świadectwa[21].

Wielkość słów wynika zatem z ich sakralnego charakteru oraz z ich związku z prawdą, rozumianą jako „wierność rzeczywistości"[22], zarówno w znaczeniu adekwatności rzeczy i nazwy, jak i – zwłaszcza – odpowiedniości między (wyrażaną przez słowo) ideą/wartością i ludzkim działaniem, polegającym na wcielaniu jej w życie[23] (i będącym tym samym „odpowiedzią na wartość"[24]). Tym samym Norwid odwołuje się do kręgu najgłębiej romantycznych idei „słowa i czynu", zarazem go przekraczając, dzięki ukazaniu ich nie poprzez pryzmat pęknięcia, a integracji. Podstawą dla tego typu myślenia wydaje się tradycja hebrajskiego *Dawar*, które Roman Brandstaetter przetłumaczy jako „Słowoczyn":

---

21 Tamże.

22 Wierność (w tym także „wierność rzeczywistości") to kategoria kluczowa również dla Herberta. Zob. M. Śniedziewska, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji*, Kraków 2013; zob. także: T. Burek, *Herbert – linia wierności*, [w:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 169–183; M. Mikołajczak, *Wierność i współczucie – podstawowe współrzędne poezji*, [w:] tejże, *Wstęp*, s. LVIII–LXV; D. Opacka-Walasek, *„pozostać wiernym niepewnej jasności". Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996.

23 Na odpowiedniość tę jako cechę konstytutywną „wielkich słów" wskazywała również P. Abriszewska. Por. tejże, *„Wielkie słowa" Cypriana Norwida – uwagi interpretacyjne*, [w:] *Jedno dzieło...*, dz. cyt., s. 48.

24 Na temat relacji słowo – wartość zob. J. Puzynina, *Język wartości*, Warszawa 1992.

> Istnieje zasadnicza różnica między pojęciem SŁOWA (LOGOS) u Greków, a SŁOWA (DAWAR) u Izraelitów. *Logos* dla Greka – jak wskazuje na to rdzeń rzeczownika *logos* – oznacza zbieranie, uporządkowanie, mówienie, powściągliwość, umiarkowanie, obliczanie, rozsądek, podzcas gdy hebrajskie *Dawar* w świadomości Izraelity jest pojęciem oznaczającym nieustanny ruch naprzód; jest identyczne z pojęciem czynu. *Dawar* jest dynamiczną wszechmocą Pana, żywiołową erupcja Jego Mocy. Moim zdaniem, jego pełny sens oddać można w polskim przekładzie za pomocą neologizmu: Słowoczyn[25].

Inaczej mówiąc, wzorem dla „słowa działającego", które prowadzi, karmi i daje życie, jest Słowo Boga:

> Zaiste, podobnie jak ulewa i śnieg
> spadają z nieba
> i tam nie powracają,
> dopóki nie nawodnią ziemi,
> nie użyźnią jej i nie zapewnią urodzaju,
> tak iż wydaje nasienie dla siewcy
> i chleb dla jedzącego,
> tak słowo, które wychodzi z ust moich,
> nie wraca do Mnie bezowocne,
> zanim wpierw nie dokona tego, co chciałem,
> i nie spełni pomyślnie swego posłannictwa[26].

To słowo, które ma moc kształtowania, jest zarazem słowem skierowanym do człowieka i oczekuje od niego odpowiedzi. Wspomniana jedność słowa i czynu, przez Norwida rozpoznawana w słowie biblijnym i postulowana w wymiarze ludzkich postaw, domaga się świadectwa. Czynem jest też wierność słowu, która bywa „życiem płacona"[27].

---

25 R. Brandstaetter, *Krąg biblijny i franciszkański*, wstęp A. Świderkówna, Kraków 2004, s. 118–119; podkr. – L. B.

26 Iz 55, 10–11. Cyt. za: *Biblia Jerozolimska*, Poznań 2006 (tekst Biblii: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich – „Biblia Tysiąclecia" wyd. V, Poznań 2000), s. 1091 (dalsze odwołania z *Pisma Świętego* podaję według wskazanego wydania). Według *Biblii Gdańskiej*, z której korzystał Norwid, tekst ten ma brzmienie następujące: „Bo jako zstępuje deszcz i śnieg z nieba, a tam się więcej nie wraca, ale napawa ziemię, a czyni ja płodną, czyni ją też urodzajną, tak że wydaje nasienie siejącemu, a chleb jedzącemu: / Takci będzie słowo moje, które wynijdzie z ust moich; nie wróci się do mnie próżno, ale uczyni to, co mi się podoba, i poszczęści mu się w tem, na co je poślę". Por.: http://biblia-online.pl/Biblia/Gdanska/Izajasz/55/1 [dostęp: 15.05.2023].

27 Na temat wierności jako istotnego elementu „etyki" epickiej w *Przesłaniu...* zob. A. van Nie-

Sokrates, Cycero i św. Paweł na zasadzie osobowych metonimii reprezentują tu trzy wiązki tradycji Śródziemnomorza, z konstytucyjnym dla niej dziedzictwem greckiego i rzymskiego antyku oraz chrześcijaństwa. Okazują się zarazem nośnikiem takiej wizji Europy, która jest zbudowana na „wielkich słowach" męczenników prawdy oraz świadectwie ich życia i śmierci. Właśnie o tej „słów wielkich wspólnej krainie" jako przestrzeni wartości mówi Norwid, że jest Ojczyzną „dla nas dziś", przy czym dla dziewiętnastowiecznego polskiego odbiorcy „dziś" oznaczało sytuację zniewolenia. Tym samym słowo o integralnym wpisaniu polskiej kultury w kulturę Europy pozwalało nie tylko przypomnieć o głębi jej zakorzenienia, ale przez afirmację jej wartości także imaginacyjnie oraz duchowo przekraczać sytuację jej aktualnego historycznego upokorzenia (i prób „wymazywania" w procesach rusyfikacji i germanizacji przez państwa zaborcze). Herbert w sytuacji zniewolenia dwudziestowiecznego będzie powtarzał ten sam gest.

Problem świadectwa bardzo silnie wybrzmiewa w obu utworach, choć na różne sposoby. W wierszu Norwida jest on obecny w sposób ewokowany, jako pytanie o „ksiąg tę tajemnicę", pytanie, na które czytelnik sam musi poszukiwać odpowiedzi; u Herberta pojawia się natomiast wyrażony *expressis verbis*: „masz mało czasu trzeba dać świadectwo"[28]. Pojęcie świadectwa bardzo silnie związane jest z tematem męczeństwa[29]. Podstawę dla tego związku wyznacza etymologiczna tożsamość obu słów w łacinie, w której nie przypadkiem *martyr* oznacza zarazem świadka i męczennika. Temat męczeństwa jest przez Norwida szeroko opracowywany. W tym miejscu warto choćby sygnalnie przywołać jego refleksję o tym, iż „Cała tajemnica *postępu ludzko*ści zależy na tym, aby coraz więcej stanowczo, przez wcielanie dobra i rozjaśnianie prawd, broń największa, jedyna, ostateczna, to jest *męczeństwo* uniepotrzebniało się na ziemi"[30] oraz wyrażone w wykładach *O Juliuszu Słowackim* przekonanie, iż „Człowiek na to przychodzi na planetę, ażeby dał świadectwo prawdzie"[31]. Męczeństwo winno zatem „uniepotrzebniać się" na świecie, bo świadczy o niewłaściwym, błędnym stosunku do prawdy; przez ofiarę męczeństwo potwier-

---

ukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 206.

28 Z. Herbert, *Przesłanie Pana Cogito*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane,* oprac. edyt. R. Krynicki, Kraków 2011, s. 439 (dalsze cytaty z tego utworu podaję za wskazanym wydaniem).

29 W odniesieniu do *Quidama* przywoływała to rozpoznanie G. Halkiewicz-Sojak. Por. G. Halkiewicz-Sojak, „*Quidam*" – *opowieść o cierpieniu*, [w:] „*Quidam*". *Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011, s. 82.

30 C. Norwid, *Promethidion – Epilog*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. IV: *Poematy*, cz. 2, oprac. S. Sawicki, P. Chlebowski, Lublin 2011, s. 135.

31 C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim*, [w:] *Pisma wszystkie*, t. 6: *Proza*, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 434.

dza zarazem prawdę, której broni, oraz poświadcza jej absolutną wartość. Zasadniczym odniesieniem i dla świadectwa, i dla męczeństwa okazuje się zatem prawda[32]. W dziedzictwie Europy związek ten odsłania się w fundamentalnej dla obu tych postaw tradycji biblijnej – wprost poprzez wypowiedź Chrystusa: „Ja się na to narodziłem, aby dać świadectwo prawdzie" (J 18, 37 b), ale także np. pośrednio poprzez obraz „Świadka prawdomównego i wiernego" z *Apokalipsy św. Jana* (Ap 3, 14)[33]. Dawanie świadectwa jako wierność prawdzie aż po męczeństwo – tak można by streścić przekaz tej tradycji myślenia i działania.

Nie sposób rozstrzygnąć, czy Herbertowskie „ocalałeś nie po to aby żyć/ masz mało czasu trzeba dać świadectwo" przywołuje wyłącznie tradycję biblijną, czy również Norwidowską, bądź czy przywołuje tradycję biblijną poprzez Norwida – i nie to jest najważniejsze. Istotny jest sam fakt wpisywania się w to – wspólne – dziedzictwo i dopisywania jego dalszych ciągów, bowiem to właśnie dzięki wysiłkowi podejmowania i kontynuowania „wielkich słów" przez kolejne pokolenia ich „kraina" „nie kończy się, lecz wciąż zaczyna". Toteż wraz z przywoływanymi w liryku autora *Vade-mecum* mistrzami także Norwid staje się dla Herberta jednym z „wielkich słów", współtworzy Herbertowską „ojczyznę myśli".

„Powtarzaj wielkie słowa"

Powtarzanie zajmuje w wierszu Herberta miejsce szczególne. Pojawia się wprost nazwane w trzech miejscach, co przy Herbertowskiej nowoczesnej już świadomości poetyckiej ekonomii ma znaczenie tym większe. Najpierw zatem pada w kontekście powołania:

powtarzaj: zostałem powołany – czyż nie było lepszych

Pojęcie „po-wołania" ewokuje pytanie o tego, kto (kogoś) powołał i do czego, tym bardziej, że *Przesłanie...* Herberta samo ma charakter „wołania"/wezwania. Przy okazji warto zauważyć, iż jest to też kolejne nawiązanie zarówno do tradycji biblijnej, jak i – w pewnej mierze – do jej romantycznych opracowań[34].

---

[32] O podobnej triadzie (kerygmat – świadectwo – męczeństwo) w odniesieniu do Herbertowskiego *Przesłania...* pisał D. Pawelec. Por. tegoż, *Bądź wierny Idź*, s. 87–88.

[33] Podaję w tym miejscu przykłady nowotestamentalne, niemniej jest to tradycja sięgająca rzecz jasna *Starego Testamentu* (por. Iz 55, 3b-4).

[34] Na temat romantycznej lektury Biblii zob. M. Maciejewski, *Biblia*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 81–92.

Pojęcie powołania[35] przywołuje również obecny w liryku Herberta motyw ocalenia (a tym samym – także jego celu i sensu) oraz wspomniany wcześniej imperatyw dawania świadectwa. W zacytowanym wersie uznanie aktu powołania połączone zostaje z wezwaniem do przyjęcia postawy pokory. Pozycja ta, tu wskazana jako właściwa, będzie w toku wiersza znajdowała swe kolejne odsłony oraz uzasadnienia.

Następny padający w tekście nakazu powtarzania ujawnia czytelną i niewątpliwą, choć dyskretną zarazem paralelę Norwidowską:

> powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy
> bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz

Przywołuje ona fragment z cytowanej już wcześniej *Rzeczy o wolności słowa* Norwida, poematu w sposób bezpośredni korespondującego z *Wielkimi słowami*:

> Mędrcy dzisiejsi głoszą, kto powolny, słucha:
> Że *Człowiek* jest następnym ogniwem łańcucha
> Stworzeń ciągu; że łańcuch ten wyjrzał człowiekiem
> Ponad kryształ i koral, i pierś zdętą mlekiem.
> I że tak stał się człowiek, istnienie spotkane
> W logicznym ciągu rzeczy, „*d'une manière spontanée*".
>
> Żart wywinąć z doktryny tak wielce misternéj
> I tyle kosztującej prac, byłby żart mierny...
> *Sprawdzić ją*?... nie dopełnia się tego *w godzinę*!
> Pominąć?... niepodobna – przeto nie pominę.
> I wypowiem: że stoję na polu przeciwnym,
> Będąc wiernym podaniom Ludzkości, *naiwnym*;
> *Zaś, czemu? wierny jestem* – nad tym się rozszerzyć
> Zechcę: by nie myślano, że śmiem *lekcewierzyć*!
> (Lekkowierność ze wszech miar wiary jest daleka,
> Obrażająca godność prawdy i człowieka)[36].

W przytoczonym tu fragmencie poematu wierność „podaniom Ludzkości, naiwnym" oznacza opowiedzenie się po stronie antropologii uznającej zasadniczą, opartą na obecności wymiaru duchowego, odmienność człowieka

[35] Na temat powołania w ujęciu chrześcijańskim zob. *Powołanie*, [w:] *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Léon-Dufour, tłum. i oprac. bp K. Romaniuk, Poznań 1990, s. 747–749; zob. także *Prorok*, tamże, s. 785.

[36] C. Norwid, *Rzecz o wolności* słowa, s. 221, podkr. – L. B.

od innych stworzeń; odmienność, w ramach której możliwe jest myślenie o człowieku jako powołanym do wolności. Podstawy dla tego typu myślenia wyznacza dla Norwida tradycja biblijna, ale jego przejawy odnajdywał poeta również w innych kulturach świata. „Naiwność" „podań" jest rzecz jasna pozorna, będąc sygnałem ironicznego dystansu wobec scjentyficznych uroszczeń i uproszczeń darwinizmu, traktowanego jako jedna z nowych wówczas narracji o człowieku i świecie[37]. Do pewnego stopnia odpowiednikiem tej „naiwności" jest w wierszu Herberta starość „zaklęć", „legend" i „bajek". Po części jest ona ironicznym znakiem ich rzekomej anachroniczności, po części natomiast – zarówno znakiem ich głębokiego czasowego zakorzenienia w historii kultury, jak i – wynikającego właśnie z ich trwania poprzez wieki – ponadczasowego znaczenia. Istotnym kontekstem dla Herbertowskiego „powtarzania starych legend" wydaje się źródłosłów słowa: „legenda" to bowiem „to, co powinno być przeczytane", a bezpośrednią tradycję tej lektury wyznacza odczytywanie w średniowiecznych klasztorach, co roku, podczas posiłku, żywotu danego świętego lub męczennika w dniu jego uroczystości[38].

Dla legendy (w jej historycznie pierwotnym ukształtowaniu) jako opowieści wyłaniającej się z hagiografii (w tym także – opisów męczeństwa)[39] ważne wydają się trzy elementy: zogniskowanie na wzorcu osobowym, budujący charakter oraz przeplatanie się wątków realnych z fantastyką religijną czy wątkami baśniowymi pochodzącymi z tradycji grecko-bizantyjskich i łacińsko-rzymskich. Elementy te, po części przetworzone, będą w dużej części istotne także dla – wyraźnie obecnego w Herbertowskim liryku[40] – romantycznego

---

37 Na temat Norwidowskiej krytyki darwinizmu zob.: P. Chlebowski, *„Człowiek był wytwornym"*, [w:] tegoż, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa". Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000, s. 43–92; K. Cieślik, *Twórczość Norwida a teorie ewolucjonizmu drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2017; E. Feliksiak, *Darwin Norwida*, „Teksty" 1972, nr 1, s. 94–96; R. Gadamska-Serafin, *Imago Dei. Człowiek w myśli i twórczości Cypriana Norwida*, Sanok 2011, s. 73–78, 83; P. Lehr-Spławiński, *Darwin – Narwid – Norwid*, [w:] *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku*, red. E. Czaplejewicz, W. Grajewski, Wrocław 1988, s. 117–142.

38 Por. S. Rosiek, *Legenda*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 468: „Legendami nazywano pierwotnie opowieści budujące, w których łączyły się pierwiastki realne z fantastyką religijną; wyłoniły się te opowieści z żywo rozwijającej się od początków chrześcijaństwa hagiografii, która w miarę upływu czasu coraz szerzej wykorzystywała wątki romansowe, a nawet baśniowe pochodzące z tradycji grecko-bizantyjskich i łacińsko-rzymskich. W średniowiecznych klasztorach w dniu uroczystości świętego lub męczennika odczytywano podczas posiłku jego żywot. Stąd też wzięło się słowo »legenda« oznaczające »to, co powinno być przeczytane« (z łac. *legere* – czytać)".

39 Por. tamże.

40 Precyzyjniej rzecz ujmując: elementy te będą istotne dla przejawiającej się w tym liryku Herbertowskiej świadomości wagi tego odkrycia, z której wynika tak poważne traktowanie legend i baśni oraz ich wysoka pozycja.

odkrycia oraz rehabilitacji legend i baśni, które zyskują wówczas rangę równoprawnych modeli ujmowania i wyjaśniania, a nawet (wtórnie) kształtowania historii, w tym także najnowszej[41], zarówno wyrażając świadomość zbiorową, jak i ją formując. Jak zauważa Stanisław Rosiek:

> Działalność legendotwórcza romantyków wykraczała poza granice literackiego tworzenia. Jej terenem stała się zbiorowa wyobraźnia. W szerszym znaczeniu bowiem, uformowanym właśnie w XIX w., legenda to również odmienna od historycznej wykładnia dziejów, to zespół zmitologizowanych przeświadczeń o narodowej przeszłości i teraźniejszości, o twórcach historii, literatury, sztuki. Oplatając się wokół wielkich zdarzeń i osób, legendy przenosiły je ze sfery historycznej w mityczno-symboliczną, nadawały wyraziste piętno aksjologiczne: sakralizowały (legendy „złote", „białe") bądź strącały w otchłań bezwzględnego potępienia (legendy „czarne"). Wyroki, jakie legenda wymierzała rzeczywistości, były uzależnione od przywoływanego przez jej twórców i wyznawców systemu idei i wartości – politycznych, moralnych, artystycznych. [...] Legendy nie tylko przedstawiały i narzucały wyrazisty obraz rzeczywistości, lecz zarazem formowały ją, stając się przykładami, niekiedy zaś bezwarunkowymi nakazami zachowań i postaw. [...]
>
> Przedmiotem legend tworzonych przez literaturę romantyczną była historia – jej bohaterowie, święci i męczennicy – a także sama literatura. [...] Powstające u progu wieku utwory o słowiańskiej przeszłości miały przede wszystkim złagodzić wstrząs wywołany upadkiem niepodległości. [...] Znacznie istotniejsze dla legendy romantycznej były jednakże dzieje najnowsze. W wydarzeniach poprzedzających upadek Polski (Konstytucja 3 Maja, konfederacja barska) widziano przejaw odrodzenia narodu i początki jego walki, przedstawiano je jako testament, jaki dawna Polska pozostawiła Polsce nadchodzącej. [...] Te i inne wydarzenia [...] zyskiwały w swych legendowych transpozycjach znaczenia symboliczne [...]. Powstające stopniowo legendy składały się na coraz bardziej różnorodną mitologię patriotyczną, która – ciążąc przez cały wiek nad zbiorową wyobraźnią – oddziaływała wtórnie na historię[42].

W kontekście przywoływanych przez Herberta Norwidowskich „wielkich słów" autorstwa wielkich męczenników prawdy warto przywołać jeszcze jedną uwagę Rośka dotyczącą właściwych legendom mitów osobowych:

> Do mitologii tej należą również, zajmując w niej centralne miejsce, mity osobowe, legendy oplatające się wokół wielkich person historii, a także [...]

[41] Por. tamże, s. 468, 469.

[42] Tamże, s. 471; podkr. – L. B.

> wokół „podziemnych" biografii uczestników spisków i walk narodowyzwoleńczych. Mityczno-biograficzne konstrukcje romantyzmu odwoływały się do kultury feudalno-rycerskiej i kultury chrześcijańskiej. Literatura i legenda stworzyły dwa modele bohaterstwa: rycerskiego obrońcy wolności i męczennika – wyznawcy – obydwa umieszczane w perspektywie zarazem historycznej i etycznej[43].

W tym ujęciu legendy jako opowieści przekazujące wzorce osobowe, oparte na formowaniu i praktykowaniu cnót – w tym zwłaszcza cnót patriotycznych i obywatelskich oraz wierności zasadom religii – okazują się istotnym nośnikiem tożsamości zbiorowej oraz jedną z „podstaw ciągłości duchowego bytu narodu"[44]. W takim ich traktowaniu przejawia się zarazem romantyczna wiara w moc słowa kształtującego rzeczywistość. Nic więc dziwnego, że polscy twórcy całego wieku XIX chętnie sięgali po ten gatunek; legendy pisał również Norwid, często dookreślając utwór genologicznie w podtytule: *Amen. Legenda* (1847), *Dwa męczeństwa – legenda* (1850), *Znów legenda* (1850), *Legenda* (1852).

Herbert wraz z legendami – „skupionymi wokół wielkich zdarzeń i osób" – przywołuje tradycję opiewania bohaterów, w tym – (także polskich) bojowników (rycerzy i męczenników) prawdy i wolności, poszerzając zarazem jej krąg o inne wielkie postacie kultury – (na wpół legendarnego) Gilgamesza, Hektora i Rolanda, będących wzorcami heroizmu. Stare, pozornie naiwne przekazy okazują się skrywać w sobie budującą moc, dawać oparcie w sytuacjach krytycznych, a nadto – być nośnikami ponadczasowej prawdy o człowieku. Z Norwidowskimi „naiwnymi" „podaniami", a także wprost z Norwidowską *Bajką* (powiązaną z *Rzeczą o wolności słowa* krytyką darwinizmu), Herbertowskie „stare zaklęcia, bajki i legendy" wydaje się łączyć kluczowe dla *Przesłania...* wezwanie do prawdy i wolności (w tym – wolności myślenia i słowa), splecione z heroicznym sprzeciwem przeciw degradującemu godność człowieka zniewoleniu, także temu wynikającemu z błędnych antropologii i opartych na nich ideologicznych złudzeniach.

Po aluzyjnym przywołaniu Norwidowskiego wyznania wierności wobec „podań Ludzkości, naiwnych", któremu odpowiada Herbertowskie wezwanie: „powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy", w tejże samej strofie *Przesłania...* pada trzecie bezpośrednie nawiązanie do LXXX ogniwa *Vade-mecum* i zarazem trzeci nakaz powtarzania: „powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem". Wers ten silnie akcentuje wagę czerpania z dziedzictwa i opierania się na nim w sytuacjach krytycznych. Zarazem, właśnie poprzez

[43] Tamże, s. 471–472.
[44] Tamże, s. 473.

tak jednoznaczne odniesienie do Norwidowskiego liryku, pamięć „wielkich słów" wydaje się odnosić w pierwszym rzędzie do „słów" autorstwa Sokratesa, Cycerona i św. Pawła, wprost wskazanych w tekście dziewiętnastowiecznym. Następny wers *Przesłania Pana Cogito* znacząco koryguje jednak to przeświadczenie, wzywając do powtarzania wielkich słów na wzór tych „co szli przez pustynię i ginęli w piasku"[45]. W obrazie tym można zobaczyć odniesienie do *Exodusu*[46], który z jednej strony przywołuje ponownie – obecną w wierszu Norwida poprzez postać św. Pawła – tradycję biblijną (inaczej „powtarza" ją po Norwidzie), z drugiej strony wnosi jednak również elementy zasadniczo nowe. Płaszczyznę podobieństwa między obu nawiązaniami biblijnymi wyznacza zasada typologii[47]. Jest ona podstawą myślenia teologicznego dla św. Pawła (oraz innych autorów nowotestamentalnych), umożliwiając integrację obu części *Pisma Świętego* poprzez dokonywaną w jego listach reinterpretację Starego Testamentu, traktowanego jako zapowiedź Testamentu Nowego.

Przywołany przez Herberta obraz wędrówki Żydów przez pustynię jest z kolei jednym z podstawowych typów (figur) przejścia z niewoli do wolności, paschalnego wyzwolenia i zwycięstwa nad śmiercią. Tym samym, przywołując w tym wersie Norwida, Herbert z jednej strony przywołuje wszystkich wymienionych przez Norwida autorów, z drugiej strony – najsilniej jednak Biblię. A w pewnym sensie – co może w pierwszej chwili wydać się dość zaskakujące – zarazem wyłącznie Biblię. Gdyby bowiem – może naiwnie, ale i rzeczowo – zapytać, jakie to konkretnie „wielkie słowa" mogli powtarzać „ci, co szli przez pustynię", to okaże się, że z oczywistych powodów (historycznych) nie mogli oni powtarzać ani „słów" Sokratesa, ani Cycerona (którzy jeszcze się nie narodzili), lecz jedynie objawione Mojżeszowi Dziesięć Słów (Wj 20, 1-17). Co więcej, obraz ten przywołuje sytuację, która faktycznie w historii „Ludu wybranego" zaistniała. W *Księdze Powtórzonego Prawa* znajduje się między innymi opis tego, jak w dwu mowach Mojżesz wobec zgromadzonego na pustyni Izraela[48] przywołuje wydarzenia z góry Horeb (Synaj), a także przytacza *expressis verbis* usłyszane wówczas słowa Dekalogu (por. Pwt 5, 1-22). Nie przypadkiem też księga, zawierająca opis tego wydarzenia, nosi nazwę *Księgi*

---

45 O nakazie powtarzania za tymi, „co szli przez pustynię", pisał następująco D. Pawelec (*Bądź wierny Idź*, s. 83): „Powtarzanie słów jest tu jednoznaczne z podjęciem »kroków w słowie«, które pozwalają wyjść »z domu niewoli«. Apel do adresata, by zobaczył się w porównaniu do tych, co »szli przez pustynię«, ma mu ułatwić przyjęcie »przesłania«. Jałowość pustyni sprzyja przygotowaniu do przejścia próby (kuszenia) i umożliwia odnalezienie wiary".

46 Por. D. Pawelec, *Bądź wierny Idź*, s. 84.

47 Zob. *Typ*, [w:] *Słownik teologii biblijnej*, dz. cyt., s. 992–997.

48 Por. Pwt 1, 1, 3: „tymi słowami przemawiał Mojżesz do całego Izraela za Jordanem na pustyni"; Pwt 5, 1: Mojżesz zwołał całego Izraela i rzekł do niego [...]".

Powtórzonego Prawa: jej podstawowym przesłaniem jest bowiem powtórzenie danych Izraelitom przez ręce Mojżesza Dziesięciu Przykazań (Pwt 5, 1-22) i ponowne wezwanie do wcielania ich w życie. Warto w tym miejscu dodać, że powtórzenie pełni w Biblii funkcję podkreślenia wagi i prawdziwości przekazywanych prorokowi przez Boga słów, czego śladem jest między innymi formuła prorocka: „Bóg powiedział, dwakroć to słyszałem". Trzeba podkreślić, że w przywołaniu tej typicznej wędrówki przez pustynię z Egiptu ku Ziemi Obiecanej, z niewoli ku wolności, ze śmierci do życia Herbert akcentuje sam proces, doświadczenie drogi („szli"), i to drogi przez przestrzeń śmierci (piaski pustyni), wreszcie – samą śmierć („i ginęli w piasku"). Wezwanie do powtarzania „wielkich słów" okazuje się tym samym wezwaniem do powtarzania gestu tych, co powtarzając – szli i umierali (bez śladu), budząc pytanie o sens tego powtarzania, pytanie – dodajmy – wzmocnione trzeźwym osądem sytuacji:

> a nagrodzą cię za to tym co mają pod ręką
> chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku.

Tym samym ceną powtarzania „wielkich słów" w realiach wieku totalitaryzmów okazuje się już nie tylko bezimienna śmierć „w piaskach", ale również szyderstwo i śmierć z cudzej ręki, zadana intencjonalnie (zabójstwo) w z założenia degradujących okolicznościach[49]. Wydaje się, że odpowiedź na postawione pytanie o sens powtarzania zawiera się w sposób ukryty w typicznym charakterze i sensie (kierunku) samej wędrówki, potwierdzającym na sposób paradoksalny prawdę o tym, że „wielkie słowa" pozostają „słowami życia": mimo iż nie tylko nie chronią przed śmiercią, lecz śmierć może być gorzką ceną za okazywaną im wierność, to ukierunkowując na wartość i uobecniając obietnicę, same w sobie (jak cnota) pozostają „nagrodą". Gdy „wielkie słowa" widziane są w takiej perspektywie, to powtarzanie ich okazuje się aktem duchowego umocnienia i oparcia, podstawą dla wolności i wierności („Bądź wierny Idź").

Herbertowskie wezwanie do powtarzania „wielkich słów" „jak ci, co szli przez pustynię i ginęli w piasku" można odczytywać również jako wezwanie do ponawiania samego aktu powtarzania „wielkich słów" w sytuacjach krytycznych (zatem bardziej akcentując słowo „jak"), nie rozstrzygając, o jakie konkretnie „wielkie słowa" chodzi, pozostawiając je w sferze znaczeń ewokowanych. Wydaje się, że w odniesieniu do objaśniania „wielkich słów" wiersz

[49] J. Łukasiewicz (*Przesłanie Pana Cogito*, s. 79, przyp. 1) odnajduje w tym obrazie nawiązanie do *Popiołu i diamentu*: „Mowa o scenie śmierci Maćka Chełmickiego z filmu Andrzeja Wajdy *Popiół i diament* (wg powieści J. Andrzejewskiego)".

Herberta, podobnie jak wiersz Norwida, rozpięty jest między (wyłącznie) ewokowaniem znaczeń a sugestiami ich konkretyzacji (wskazanie trojga autorów w *Wielkich słowach*, obrazowa aluzja do *Exodusu* w *Przesłaniu...*). W przypadku wiersza Herbertowskiego przynajmniej w aktach jego recepcji silniej zaznaczała się jednak skłonność do aktualizacji znaczeń – w przypadku tego autora i osadzenia jego twórczości w kontekście historii XX wieku trudno byłoby nie pamiętać zarazem o trzech „wielkich słowach" (i wielkimi literami zapisywanych) bliskiego mu pokolenia AK-owskiego.

Oprócz napięcia między uniwersalizacją i konkretyzacją (czy wręcz aktualizacją) znaczeń liryk Herberta oscyluje również między heroizacją i deheroizacją obrazu tych, których woła do podjęcia wędrówki ku wolności. W obrazie bohaterów przecinają się dwie osie: oś tego, co postrzegane jako „wielkie" (wysokie), i tego, co „małe" (niskie). Zaproszeni do duchowego szlachectwa i dopisywania dalszego ciągu rycerskiej[50] „legendy herbowej" rodu „zimnych czaszek", „powołani do drogi" są zarazem wezwani do pokory („strzeż się dumy niepotrzebnej") oraz przyjęcia ironicznej pozycji błazna – chroniącej zarówno przed patosem, jak i – przez autoironię – w pewnej mierze przed „skutecznością" szyderstwa. Także wspomniany wcześniej opis ich hipotetycznej ironicznej „nagrody" z jednej strony nosi piętno traktowania degradującego („chłosta śmiechu"), śmierci „umniejszającej" („zabójstwo na śmietniku"), a z drugiej – wpisując się w tradycję „śmierci Sprawiedliwego" i przywołując obraz Chrystusowej męki (chłosta), poniżenia i wyszydzenia oraz śmierci hańbiącej (na krzyżu, poza miastem) podlega paradoksalnemu uwznioślenia. W obrazie „zabójstwa na śmietniku" można dostrzec również jedną jeszcze paralelę, *stricte* Norwidowską, tj. nawiązanie do śmierci Aleksandra z Epiru z *Quidama*[51], przy czym warto dodać, że opis śmierci tego bohatera również zawiera w sobie odniesienie do „matrycy" ewangelicznej. Podobnie za Norwidowskie powinowactwo z zakresu motywiki można uznać obraz „ciemnego kresu" odpowiadający „ciemnym otchłaniom" autora *Vade-mecum*[52].

Zobaczone w takiej perspektywie, powtarzanie „wielkich słów" okazuje się mieć fundamentalne znaczenie dla wyboru ludzkich postaw oraz ich konsekwencji dla życia doczesnego i wiecznego. W wierszu Herberta jako intrygujący ujawnia się zarazem poetycki akt powtarzania słów sam w sobie. Powtórzenie okazuje się bowiem bardzo ważnym, może nawet kluczowym sposobem

[50] Na odwołania do tradycji rycerskiej jako (m.in.) kolejną paralelę norwidowską wskazała Małgorzata Mikołajczak w dyskusji nad tekstem Dariusza Pawelca. Zob. D. Pawelec, *Romantyczne tropy...*, dz. cyt., s. 181.

[51] Na możliwe odwołania *Przesłania Pana Cogito* do *Quidama* wskazywała Joanna Zach w dyskusji nad tekstem D. Pawelca. Zob. tamże.

[52] Ten trop poddała w przywoływanej tu dyskusji Małgorzata Mikołajczak. Zob. tamże.

docierania z wezwaniami do adresata przesłania. W Herbertowskim tekście sporo jest powtórzeń nienazwanych wprost, na przykład:

> Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu [...]
> idź wyprostowany wśród tych co na kolanach [...]
> czuwaj [...] wstań i idź
> idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek
> Bądź wierny idź
> Bądź odważny gdy rozum zawodzi bądź odważny [...]
> I nie przebaczaj zaiste nie w twojej mocy
> przebaczać [...]
> strzeż się jednak dumy niepotrzebnej [...]
> strzeż się oschłości serca [...]

O ile w liryce apelu, do której bez wątpienia należy Herbertowski liryk, nie dziwi występowanie typowych dla niej zwrotów w drugiej osobie liczby pojedynczej, o tyle nagromadzenie tak licznych, a niekoniecznych powtórzeń zwraca uwagę, zastanawia. Fraza „powtarzaj wielkie słowa" wydaje się opisem przyjętej w wierszu metody, metody, której wzór również zawarty został w Norwidowskim wierszu. Mam na myśli *paideię*, którą Krystyna Bartol, powołując się na Wernera Jaegera, definiuje jako

> proces nauczania i wychowania przygotowujący człowieka do życia we wspólnocie (rodzinnej, społecznej, wreszcie ogólnoludzkiej), jak i jako stan ludzkiego umysłu będący wynikiem owego procesu, stan, którego potencjał kształtowania otaczającej człowieka rzeczywistości tworzy kulturę – *notabene* nazywaną przez Greków także słowem *paideia*[53].

Jako ważną perspektywę hermeneutyczną w odniesieniu do *Wielkich słów* wskazywał ją Dariusz Pniewski, podkreślając wagę faktu, iż „ta koncepcja została przeszczepiona na grunt chrześcijaństwa przez Orygenesa, który [...] przyjął, że narzędziem *paidei* jest tradycja kulturowa"[54]. Wydaje się, że Herbert podejmuje Norwidowską myśl o paidetycznym potencjale „wielkich słów",

---

[53] K. Bartol, *Rola literatury w paidei greckiej. Kilka uwag o zapleczu intelektualnym Wieszcza*, [w:] *Mickiewiczowskie konteksty*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2019, s. 10. Zob. także: W. Jaeger, *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, przeł. M. Plezia, H. Bednarek, Warszawa 2001 oraz tegoż, *Wczesne chrześcijaństwo i grecka paideia*, przekł., red. i wprow. K. Bielawski, Bydgoszcz 2002.

[54] D. Pniewski, *Glosa. „Wielkie słowa" dające oparcie i budzące niepokój*, [w:] *Jedno dzieło – wiele interpretacji…*, dz. cyt., s. 137. Zob. także: tegoż, *Narzędzia Norwidowskiej moralistyki. Wzniosłość, pàthos, éthos i padeia w „Wielkich słowach" i w „Modlitwie"*, „Studia Norwidiana" 29: 2011, s. 119–133.

traktując ją po części afirmatywnie, a po części ironicznie, choć – trzeba od razu zastrzec – ostrze tej ironii nie w „wielkie słowa" ani w *paideię* jako taką jest wymierzone (do czego jeszcze wrócę). Tradycją przywoływaną przez Norwida poprzez twórców „wielkich słów" jest antyk grecki i rzymski oraz tradycja chrześcijańska, słowa życiem/śmiercią płacone; tradycją, do której odwołuje się Herbert, jest tradycja biblijna, Norwidowska oraz – poprzez twórców „wielkich czynów" – tradycja rycerskich zmagań ze śmiercią (Gilgamesz, Hektor, Roland) – także podejmowana w imię wierności wyższym wartościom. A zarazem, jak widać, to tradycja słowa, za wierność któremu płaci się czasem życiem, śmiercią „w piasku" lub „na śmietniku". To napięcie między wymiarem czasu ludzkiego i ludzkiej kruchości a wiecznością jest obecne również w liryku Norwidowskim, lecz w obu wierszach inaczej rozłożone są akcenty.

W wierszu autora *Vade-mecum* podkreślone jest trwanie „wielkich słów" mimo upływu czasu, afirmowana jest ich wartość, której jednym ze znaków jest ponadczasowość. W *Przesłaniu Pana Cogito* silniej dochodzi do głosu kruchość potencjalnych bezimiennych bohaterów, znoszących ucisk i szyderstwa czy doświadczających bezsilności wobec panoszącego się zła, a także ich śmiertelność, ścierająca się jednak z perspektywą przyjęcia do – istniejącego już poza czasem – „grona zimnych czaszek". Ostatecznie bowiem postaci Gilgamesza, Hektora i Rolanda, a nade wszystko Żydów wędrujących/wracających przez pustynię do Ziemi Obiecanej, łączy „tajemnica nieśmiertelności" – ta sama, która jest udziałem twórców „wielkich słów" z wiersza Norwida i której obietnicę zawiera (wbrew pozorom i mimo wszystko) także gorzkie Herbertowskie przesłanie.

Tym samym romantyczny dylemat „słowa i czynu" mógłby wydawać się rozsupłany przez ich związanie w jedno. W takim – nieco upraszczającym – ujęciu Norwid przywoływałby zapłacone życiem „wielkie słowa" Sokratesa, Cycerona i św. Pawła, Herbert wzywał, by powtarzać „wielkie słowa", a poprzez dobór heroicznych wzorów osobowych – dopowiadał zarazem: „powtarzaj wielkie słowa" – i wielkie czyny (łac. *gesta*), by jak ich twórcy zapłaciwszy wielkimi czynami za wierność „wielkim słowom" zdobyć nieśmiertelność. I tak, i nie. Wspomniana gorycz Herbertowskiego arcydzieła nie pozwala bowiem na tak łatwe rozliczenie się ze swoim czasem – w czym także jest bliska tradycji Norwidowskiej i jej wizji ironii jako znaku bólu czy protestu przeciw urządzeniu świata. „Wielkie słowa" i „wielkie czyny" jedynie ironicznie mogą bowiem przystawać do świata, w którym „szpicle", „kaci", „tchórze"

> [...] – oni wygrają
> pójdą na twój pogrzeb i z ulgą rzucą grudę
> a kornik napisze twój uładzony życiorys

Świat, naznaczony piętnem dwudziestowiecznego totalitaryzmu w jego wersji komunistycznej, jest rzeczywistością skarlałą, w której odwrócone zostają znaki wartości, a nagrodą za wierność „wielkim słowom" okazuje się – powtórzmy – śmierć w poniżeniu:

> a nagrodzą cię za to tym co mają pod ręką
> chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku

Silnie obecna w tym wierszu dykcja ironiczna nie ogranicza się zresztą do patronatu Norwida; równie dobrze można wskazać przywoływany już wcześniej mroczny wiersz Mickiewicza *Do matki Polki*, także posługujący się metodą „odwróconej" czy „zironizowanej *paidei*". O ile bowiem *paideia* była „procesem nauczania i wychowania przygotowującym człowieka do życia we wspólnocie" [podkr. – L. B.], o tyle przesłanie Herberta wzywa do paidetycznego powtarzania „wielkich słów" po to, by przygotować adepta nauk do – „niegodnej" i samotnej – śmierci, podejmowanej jednak w imię służby tej wspólnocie oraz wartościom jej istnienie fundującym; co więcej – przygotować go do podejmowania losu – znaczonego cierpieniem, klęską oraz haniebną śmiercią – w pełni dobrowolnie i świadomie. Zarazem samo istnienie tej wspólnoty (a więc także: wspólnoty „słów wielkich" i ufundowanej na „słowach wielkich") wyznacza wobec tej samotności drugi biegun, podobnie jak nadzieja wpisana w sens drogi przez pustynię ściera się z bezimiennością śmierci w piasku, a błazeństwo – z wielkością powołania.

W zaproponowanej optyce wiersz Herberta okazuje się zatem tak wezwaniem do podejmowanego w pokorze ryzyka życia godnego, jak i buntem przeciwko zniewoleniu oraz świadectwem wolności ducha, wyrażonym przy pomocy dykcji ironicznej o proweniencji Norwidowskiej. Traktując Herbertowskie arcydzieło jako *pars pro toto* jego twórczości poetyckiej, można uznać, iż tym samym krąg nawiązań do tej tradycji okazuje się nie ograniczać li tylko do obszaru problematyki ideowej, lecz obejmować również kluczowe kwestie estetyczne. Innymi słowy, polski romantyzm – „z nieustającym odniesieniem" do Norwida – obok rzecz jasna innych tradycji, okazuje się dla Herberta zarówno w swej warstwie ideowej, jak i estetycznej „słów wielkich wspólną krainą".

Bibliografia

Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, wstęp i red. G. Godlewski, Warszawa 2003.

Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994.
Bartol K., *Rola literatury w paidei greckiej. Kilka uwag o zapleczu intelektualnym Wieszcza*, [w:] *Mickiewiczowskie konteksty*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2019, s. 9–20.
Brandstaetter R., *Krąg biblijny i franciszkański*, wstęp A. Świderkówna, Kraków 2004.
Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta, red. M. Mikołajczak, Kraków 2011.
Burek T., *Herbert – linia wierności*, [w:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 169–183.
Cysewski K., *Przeciw pozorom. (O „Wielkich słowach")*, [w:] *Czytając Norwida*, red. S. Rzepczyński, Słupsk 1995, s. 178–183.
Dunajski A., *„Słowo stało się siłą". Zarys Norwidowej koncepcji słowa*, Pelplin 1996.
Jaeger W., *Wczesne chrześcijaństwo i grecka paideia*, przekł., red. i wprow. K. Bielawski, Bydgoszcz 2002.
Jaeger W., *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, przeł. M. Plezia, H. Bednarek, Warszawa 2001.
Jedno dzieło – wiele interpretacji. Rozważania nad „Wielkimi słowami" Cypriana Norwida, red. D. Pniewski, Toruń 2012.
Kierkagaard S., *Powtórzenie: próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa*, przeł. oraz wstępem i przypisami opatrzył B. Świderski, Warszawa 1992.
Kłosiński K., *Poezja zaimków. O „Przesłaniu Pana Cogito" Zbigniewa Herberta*, [w:] *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje*, red. W. Wójcik, J. Kisiel, Katowice 2005.
Kowalczyk A. S., *Złote runo nicości. „Przesłanie Pana Cogito" – próba lektury*, „Tygodnik Powszechny" 1983, nr 11, s. 4.
Łukasiewicz J., *„Przesłanie Pana Cogito"*, [w:] tegoż, *Poezja Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1995, s. 75–84.
Maciejewski M., *Kerygmatyczna interpretacja „Przesłania Pana Cogito"*, „Polonistyka" 1992, nr 7/8, s. 399–410.
Mikołajczak M., *Wstęp* do: Z. Herbert, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. M. Mikołajczak, Wrocław 2018, s. V-CCLXXXVII.
Mikołajczak M., *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2013.
Nawarecki A., *Trzy ostatnie słowa Pana Cogito. O wierszu „Przesłanie Pana Cogito"*, [w:] *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich 1939–1989*, red. A. Nawarecki przy współudziale D. Pawelca, Katowice 1999, s. 145–157.
Nieukerken A. van, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.
Opacka-Walasek D., *„pozostać wiernym niepewnej jasności". Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996.
Pawelec D., *„Bądź wierny Idź"*, [w:] *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2009, s. 77–111.

Pniewski D., *Narzędzia Norwidowskiej moralistyki. Wzniosłość, pàthos, éthos i padeia w „Wielkich słowach" i w „Modlitwie"*, „Studia Norwidiana" 29: 2011, s. 119–133.
Puzynina J., *Język wartości*, Warszawa 1992.
Puzynina J., *Słowo i jego ważne konteksty*, [w:] tejże, *Słowo Norwida*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1990, s. 34–53.
Rosiek S., *Legenda*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 468–473.
Słownik teologii biblijnej, red. X. Léon-Dufour, tłum. i oprac. bp K. Romaniuk, Poznań 1990.
Siewierski H., *Architektura słowa. Wokół Norwidowskiej teorii i praktyki słowa*, „Pamiętnik Literacki" 1981, z. 1, s. 181–207.
Śniedziewska M., *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji*, Kraków 2013.
Toruń W., *Wokół Norwidowskiej koncepcji słowa*, Lublin 2003.

Lidia Banowska
Adam Mickiewicz University, Poznań

POLISH ROMANTICISM, 'GREAT WORDS [...] COMMON LAND' AND IRONY. (HERBERT – NORWID)

Summary

This article is devoted to the forms in which the Romantic tradition is present in the work of Zbigniew Herbert. It takes as an example the correspondence between Herbert's *Przesłanie Pana Cogito (Mr Cogito's Message)* and Cyprian Norwid's *Wielkie słowa* (*Grand words)*. The key issue is that of the sense in calling for 'great words' to be repeated, which turns out to be a description of a paideia method for transmitting cultural heritage and the ideas it embodies. However, this is an 'inverted paideia', the irony of which lies in the fact that whereas in the world of Greek antiquity it was supposed to bring individuals up to be members of a community, in the world of 20th-century communist totalitarianism it was to prepare the individual for a 'shameful' and lonely death, in the name of serving the community and its founding values. Moreover, the individual was to be prepared to accept this suffering-imbued fate entirely voluntarily and consciously. From the standpoint proposed here, Herbert's poem proves to be a call for humility in risking to live a dignified life, as well as a rebellion against enslavement and a testimony to the freedom of the spirit, expressed with the aid of an ironic pronouncement of Norwid's provenance. Thus, it transpires that for Herbert, Polish Romanticism – „with its incessant reference" to Norwid – alongside other traditions, of course, is „a common land of great words" in both its ideological and aesthetic layers.

Keywords: Zbigniew Herbert, Cyprian Norwid, Romanticism, tradition, irony.

Marek Piechota
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0002-8517-6616

ROMANTYZM NA WESOŁO. KILKA NIEOCZYWISTYCH HASEŁ W POWAŻNYM *SŁOWNIKU MICKIEWICZOWSKIM* MARKA PIECHOTY I JACKA LYSZCZYNY

Od „AA!!" do „Żyżmy".
(Ewa Ogłoza[1])

Tradycja wyrażania się w sposób mniej lub bardziej żartobliwy w obrębie przedsięwzięć nader poważnych, a nawet wręcz pomnikowych dotyczących najwybitniejszych przedstawicieli naszej literatury romantycznej jest już na tyle zasobna w drobne wzmianki, przyczynki i większe rozpoznania tego problemu, które mogłoby się złożyć na sporą bibliografię, gdyby znalazł się ktoś chętny do systematycznego gromadzenia tego rodzaju spostrzeżeń. Skoro wspomniałem o tradycji, warto przypomnieć, że sami romantycy bywali zdolni do zachowania daleko idącego dystansu wobec własnego dorobku (także całego nowego nurtu poetyckiego i własnych biografii); w tym aspekcie od razu wdzięczna pamięć podsuwa tytuł niewielkiego, wspólnego poetyckiego przedsięwzięcia Juliusza Słowackiego i Antoniego Edwarda Odyńca (pomiędzy 1 kwietnia a 25 lipca 1831 roku podczas pobytu w Dreźnie, gdy wracali wieczorem z „Grossen Garten, pięknego ogrodu" – osobiście skłaniałbym się ku tej dacie początkowej, czego nie będę tu rozwijał) pt. *Nie wiadomo co, czyli Romantyczność. Epilog do ballad* z zabawnym, ale też natrętnym, dziewięciokrotnie powtórzonym refrenem: „Czy to pies? / Czy to bies?"[2]. Jeśli uwierzyć Odyńcowi, jego deklaracji dołączonej do pierwodruku, a nie znam powodu, dla którego mielibyśmy podawać ją w wątpliwość, pewien niewielki udział

[1] Tytuł jednej z kilkunastu recenzji naszego słownika, zob. przyp. 13.
[2] J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 637–638.

w tej zabawie miał twórca *Ballad i romansów*, poniekąd *spirytus movens* romantycznej balladomanii:

> Przyp. aut.: Umieszczając tę balladę w zbiorze pism moich, wierny obietnicy, oświadczam, iż współautorem jest Juliusz Słowacki, tytuł zaś Adam Mickiewicz doradził[3].

Wiersz to na tyle marginalny w dorobku Słowackiego, że – jak notuje, a raczej nie notuje Halina Gacowa – do roku dwutysięcznego nikt się nim osobno nie interesował, został natomiast przełożony na języki: bułgarski, niemiecki i rosyjski[4]. Nie zajął się nim nawet Czesław Zgorzelski w 'kultowej', jak teraz mówi młodzież, w kręgach polonistycznych monografii *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego* z roku 1981, którą recenzowałem na zamówienie prof. Zofii Stefanowskiej dla „Pamiętnika Literackiego" u progu mej kariery akademickiej[5].

Żartobliwe mówienie i pisanie o romantyzmie kojarzy mi się w kolejnym odruchu ze *Słowem wstępnym* do pomnikowego poniekąd wydania *Dzieł* Mickiewicza – w ramach serii Biblioteka Arcydzieł Literatury – pod redakcją Manfreda Kridla z roku 1929 pióra Tadeusza Boya Żeleńskiego[6], przedmową podpisaną przez autora tak, że tworzy ważną dla naszej kultury aluzję literacką i polityczną: „Warszawa, 3 maja 1929 r.". Autor zrazu nieco kokieteryjnie dziwi się w niej, dlaczego to właśnie jemu powierzono ten zaszczyt: „Boy

---

3 A. E. Odyniec, *Poezje. Nowa, powiększona i przerobiona edycja*, Poznań 1832, s. 90.

4 H. Gacowa, *Juliusz Słowacki*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 225. Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut". T. 11. Długotrwały brak zainteresowania interpretatorów tą balladą „zawdzięczmy" chyba wyrokowi Juliusza Kleinera, który ograniczył obszar badawczy tego utworu do parodii (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, T. I: *Twórczość młodzieńcza*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 149–150). Dopiero na początku tego tysiąclecia ukazały się dwa interesujące teksty autorów związanych przez lata z kierowanym przeze mnie Zakładem Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Literatury Polskiej im. Ireneusza Opackiego w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach (A. Krysztofiak, *Prześmiewcze panaceum. O parodiach romantycznych ballad*, [w:] *Ślady lektur*, pod red. J. Lyszczyny, Katowice 2012, s. 61–74; M. Szargot, *O balladach Słowackiego*, [w:] tenże, *Pamięć słowa. Studia o poezji Juliusza Słowackiego*, Kraków 2011, s. 11–22). Warto również zwrócić uwagę na komentarze edytorów w: J. Słowacki, *Wiersze*. Nowe Wydanie Krytyczne, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 871.

5 M. Piechota, *Czesław Zgorzelski: „Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego". Warszawa 1981, ss. 263*, „Pamiętnik Literacki", 1983, z. 1, s. 332–343.

6 T. Żeleński (Boy), *Słowo wstępne*, [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, pod red. M. Kridla, Warszawa 1929. (Kolejne cytaty przedmowy Boya pochodzą z tego wydania, lokalizację podaję w nawiasie w liczbach rzymskich, podobnie jak w oryginale). Tekst ten przedrukowano pod tytułem *Mickiewicz a my*, [w:] T. Żeleński (Boy), *Pisma*, T. IV: *Brązownicy i inne pisma o Mickiewiczu*, Warszawa 1957.

o Mickiewiczu, dlaczego, skąd? Boy-dyletant, Boy-cynik, ani specjalista, ani polonista, ani profesor, ani mistyk, w ogóle nic" (s. I). Jak się jednak okazuje i ukazuje w dalszej części tej przedmowy, Boy wygłasza płomienną przemowę w obronie dorobku poety, dorobku ograniczanego w interpretacjach z przyczyn społeczno-politycznych do jednej tylko płaszczyzny – **patriotyzmu**: „Pisma jego stały się pismem świętym" (s. II), „Mickiewicz był to posąg z brązu w naszym narodowym kościele: czuwano pilnie, aby na tym posągu nie było rysy" (s. V), dorobku ograniczanego ze względu na dominujące u nas wówczas, zdaniem autora wstępu, „dydaktyzm, nieśmiałość, ciasne względy moralne" (s. II). Boy broni praw czytelnika do zachwytu nad cudownością tej poezji, prawa do **indywidualnego** jej odbioru, wolnego od krępujących wyobraźnię szkolnych rozbiorów („Poezja i szkoła, natchnienie i obowiązek, liryzm i klasyfikacja!" – wymienia stanowczo wykluczające się, antynomiczne szeregi zadań nakładanych przez oficjalne czynniki polityczne i edukacyjne na poezję, która w tym ujęciu musi być postrzegana jako koniecznie **narodowa**, niekoniecznie **piękna** – s. I), nakreśla wreszcie obowiązki dla krytyki: winny nimi być „pośrednictwo między wrażliwością widza a wartością dzieła" i „związanie dzieła z jego epoką" (s. III), co musi prowadzić do „poznania życia pisarza, wszystkiego, co jest z nim związane" (s. III). Wszystkiego, a więc i tych faktów, które – jako szokujące – oficjalna ówczesna wiedza polonistyczna skazywała na zapomnienie[7].

Boy skomponował tekst skrzący się metaforami wykorzystywanymi przez pokolenia późniejsze: *Flers puszcz litewskich* Kazimierza Wyki tu właśnie ma swój rodowód[8]. Tekst dźwięczy anegdotami z życia poety (i tą o niedoszłym pojedynku z szambelanem Nartowskim, i jego przyczynach, i tą o zbyt śmiałych ocenach dotyczących udziału wyższych oficerów w powstaniu listopadowym, i licznymi wzmiankami z mistycznej korespondencji, skwitowanymi: „Trzeźwy sąd o nietrzeźwości zawsze będzie bardzo mizerny" – s. XI). Przytacza anegdoty i przywołuje niekiedy na świadków ludzi pamiętających jeszcze Mickiewicza. Tekst został okraszony kolokwializmami nielicującymi z powagą wydawnictwa („Bardzo piękne rzeczy o Mickiewiczu mówił nam Stanisław

[7] Polemiki z Boyem, zamieszczone w prasie lat 1929–1930, bogato udokumentowane sprzeciwy wobec jego *Brązowników…* interesująco omówił Henryk Markiewicz (*Laury i pamflety. 90 lat sporów z Boyem i o Boya*, „Twórczość" 2000, t. 56, nr 11 (659), s. 7–84).

[8] Kazimierz Wyka pochwalał intencje Boya, podobnie jak on zachwycał się talentem komicznym Mickiewicza, traktował jednak tę metaforę jako chybioną w sensie krytycznym, ponieważ – argumentował – trzeba dzisiaj (to jest na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku) objaśniać, kto to był markiz Robert de Flers (1972–1927) – wybitny dramatopisarz, twórca repertuaru komediowego, redaktor „Le Figaro", członek Akademii Francuskiej, komandor Legii Honorowej. (Zob. K. Wyka, *„Pan Tadeusz". Studia o poemacie*, Warszawa 1963, s. 222).

Przybyszewski; gdybym wypił z dziesięć wódek, to bym je sobie może i przypomniał. […] Dajcie wy się wypchać, moi drodzy, obywatelstwem Tadeusza i niewinnością Zosi, ale są w tym *Panu Tadeuszu* cuda języka, symfonie dźwięków takie, że gdziekolwiek je posłyszeć, bodaj na głupim popisie Szkoły Dramatycznej, coś się ściska w gardle" – s. XVIII–XIX). Autorem tego tekstu jest wybitny tłumacz na język polski korpusu literatury francuskiej. Ten wstęp ma przekonać czytelnika o tym, że to właśnie Mickiewiczowi należ się palma pierwszeństwa w dziejach kultury naszej dla przyczyn zupełnie innych niż te, dla których stawia mu się pomniki:

> Jeden człowiek – pisał z właściwą sobie determinacją Boy – zastąpił w sferze naszego języka cierpliwą pracę wieków, świadomy wysiłek pokoleń, i uczynił zeń narzędzie najsprawniejsze jakie kiedykolwiek istniało, najdoskonalsze skrzypce, najwspanialszy organ, najbogatszą orkiestrę i paletę malarską.
>
> (s. XIX)

Stąd też postulaty dobitnie na zakończenie wyrażone przez Boya, dość zaskakujące jak na przedmowę do wydania wspieranego przez państwo prowadzące przecież dość wyrazistą politykę kulturalną i nadal dysponujące w okresie międzywojennym cenzurą prewencyjną:

> Zburzyć wszystkie pomniki Mickiewicza, odlać z nich wielką armatę i nabić w nią pewną ilość jego komentatorów. Odełgać życie Mickiewicza, zbadać na nowo jego tajemnice i zakamarki, nie pod kątem „krzepienia serc" i hipokryzji narodowej, ale pod kątem istotnej prawdy.
>
> (s. XXIV)

To apel sprzed niemal wieku o udostępnienie, ujawnienie czytającej społeczności całej prawdy o życiu i twórczości poety[9]. Natomiast żartobliwe mówienie

[9] Szerzej pisałem o tych zagadnieniach w szkicu: *Trzy przedmowy do wydań zbiorowych „Dzieł" Adama Mickiewicza*, [w:] *5th International Conference on the „Science and quality of life" to Adam Mickiewicz on the 200th anniversary of birth. Proceedings / V Międzynarodowa Konferencja „Nauka a jakość życia" na 200. rocznicę urodzin Adama Mickiewicza. Prace, Wilno 17–21 czerwca 1998 r.* red. nauk. R. Brazis, Wilno 1998, s. 5–7 (w zapisie bibliograficznym wygląda to jak krótki komunikat, ale publikacja ukazała się w tak dużym formacie i druku dwukolumnowym, że na tych stronach zmieściło się pół arkusza tekstu). Ze względu na ograniczony nakład i zasięg publikacji materiałów pokonferencyjnych pozwoliłem sobie nieco rozszerzyć tekst i powtórzyć go w druku pt.: *Trzy przedmowy do dwudziestowiecznych wydań zbiorowych „Dzieł" Adama Mickiewicza* w pracy zbiorowej: *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ocieczek przy współudziale R. Ryby, Katowice 2002, s. 196–203. Nieznacznie zmienioną wersję tekstu ogłosiłem po latach w książce: M. Piechota, *„Słowo to cały człowiek". Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*, Katowice 2011, s. 209–216.

i pisanie o romantyzmie w odniesieniu do własnej działalności akademickiej kojarzy mi się z trzema wykładami inauguracyjnymi w Cieszynie. Pierwszy raz inaugurowałem V rok akademicki Letniej Szkoły Języka, Kultury i Literatury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie, w roku 1995 wykładem *Romantyzm polski. Wczoraj i dziś* – tekst nie ocalał, ale pamiętam, że usiłowałem żartować z nazwiska – młody byłem – amerykańskiego filozofa (urodzonego w Berlinie, zmarłego w Baltimore), prekursora historii idei, Artura Onckena Lovejoya (1873–1962), któremu zawdzięczamy interesującą hipotezę o „podniosłej zmianie" (nie obyło się więc bez użycia stylu wzniosłego) tendencji oświeceniowych zastąpionych przez nową, romantyczną orientację. Zatem zastąpienie skłonności (twórców i badaczy ich dzieł) do uniformizacji, czyli zmierzania do jednolitości kształtu, formy, do porównywania z poetykami normatywnymi, nową tendencją zmierzającą do różnorodności, wielości rozwiązań – a wszystkie mogą być piękne i prawdziwe. Lovejoy twierdził, że to romantyzm upomniał się (między innymi, oczywiście) o prawo obywatelstwa dla groteski w sztuce, dla obfitości uprawianych gatunków (bez względu na ich wcześniejszą, ustaloną w klasycyzmie hierarchię), o eksponowanie indywidualnego „ja". Żartowałem sobie z nazwiska filozofa zajmującego się „podniosłą zmianą" w historii idei (przed „dobrą zmianą" mieliśmy zmianę podniosłą, tylko nikt wówczas nie mówił o „wstawaniu z kolan"), bo Lovejoy – nagromadzenie 'miłości' i 'radości" w jednym nazwisku – to 'szczęście' absolutnie nieromantyczne, gdyż romantycy, gdy kochali, cierpieli i chętnie obnosili się z tym cierpieniem wśród mniej lub bardziej licznej publiczności.

Za drugim razem rozpoczynałem XII rok akademicki Letniej Szkoły w roku 2002 wykładem: *Kilka uwag o „Zemście" Aleksandra Fredry*. Tekst był równocześnie wygłaszany w języku ang.: *A few remarks on „Revange" by Aleksander Fredro* przez Magdalenę Bąk, w jej przekładzie; wykład nie tylko ocalał, został też wydrukowany w 4. numerze „Postscriptum" z tego roku o tytułowym monograficznym nachyleniu *Romantyzm polski raz jeszcze*. Był to też 44. numer tego kwartalnika od początku jego ukazywania się, muszę więc uznać za szczęśliwy przypadek to, iż dramatyczna Mickiewiczowska liczba „czterdzieści i cztery" na stałe związała się z opisem bibliograficznym mego tekstu. Kończyłem wykład żartobliwie: „[…] tylko w naszej kulturze »zemsta« kojarzy się ludziom wykształconym z komedią. Gdyby nie inne problemy, kłopoty, Polska mogłaby uchodzić za krainę ludzi szczęśliwych"[10].

[10] Gdy otrzymałem zaproszenie na sympozjum *Tradycje retoryczne w kulturze oświecenia i romantyzmu*, zorganizowane w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w r. 2015, przygotowałem referat: *Retoryka pisania o „Zemście" Aleksandra Fredry z uwzględnieniem kategorii odbiorcy*, w którym radykalnie zrewidowałem wcześniejsze pogodne, jednostronne

Romantyzm polski – wygłaszałem te zdania także w Cieszynie podczas inauguracji XXXII roku akademickiego[11] – kojarzy się nam przede wszystkim z patriotyzmem i wszystkimi rodzajami romantycznego bohaterstwa (mężczyzny, kobiety, bohatera zbiorowego wreszcie), z marzeniem o odzyskaniu niepodległości, z zaangażowaniem twórców w przetrwanie naszej kultury i języka, z wielkimi i poważnymi dramatami romantycznymi: *Dziadami* Adama Mickiewicza, *Kordianem* Juliusza Słowackiego i *Nie-Boską Komedią* Zygmunta Krasińskiego, choć w tle majaczy nam też nadmierna uczuciowość „ja" mówiącego, przewaga marzycielstwa nad racjonalizmem, fascynacja niezwykłością i fantastyką. Ale romantyzm to też poemat dygresyjny wywodzący się na naszym gruncie nie tylko z dokonań lorda George'a Byrona (jego *Don Juan*, *Giaur* – znakomicie przełożony przez Mickiewicza i *Korsarz* przez Antoniego Edwarda Odyńca, nieco mniej znakomicie, ale za takie samo honorarium, o które wystarał się Mickiewicz dla swego przyjaciela u wydawcy Aleksandra Jełowickiego[12]). Myślę tu przede wszystkim o *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* i *Be-*

(ze względu na adresata wykładu inauguracyjnego – adeptów polonistyki, gości ze świata) spojrzenie na tę komedię i przywołałem kilka kontekstów satyrycznych, prześmiewczych, a nawet wręcz tragicznych; pisałem także o skutkach posługiwania się zemstą poza fikcją literacką – w realnej przestrzeni publicznej (*Tradycja retoryczna w kulturze i literaturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn, M.J. Gondek, Lublin 2016, s. 327–346; przedruk [w:] M. Piechota, *(Nie)zapomniany czar arcydzieł. Anonim, Barańczak, Camus…*, Katowice 2019, s. 123–137).

11 „Roześmiana twarz polskiego romantyzmu. Kilka wesołych haseł w poważnym leksykonie". Wykład inaugurujący XXXII rok akademicki Letniej Szkoły Języka i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego, Teatr im. A. Mickiewicza w Cieszynie, 2 sierpnia 2022; tekst – tu znacznie rozszerzony – nie był dotąd drukowany. Na ogromnym ekranie mogłem obserwować reakcję uczestniczących w inauguracji słuchaczy i widzów z Japonii i Australii, Chin i Brazylii, Stanów Zjednoczonych i Południowej Afryki – obywateli z kilkudziesięciu krajów wszystkich kontynentów.

12 Zbigniew Sudolski pisze, że Mickiewicz „sprzedał na własność prawa wydania *Giaura* za 100 dukatów" Aleksandrowi Jełowickiemu, zresztą w obrębie znacznie obszerniejszej transakcji obejmującej prawa do wydania *Pana Tadeusza*, IV tomu *Poezji* i innych dzieł (na trzy lata w nakładzie 3 tysięcy egzemplarzy) – na łączną kwotę 6500 franków, (Z. Sudolski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1995, s. 384.). Przekłady obu powieści poetyckich ukazały się w tomie zbiorowym *Poezje Lorda Byrona: „Giaur" przez Adama Mickiewicza, „Korsarz" przez Edwarda Odyńca*, Paryż 1835. Jak czytamy w *Dodatku krytycznym* Wydania Rocznicowego: „Ponieważ po 3 latach pozostała na składzie znaczna ilość egzemplarzy przekładu, ten sam wydawca [Aleksander Jełowicki – M. P.] po zmianie okładek i kart tytułowych włączył je do obiegu księgarskiego jako t. VII zbiorowego wydania *Poezji* Mickiewicza z r. 1838" (A. Mickiewicz, *Poematy*, oprac. W. Floryan przy współpracy K. Górskiego i C. Zgorzelskiego, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. II, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, Warszawa 1994, s. 295–296.) Por. także: A. Semkowicz, *Wydania dzieł Adama Mickiewicza. O wydaniach oryginalnych ogłoszonych za życia poety. 1822–1855. Gawęda bibliofilska przez…, z podobiznami*, Lwów 1926. Podobizny oznaczają tu reprinty kart tytułowych pierwodruków.

niowskim Słowackiego oraz *Don Juanie poznańskim* Ryszarda Berwińskiego, których dystans autora wobec własnej pracy twórczej, wobec fabuły utworu, rozliczne – niekiedy bardzo złośliwe – dygresje mają źródła także w rodzimym poemacie heroikomicznym. Zderzenie wzniosłego z komicznym jest przecież charakterystycznym wyznacznikiem twórczości jednego z przedwiecznych ojców romantyzmu europejskiego – Williama Szekspira. Romantycy, o czym nie zawsze pamiętamy, mieli także poczucie humoru, umieli przedstawić – szczery lub udany – dystans wobec siebie i swojej twórczości; Słowacki żartował sobie w *Beniowskim*, że „[…] Muzy wiedzą, jakie do łez prawo / Ma wieszcz piszący poemat oktawą", a więc kunsztowną, nader wymagającą strofą poetycką – trudniejszy od niej bywa tylko sonet, jedna z ulubionych form poetów romantycznych, (no, może jeszcze villanella).

Coś się stało pomiędzy *Dziadów częścią III* Mickiewicza, dramatem o dominujących nutach patriotycznych, a jego narodową i zarazem szlachecką epopeją *Panem Tadeuszem*, w którym spotykamy tyle fragmentów komicznych. Tragizm i patos, dopuszczalne w kontekście spraw śmierci i życia, zastąpiły względnie zostały komplementarnie uzupełnione o komizm i poczucie humoru – bliższe życiu „tu i teraz", choćby to było jedynie życie we wspomnieniu „kraju lat dziecinnych" Poety. Odpowiedź na to pytanie pojawi się podczas lektury wybranych haseł naszego wspólnego z – niestety nieżyjącym już przyjacielem – Jackiem Lyszczyną *Słownika Mickiewiczowskiego*, który ukazał się w roku dwutysięcznym, choć planowaliśmy edycję na dwusetną rocznicę urodzin Poety, na rok 1998[13]. Przedstawię tu kilka wesołych haseł z poważnego, liczącego blisko pół tysiąca stron leksykonu. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że muszą się pojawić hasła brzegowe, okalające: pierwsze i ostatnie; reszta to skromny – ze względu na ograniczenia miejsca i czasu – wybór. Rozpoczęliśmy rzecz, było to dla nas oczywiste od pierwszego momentu, od zgody na

[13] Ostatecznie, po wielu perypetiach, o których może wypadnie kiedyś opowiedzieć przy innej okazji, kompendium ukazało się dwa lata później: M. Piechota, J. Lyszczyna, *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice 2000, ss. 422. Znane mi rec.: M. Skocza, *Z Mickiewiczem za pan brat. „Słownik…" do czytania*, „Dziennik Zachodni", 9 czerwca 2000, nr 134 (16.695), s. 28; E. Ogłoza, *Od „AA!!" do „Żyżmy"*, „Śląsk", R. 6: 2000, nr 9, s. 72; [Henryk Markiewicz] hm: *Camera obscura*, „Dekada Literacka" 2000, nr 6/8; P. Dudziak, *Kameralne przedsięwzięcie*, „Nowe Książki" 2000, nr 9, s. 52; M. Kubik, *„AA!!", czyli o Mickiewiczu w Warszawie*, „Gazeta Uniwersytecka", listopad 2000, nr 2 (81), s. 36–37; M. Ciupek, *Słownik Mickiewiczowski*, „Postscriptum" nr 33–34, wiosna – lato 2000, s. 68–70; K. Szczuka, *Byki w bryku*, Dodatek „Książki", nr 12 (105), do „Gazety Wyborczej", 5 grudnia 2000, s. 2; M. Szargot, „Ruch Literacki", R.: XLII, 2001, z. 2 (245), s. 250–251; M. Kuziak, *Słownik Mickiewiczowski*, „Przegląd Humanistyczny", R.: XLVI, 2002, nr 3 (372), s. 77–81; W. Hajduk-Gawron, *Romantyzm i Mickiewicz w opracowaniach*, „Postscriptum", nr 4 (44) [*Romantyzm polski raz jeszcze*] 2003, s. 173–175.

propozycję[14] dyrektora katowickiego wydawnictwa „Książnica" Mariusz Morgi, hasłem:

> ***„Aa!!"*** Tak brzmi ostatni, kaleki – gdyby wiersz oceniać wedle rygorów poetyki klasycznej – wers sonetu *Widok gór ze stepów Kozłowa*, pomieszczonego w słynnym cyklu *Sonetów krymskich*. W niezwykłej dla sonetu, gatunku lirycznego, dialogowej formie, będącej zapisem rozmowy Pielgrzyma i Mirzy, na szereg pytań podróżnika o szczegóły dostrzeganych elementów egzotycznego krajobrazu odpowiada ów miejscowy przewodnik (szlachcic tatarski, może nawet – zgodnie z tradycją – książę; wym.: „mir-za"): „To Czatyrdah!". Pielgrzym zaś kwituje tę rewelację lakonicznym wykrzyknieniem: „Aa!!"
>
> W szczęśliwie zachowanym liście poety z 14/26 kwietnia 1827 r. do przyjaciela Antoniego Edwarda Odyńca znajdujemy takie oto objaśnienie: „Ów okrzyk »Aa!!« wyraża tylko zadziwienie Pielgrzyma nad śmiałością Murzy [!] i dziwami, które on oglądał na górze. Orientalnie trzeba by powiedzieć, że Pielgrzym na te słowa włożył w usta palec zadziwienia". Już wcześniej, w *Sonetach odeskich* poeta kończył cykl (sonet XXII *Eksuza*) równie niezwykłym, urwanym tym razem przed średniówką wersem: „Taki wieszcz, jaki słuchacz." (MP)
>
> Zob. również: CZATYRDAH; SONET; *SONETY KRYMSKIE*.

Z żalem pomijam arcyciekawe, ale też zbyt obszerne w tak krótkim wystąpieniu: *Aforyzmy*, *Aluzje literackie*, *Aniela* (wszyscy wiedzą o Maryli, a tak niewielu o Anieli…), *Antagonizm wieszczów*, *Archaizmy*, jednak nie powstrzymam się przed przytoczeniem dość rozległego hasła:

> **Anegdoty**. Jak zawsze w przypadku niezwykłych osobowości, ludzi sławnych, biografia (i legenda) Mickiewicza obfituje w prawdziwe lub tylko bardzo prawdopodobne anegdoty. Z okresu lat dziecinnych poety najczęściej przytacza się fakt przecięcia w tę cudowną wigilijną noc roku 1798 przez akuszerkę – szlachciankę Barbarę Mołodecką – pępowiny noworodka na książce o treści prawniczej, jako podkładce, aby: „Adama przeznaczyć na rozumnego"

[14] Pewnie nie przyjąłbym tej propozycji, gdybym nie miał za sobą pewnego doświadczenia leksykograficznego, byłem już autorem – na zaproszenie prof. prof. Józefa Bachórza i Aliny Kowalczykowej haseł: *Dialog*, *Dziennik*, *Epopeja (epos, poemat heroiczny)*, *List*, *Monolog*, *Pieśń* (*Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991, kolejne wyd. w latach 1994 i 2002) oraz doświadczenia edytorskiego w tym samym wydawnictwie kierowanym przez Mariusza Morgę: A. Mickiewicz, *Dziady część III. Z opracowaniem szkolnym*, wstęp i objaśnienia M. Piechota, oprac. dydaktyczne K. Heska-Kwaśniewicz i B. Zeler, Katowice 1996 i A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz. We fragmentach z komentarzem. Dla uczniów, studentów i nauczycieli*, wybór, wstęp i komentarze M. Piechota, Katowice 1997, wyd. II przejrzane, Katowice 1999.

(bardziej śmiała w szczegółach wersja mówi, że był to jeden z tomów dzieł Ignacego Krasickiego); wypadnięcie kilkuletniego malca przez okno i cudowne uzdrowienie wskutek ofiarowania przez matkę Barbarę Najświętszej Pannie; nader efektywne uczenie się przez sen dzięki głośnej lekturze starszego brata Franciszka (ze względu na jego kalectwo – obaj uczęszczali do tej samej klasy w nowogródzkiej szkole ojców dominikanów). Nie udało się też potwierdzić rodzinnej legendy, wedle której Adaś w szkolnym teatrze miał – z racji wątłej postury – grywać postacie kobiece, w tym tytułową rolę właśnie wydanej *Barbary Radziwiłłówny* Alojzego Felińskiego (młodszy brat poety Aleksander, wspominał po latach, że czternastoletni Adam odniósł spory sukces, „wywołując łzy u wszystkich widzów", w roli Natalii Czuwańskiej z tragedii *Aleksander Mieńczykow*[15]).

Mickiewicz był człowiekiem przesądnym, wierzył w przeczucia, sny i przepowiednie: tak sprawdziła się niemal dokładnie (jak zanotował Antoni Edward Odyniec) przepowiadana kolegom sentencja wyroku w procesie filomatów – zesłanie do oddalonych od ojczyzny guberni rosyjskich, tak sprawdziła się wewnętrznie „przeczuta" i obwieszczona przyjaciołom w Rzymie r. 1831 wiadomość o śmierci tłumiącego powstanie listopadowe feldmarszałka Iwana Dybicza (zmarł na cholerę, wieść kilka dni później potwierdziły gazety). Nie sprawdziła się natomiast wywróżona rzekomo z losowego otwarcia Biblii i wymarzona wówczas przez poetę przepowiednia małżeństwa z Henriettą Ewą Ankwiczówną.

Odyniec przytacza również zabawną odpowiedź poety na jego propozycję, aby – podobnie jak on – spisywał wrażenia z ich wspólnej podróży. Mickiewicz miał mu przedstawić ukończony *Dziennik podróży po Niemczech*, którego treść zawierała się w trzech wersach: „Hamburg – bifsztyk. / Wejmar – Goethe. / Bonn – kartofle." – „I koniec" – jak z sarkazmem, jednak równie lakonicznie, podsumował to poetyckie przedsięwzięcie niefortunny zleceniodawca. W tak ograniczonym objętościowo haśle można jedynie wspomnieć fakt zapalania przez obu podróżników cygar… od płonącej lawy Wezuwiusza.

[15] Oczywiście, w naszym słowniku nie stosowaliśmy przypisów. Zwracam tu uwagę na to, że zastosowałem zapis nazwiska głównego bohatera zgodny z przytoczeniem Zbigniewa Sudolskiego, z jego spolszczeniem (Z. Sudolski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*…, s. 31). W istocie chodzi o Aleksandra Daniłowicza Mienszykowa (1673–1729), ros. księcia, feldmarszałka i generalissimusa, bliskiego współpracownika cara Piotra I Wielkiego i faworyta carycy Katarzyny I, a zaczynał swą zawrotną karierę jako syn stajennego od zaledwie funkcji carskiego ordynansa (https://pl.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Mienszykow, [dostęp: 16.03.2023]). Nie udało mi się natomiast natrafić na trop wspomnianej tragedii, ani odgadnąć, jakie dydaktyczne czy inne szkolne pożytki mógł ten dramat nieść w trakcie kształcenia uczniów klasy piątej. Sztuki tej próżno szukać zarówno w solidnym kompendium zbiorowym (*Historia literatury rosyjskiej*, praca zbior. pod red. M. Jakóbca, wyd. drugie, zmien., t. 1–2, Warszawa 1976), jak i w Internecie.

„Adam z Nowogródka" przez całe swoje życie był wytrawnym piechurem. Zanim rozpoczął „ośle zatrudnienia" – jak lekceważąco wyrażał się o powołaniu do podjęcia nauczycielskich obowiązków wykładowcy literatury i języka łacińskiego w pozostającej pod nadzorem Uniwersytetu Wileńskiego powiatowej szkole w Kownie – zaprojektował wakacyjną wędrówkę aż do Jurborga, co spotkało się z ostrym sprzeciwem nauczycielskiego gremium. Pomysł ten uznano za zbyt burszowski, przystojący studentowi, w żadnym zaś wypadku niegodny profesora („Jakżeż można się stawiać na równi z żebrakiem?" – pytano). Po ostrej dyskusji zgodził się towarzyszyć Mickiewiczowi jeden tylko nauczyciel – Nieśmiałowski, pod warunkiem, że wycieczka rozpocznie się dopiero za miastem, dokąd mieli dojechać. Rzecz się jednak nie powiodła, gdyż najodważniejszy z nauczycielskiego grona zaniemógł już pierwszego dnia wyprawy i tę musiano przerwać.

Po latach, na emigracji, wchodzącego do wytwornego salonu w zabłoconych butach Mickiewicza księżna (prawdopodobnie żona Hieronima Bonapartego) miała zapytać: „Czy deszcz pada?" Dalszy ciąg tej salonowej konwersacji – jak zapamiętał ją i przekazał potomnym Alojzy Ligęza Niewiarowicz – miał taki oto przebieg: „Tak jest, księżno, pada." – „Pan pieszo przyszedłeś?" – „Tak jest, piechotą." – „A czemu pan nie wziąłeś powozu?" – „Sprzeciwiało się to moim opiniom politycznym" – miał odrzec Adam, którego tak chętnie oskarżano o abnegację, podczas gdy on, w rzeczywistości, borykał się z trudnościami finansowymi.

W anegdotyczną otoczkę obrósł również zaskakujący dla otoczenia poety ślub z panną Celiną z Szymanowskich, ale o tym piszemy oddzielnie we wskazanym niżej haśle. Pozostaje faktem, że nieco inaczej opisywał poeta to ważne i ważące na całym jego dalszym życiu wydarzenie w liście do brata Franciszka, w nieco innym – w liście do przyjaciela Antoniego Odyńca.

Niekiedy poeta sam, z premedytacją stwarzał sytuacje, które – jego zdaniem – powinny dać początek anegdocie. Tak w liście do brata Franciszka (z Rzymu, 27 lipca 1830 roku) pisał: „O Sycylii powiem ci słów tylko parę i więcej nie mam rzeczywiście do powiedzenia. Statek parowy uwiózł mnie zbyt prędko, nie widziałem nawet Syrakuz. Sławny huragan afrykański, o którym wiesz z gazet, nakrył chmurą piaszczystą wyspę, odjął nam widok Etny. Trzęsienie ziemi w Messynie raz przespałem, nic o nim nie wiedząc; drugi raz, trzęsąc się na koniu w okolicach, nie dostrzegłem wcale, że się ziemia trzęsie. Urwałem w górach gałązkę pieprzu, ażeby potem powiedzieć w Litwie, że mię los zapędził tam, gdzie pieprz rośnie" [WJ XIV, 542]. Widać wyraźnie, że w roku 1830 miał jeszcze Mickiewicz nadzieję, iż kiedyś powróci do ojczyzny.

Niewyczerpany jest zasób anegdot o naszym poecie, który własnoręcznie zasadził był drzewko jarzębinowe w ogródku (przy rue du Boulverad 14, Batignoles), aby przypominało mu Litwę, który jesienią zbierał rydze w Fontainbleau, aby je zamarynować na zimę, który – jak to zapisała jego córka Maria Gorecka – potrafił wzruszać się do łez podczas lektury pożegnania

Hektora z Andromachą (córka czytała *Iliadę* w ulubionym przez poetę przekładzie Franciszka Ksawerego Dmochowskiego), który dla ochrzczenia swego ostatniego syna Józefa sprowadził z Litwy wodę z Niemna. Jesteśmy dzisiaj w tej szczęśliwej sytuacji, że – jeśli tylko zechcemy – możemy czytać i to, co Mickiewicz stanowczo przeznaczył do druku, i to, co niewątpliwie należy do *anegdot* (zgodnie z grecką etymologią: „rzeczy nie opublikowane").

W czasach współczesnych Mickiewiczowi anegdoty nie miały tak uczonego kontekstu. Dobre wyobrażenie o niskim wartościowaniu „dowcipnych żarcików", które „w kalendarzu można wydrukować", daje sąd narratora *Pana Tadeusza* o talentach konwersacyjnych Asesora w ks. I, (*Gospodarstwo*), [WR IV, 33]. Rzeczywiście, kalendarze polskie, poczytne w zaściankach jeszcze w pierwszej poł. XIX w., jak podaje Pigoń, miały odrębny kącik humorystyczny, w którym pod nagłówkiem *Anegdoty* drukowano rozmaite zagadki, słowne dowcipy, facecje, dykteryjki. Z drugiej jednak strony pełna humoru (w większym stopniu słownego niż sytuacyjnego) *Pani Telimeny anegdota petersburska* o jej piesku bonończyku zaszczutym przez bezdusznego czynownika, który z kolei zostaje przez Wielkiego Łowczego Dworu Kiryłę Gawrylicza Kozodusina skazany „na cztery tygodnie do kozy", chociaż miała być – wedle jej relacji – pochwałą czujności i „rozsądnej" srogości rosyjskich urzędów, tak że sprowokowała do śmiechu samego cara Aleksandra I, staje się przecież świetnym środkiem charakteryzującym zaściankowe towarzystwo: opowiastka wzbudziła wesołość wśród wszystkich jej słuchaczy, w tym i Tadeusza, mających – z dzisiejszego punktu widzenia – dość osobliwe poczucie humoru.

Na osobną uwagę zasługuje w tym kontekście również sensacyjna kradzież rękopisu Mickiewicza, tzw. Albumu Moszyńskiego, który był wart dla kolekcjonera dra Tomasza Niewodniczańskiego więcej, niż skradziony mu równocześnie samochód (BMW 750), ale tą historią zajmujemy się nieco dokładniej w pierwszym ze wskazanych niżej haseł. (MP)

Bibl.: *Kronika potoczna i anegdotyczna z życia Adama Mickiewicza. Z dwoma portretami* [Maryli i Adama]. Wyd. skrócone, We Lwowie 1884 [przygotowane przez W. B. – Władysława Bełzę].

Zob. również: ALBUM MOSZYŃSKIEGO, ALFABET, PAMIĘĆ, PETERSBURSKA ANEGDOTA, ŚLUB.

Gdyby mnie zapytano, czy powodem zamieszczenia w tym haśle fragmentu rozmowy Mickiewicza z księżną Katarzyną Wirtemberską (żoną Hieronima Bonapartego) było pojawienie się w niej nazwy formacji wojskowej, tożsamej z mym nazwiskiem, musiałbym dyplomatycznie odpowiedzieć: „Nie potwierdzam, ale też nie zaprzeczam". Po tej dygresji od razu przechodzę do nieoczekiwanego w tego typu leksykonach hasła, które może być (i bywało w czasach Poety) czytane i jako przedrostek, i jako samodzielny rzeczownik:

„Arcy-". Użycie tego przedrostka w funkcji wzmacniającej znaczenie wyrazu, chętnie przez Mickiewicza stosowane w formie pozytywnej („arcygrzecznie", „arcymądry") lub negatywnej („arcypołajanie"), odczuwane jest dziś już raczej jako nieco archaizujące. W *Konradzie Wallenrodzie* spotykamy określenie „Arcykomtur" objaśniane przez poetę jako bezpośrednie tłumaczenie z niem.: „*Grosskomthur*, najpierwszy urzędnik po wielkim mistrzu" [WR II, 139].

Warto wspomnieć, że niezwykle szanowany przez przyjaciół ze względu na swą erudycję i walory moralne Tomasz Zan miał oryginalne przezwisko „Arcy". Stanisław Pigoń przypuszcza, że przydomek ten wziął się ze skrótu obszerniejszego przydomka Arcy-promienisty, przysługującego mu jako założycielowi Towarzystwa Promienistych, zwanego również Zgromadzeniem Przyjaciół Pożytecznej Zabawy, działającego w Wilnie zrazu legalnie wiosną 1820 r., zlikwidowanego w końcu maja tego roku przez władze uniwersyteckie. Szczególnie zabawnie brzmi ów przydomek użyty w przypadkach zależnych; Mickiewicz pisał do Onufrego Pietraszkiewicza (z Kowna, 13/25 września 1821), aby nie oczekiwał od niego teraz zbyt dokładnych wiadomości, „bo Wilno nie jest miejscem do pisania wielu listów, kiedy się słucha rozprawiającego Jarosza, dumającego Jeża i śpiewającego Arcego" [WJ XIV, 171]. Niekiedy poeta posługiwał się tym przedrostkiem również dla tworzenia form o zabarwieniu żartobliwym; tak w listach do Marii Szymanowskiej, matki swej przyszłej żony Celiny (czego wówczas jeszcze nie przeczuwał), zdarzało mu się panią Marię nazywać „Jej Arcymuzykalną Mością" [WJ XIV, 427]. Kiedy indziej znowu wzmacniał owym przedrostkiem ekspresję swego zadowolenia; Józefowi Bohdanowi Zaleskiemu z entuzjazmem donosił, iż jego rozprawkę, „która pójdzie do druku", o poetach chrześcijańskich w Lozannie „Arcydobrze przyjęto" [WJ XV, 339]. Rozprawkę „arcydobrze" przyjęto, nie wydrukowano jednak jej, bo poeta przeniósł się do Paryża i sprawy tej, jak wielu innych projektów, nie doprowadził do szczęśliwego końca. (MP)

Zob. również: ARCYDRAMAT; *ARCYMISTRZ*; ARCYPOEMAT; ARCYSERWIS; CELINA Z SZYMANOWSKICH MICKIEWICZOWA; FRANCISZEK HIERONIM MALEWSKI; „NATENCZAS"; TOMASZ ZAN.

Z haseł na literę „B" wybieram jedno, choć równie wesołe, względnie dowcipne mogłyby się okazać **„Bania z poezją"** i **„Burzan"**; przyjrzyjmy się jednak **„Badylkowi"**:

„Badylek". Wedle naszego rozeznania jedno z najbardziej popularnych wśród młodszego pokolenia – obok baranka – słów wieszcza, niekoniecznie zresztą kojarzonych z *Dziadów częścią II* (słowa Guślarza powtarzane, jak refren, przez Dziewczynę). Wyrazy wdzięczności Mickiewicz winien złożyć na ręce Kazika Staszewskiego.

Zaleniwionym w ćwiczeniu pamięci przypominamy: badylek był „zielony", wianek „kraśny", o baranku wiemy, że „bieży", o motylku nie wspominamy. (MP)

Zob. również: *DZIADÓW CZĘŚĆ II*, *IV* i *III*; *SŁOWNIK JĘZYKA ADAMA MICKIEWICZA*.

Młodszym słuchaczom-czytelnikom trzeba tu wyjaśnić, że wspomnianego w haśle „Badylka" Kazik Staszewski popularyzował z zespołem „Kult", grającym wówczas głównie rock alternatywny. W piosence *Baranek* z albumu *Tata Kazika* (z 1993 roku) pojawił się niemal dosłownie przytoczony czterowiersz z *Dziadów części II*, lekko zmodyfikowany tekst Dziewczyny:

> Na głowie kwietny ma wianek,
> W ręku zielony badylek,
> A przed nią bieży baranek,
> A nad nią lata motylek.

Śpiewała to „cała Polska". W oryginale Dziewczyna śpiewa o sobie „mam wianek" i wianek jest „kraśny" nie kwietny. Hasła słownikowe starzeją się szybciej niż ich autorzy, ale też *Słownik…* ma tę przewagę nad autorami, że – gdy oni odchodzą – dykcjonarz jeszcze przez czas jakiś pozostaje w zbiorowej pamięci.

Jesteśmy w dwóch trzecich tekstu i już wiem, że opowiem znacznie mniej, niż miałem zamiar, muszę się streszczać. Najprościej byłoby przytoczyć wszystkie hasła na litery, jakby to mógł powiedzieć Mickiewicz „arcypolskie", czyli te, z których składa się słowo ʿżółćʾ – określające nie tylko ʿkolor żółtyʾ, ale i ʿpłynną, gorzką, żółtobrunatną wydzielinę wątrobyʾ, pomagającą nam strawić tłuszcze, co zresztą prowadzi do metaforycznego znaczenia, które jest kojarzone z ʿgoryczą', ʿgniewem', ʿirytacją', wreszcie ʿzłością'. Przyjrzyjmy się więc najpierw literce „-Ć", dość przewrotnie wprowadzonej zrazu w obręb dykcjonarza, a teraz przywołanej jako partykuła kończąca **słowa**, co jest rzeczą charakterystyczną dla pisarstwa Mickiewicza, zwłaszcza form obszerniejszych, epickich:

> **„-Ć" .** Mickiewicz, być może nieoczekiwanie dla dzisiejszego czytelnika, dość często posługiwał się tą partykułą ekspresywno-emfatyczną (językoznawcy za pomocą tak precyzyjnych, aczkolwiek dość tajemniczo brzmiących terminów starają się oddać specyficzną własność tej nieodmiennej części mowy, polegającą na dodawaniu zwykłemu wyrazowi sugestywności, siły wyrazu, nadmiernej niekiedy afektacji) i łączył ją z różnymi częściami mowy: z przymiotnikami, rzeczownikami, czasownikami, zaimkami, spójnikami, wreszcie z innymi partykułami. Czytamy więc w ks. XI *Pana Tadeusza* (*Rok 1812*), jak Gerwazy w rozmowie z Protazym wspomina: „Dziwneć to były losy tej naszej Korony / I naszej Litwy!" [WR IV, 318]; cztery dziesiątki wersów dalej Protazy podsumowuje opowiadaną Gerwazemu przypowieść o dwóch

wróblach „bijących się": „Prawdać to, że naonczas myślano o Hrabi, / Nie zaś o Tadeuszu"; w ks. III (*Umizgi*) Sędzia tłumaczy Telimenie kolejne zmiany zamiarów Jacka Soplicy, który „Bóg wie, gdzie się kryje", wobec Tadeusza: „Potem zgodził się przecie, by w domu pozostał / I żeby się ożenił. Jużbyć żony dostał" [IV, 87].

Nie inaczej w bajce *Osieł i pies*, w której narrator opowiada: „Pan na skwar narzekał, / Siadł pod drzewem i zasnął. / Tegoć osieł czekał" [WR I, 362]; w tym samym wierszu nieco wcześniej o słowach inicjalnej sentencji („Jeśli chcesz, ośle, by pies kochał ciebie, / Kochajże ty i psa") wyrażał się: „Rozumiał je nasz osieł, boć już nie był źrebię". Spośród kilkunastu przykładów połączenia „-ć" z inną partykułą przywołajmy tylko ten jeden fragment zdania Gerwazego z ks. X (*Emigracja • Jacek*): „jeżeli masz przyjąć wijatyk, / Księże Jacku, toć ja nie luter, nie syzmatyk!" [IV, 303]; dopiero w obliczu śmierci Jacka Soplicy-Księdza Robaka Gerwazy zdecydował się wyjawić (dosłownie kilka wersów dalej) straszną tajemnicę, którą taił przez lat kilkanaście, że śmiertelnie raniony Stolnik: „głowę wstrząsnął, rękę ku bramie wyciągnął / W stronę gdzie stałeś, i krzyż w powietrzu naznaczył; / Mówić nie mógł, lecz dał znak, że zbójcy przebaczył."

Uzupełnianie słów, zaczerpniętych z języka potocznego interesującą nas tu partykułą, która ma jeszcze postać nieco bardziej rozwiniętą „-ci" (np.: „jest ci" „wszakci", ale tę kwestię pozwalamy sobie tutaj pominąć), nie zostało nigdzie skomentowane przez wydawców, jako charakterystyczny dla wymowy stron rodzinnych poety prowincjonalizm, bo też tą formą dodawania słowom prostym odcieni ekspresywno-emfatycznych posługiwało się wielu. Dość wspomnieć fragment zdania Cypriana Norwida o ostatnim spotkaniu z Mickiewiczem na ulicach Paryża w roku 1855: „nigdy ani po francusku ani tym tonem nie żegnał mię był, a tyle-ć razy rozchodziliśmy się". W tym wypadku autor *Czarnych kwiatów* uznał za stosowne wzmocnić emocjonalnie zaimek liczebny (wskazujący) zastępujący liczebnik główny. Przytoczone dalej krótkie słówko francuskie „*Adieu!*" było bowiem ostatnie, jakie usłyszał od Mickiewicza, co całkowicie uzasadnia jego afektację. (MP)

Bibl.: *Słownik języka Adama Mickiewicza*. Pod red. K. Górskiego i S. Hrabca. T. I, Wrocław 1962, s. 653–654.

Zob. również: CYPRIAN KAMIL NORWID; GERWAZY RĘBAJŁO.

Z żalem pomijam równie obszerne hasła „Ćma" i „Ćwiartka", zwłaszcza że w tym drugim pojawia się pyszny cytat z listu Mickiewicza do przyjaciela Józefa Jeżowskiego (z Kowna, z 1820 r.), który się kończy tak: „Było mnie w szał filozoficzny nie wprowadzać; masz teraz pół ćwiartki dziwactw" (chodziło tu, oczywiście, o rozmiar kartki papieru). Z żalem pomijam wszystkie hasła na „**Ł**": **„Łeż"** – 'kłamstwo', **„Łęg"** – 'nizina', **„Łęk"** – 'wygięta ku górze, przednia część siodła', **Łubieńska Konstancja** – to odsyłacz do Konstancji z Bojanowskich

Łubieńskiej, bo w naszym *Słowniku…* przyjęliśmy zasadę uporządkowania wedle imion nie nazwisk. W takich okolicznościach od bodaj dziesięciu lat chętnie przywołuję myśl filozofa prof. Tadeusza Gadacza: „Na każdym naszym życiowym wyborze kładą się cieniem drogi niewybrane". Przechodzę zatem od razu do wybranych haseł na literę „**Ó**":

> ***„Ósmy".*** Chociaż nie znajdziemy w twórczości i korespondencji Mickiewicza zachwytów nad 'ósmym cudem świata' czy określenia wieku człowieka 'ósmy krzyżyk' (o wieku kogoś, kto skończył już siedemdziesiąt lat), przecież posługiwał się on tym liczebnikiem porządkowym dość często. Spotykamy go w trakcie wymieniania pułków w *Przeglądzie wojska* pośród epickich fragmentów dołączonych do *Dziadów części III*: „Pierwszy wjechał kary, / Drugi też kary, lecz anglizowany, / Dwa było gniade, a piąty bułany, / Siódmy znów gniady, ósmy jak mysz szary" [WR III, 287] (nie dowiemy się już nigdy, jakiej maści konie tworzyły pułk szósty, który poeta – chyba ze względów rytmicznych – pominął); spotykamy go w *Objaśnieniach* [*poety*] do tychże *Dziadów* w obrębie wykładu dotyczącego słów „czyn" i „czynownik": „doktor filozofii albo medycyny liczy się w klasie ósmej i ma stopień majora" [WR III, 309], spotykamy go jako określenie ósmego rozdziału w dziele Claude'a Carlomana Rulhière'a *Histoire de l'anarchie de Pologne…*, ósmej pieśni *Jagiellonidy* Dyzmy Bończy Tomaszewskiego czy ósmej księgi swego *Pana Tadeusza*. Obok najpowszechniej używanego określenia rozmiaru papieru (ćwiartka) pojawi się również nieco już archaiczne „ósemka". Nie spotkamy króla Anglii Henryka VIII, zauważymy natomiast papieża Urbana VIII; w ks. XI (*Rok 1812*) *Pana Tadeusza* Wojski objaśnia zalety książki kucharskiej o wiele mówiącym tytule *Kucharz doskonały*: „podług niej Hrabia na Tęczynie / Dawał owe biesiady we włoskiej krainie, / Którym się Ojciec Święty Urban Ósmy dziwił" [WR IV, 311] – zarówno książka kucharska, jak i zdziwienie papieża znalazły stosowne rozwinięcie w *Objaśnieniach* [*poety*].
>
> Przede wszystkim jednak ósemka pojawia się na oznaczenie dnia i godziny. Mickiewicz chętnie umawiał się z przyjaciółmi o godzinie ósmej wieczorem, zastrzegając się, że nie będzie go w domu „aż o ósmej", bądź też, że właśnie wróci do miasta „o ósmej". Dawał dobrą radę przyjacielowi Aleksandrowi Chodźce, który miał przywieźć do Montgeron na wakacje najstarszego syna poety Władysława i jego kolegę, a mieszkał Chodźko w pobliżu Collège Sainte-Barbe: „Jeżeli zechcesz zabrać chłopców, trzeba, żebyś udał się do Collège przed godziną pół do ósmej z rana, bo oni, skoro będą wolni, pewnie zaraz stamtąd ucieką [!] i próżno byś tylko chodził" [WJ XVI, 525]. Jeden jedyny raz ósemka występuje w kontekście wyraźnie mistycznym – w liście do Andrzeja Towiańskiego (z Paryża, 12 października 1842 roku) Mickiewicz pisał: „W nocy z dnia siódmego na ósmy po modlitwie do N[ajświętszej] P[anny], czułem blisko Chrystusa Pana w postaci *Ecce Homo*,

lubo o tym pierwej nie myśliłem, a wkrótce obaczyłem gwiazdeczkę, wielką iskrę; te iskry czasem widuję, ale wtenczas była większa i jaśniejsza, i poczułem tuż przy sobie duch Napoleona" [WJ XV, 515]. Dalej następuje fragment w języku francuskim, zapis słów podyktowanych poecie we śnie przez ducha Napoleona. Fragmenty te, dyktowane wedle przekonania Mickiewicza również przez Chrystusa i Najświętszą Maryję Pannę, niewątpliwie należą do najbardziej osobliwych tekstów polskiego mistycyzmu romantycznego. (MP)

Zob. również: „CZTERDZIEŚCI I CZTERY"; ĆWIARTKA.

Haseł – słów lub ich części – rozpoczynających się na tę literę umieściliśmy zaledwie trzy, więc tu wszystkie przytoczę. Nie zdawałem sobie wcześniej sprawy z tego, że niektóre z literackich dokonań Mickiewicza wywarły zdecydowanie przemożny wpływ na dobór materiału ilustrującego słowne spożytkowanie, jednak zwrócenie na to uwagi przez wybitnego starszego o pokolenie Kolegę Profesora, zasługuje na refleksję, bodaj w przypisie[16]. Przejdźmy zatem do kolejnego, charakteryzującego język poetycki Poety, zaimka:

„Ów". Wszyscy pamiętamy, że ten zaimek wskazujący przymiotny, towarzyszący zazwyczaj rzeczownikowi umieścił Mickiewicz w kolejnej, pięknej inwokacji otwierającej ks. XI (*Rok 1812*) *Pana Tadeusza*: „O roku ów! kto ciebie widział w naszym kraju!" [WR IV, 307]. Niektórzy z Czytelników, być może, mają jeszcze w pamięci inne fragmenty arcypoematu, jak ten początek zakończenia księgi I (*Gospodarstwo*), dotyczący silnie pobudzającej wyobraźnię poety osoby Napoleona: „Takie były zabawy, spory w one lata / Śród cichej wsi litewskiej; kiedy reszta świata / We łzach i krwi tonęła, gdy ów mąż, bóg wojny, / Otoczon chmurą pułków, tysiącem dział zbrojny, / Wprzągłszy w swój rydwan orły złote obok srebrnych, / Od puszcz libijskich latał do Alpów podniebnych" [WR IV, 38], albo ten z ks. II (*Zamek*), w którym poeta popisał się niezwykłą metaforą myśliwską: „Dzikiem rozmów strzeleckich był ów spór zażarty / Rejenta z Asesorem o sławne ich charty" [WR IV, 68], albo może jeszcze ten fragment tyrady Gerwazego w ks. IV (*Dyplomatyka i łowy*) kojarzącego celny strzał do niedźwiedzia, oddany przez Księdza

[16] Prof. Julian Maślanka do umieszczanego we wcześniejszych wznowieniach wyd. *Pana Tadeusza* w serii Biblioteka Narodowa w oprac. Stanisława Pigonia – w *Aneksie*, w rozdziale *Uzupełnienia bibliograficzne od 1968 r. (wybór)* – mego tekstu M. Piechota, *„Pan Tadeusz" i „Król-Duch" – dwie koncepcje romantycznej epopei*, Kielce 1995 (tak począwszy od wyd. 11 z 1996 r.), dodał także książkę na tytuł profesorski: M. Piechota, *Od tytułu do „Epilogu". Studia i szkice o „Panu Tadeuszu"*, Katowice 2000 oraz nasz słownik z nawiasowym komentarzem: „(tu hasło: *Pan Tadeusz* i odsyłacze do ponad 30 innych haseł dotyczących tego poematu)". (A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, wstęp i oprac. S. Pigoń, *Aneks* J. Maślanka, wyd. 14, Wrocław 2018, s. CLVII-CLVIII). Pogrubienie moje – M.P.

Robaka. Gerwazy łączy go ze znienawidzonym wrogiem Horeszków Jackiem Soplicą, zabójcą Stolnika: „Panowie! długo żyję, jednego widziałem / Człowieka, co mógł takim popisać się strzałem. / Ów głośny niegdyś u nas z tylu pojedynków, / Ów, co korki kobietom wystrzelał z patynków, / Ów łotr nad łotry, sławny w czasy wiekopomne, / Ów Jacek, *vulgo* Wąsal; nazwiska nie wspomnę" [WR IV, 128]. To tylko garść przytoczeń.

A przecież, mający dzisiaj w powszechnym odczuciu zabarwienie książkowe bądź też nadający wypowiedzi odcień wyraźnie patetyczny, zaimek ów używany był przez Mickiewicza nader często. Dla przykładu przywołajmy raz jeszcze kontekst arcypoematu: w liście wysłanym do Antoniego Edwarda Odyńca (z Montmorency, 21 lipca 1835 roku), poeta pisał: „Na końcu *Tadeusza* był do niego [to jest do Kazimierza Brodzińskiego – M. P.] ustęp, ale nagłe drukowanie i moje ówczesne zatrudnienia małżeńskie zrobiły, że nie miałem czasu poprawić i umieścić ów Epilog" [WJ XV, 141]. I drugi fragment, przytoczony już w obszerniejszym kontekście w haśle pierwszym niniejszego *Słownika…*, dla objaśnienia niezwykłości ostatniego wersu sonetu *Widok gór ze stepów Kozłowa*, komentarz Mickiewicza pochodzący z jego listu do przyjaciela Antoniego Edwarda Odyńca (z Moskwy, 14 kwietnia starego stylu, roku 1827): „Ów okrzyk »Aa!!« wyraża tylko zadziwienie Pielgrzyma" [WJ XIV, 337]. I my pozostajemy zadziwieni nad owym kunsztem poety, wyrażającym się również w wirtuozerii wykorzystywania tego szczeropolskiego i staropolskiego zarazem (ze względu na inicjalną samogłoskę powstałą z dawnego *o* długiego) zaimka. (MP)

Zob. również: *„AA!!"*; ARCYPOEMAT; ASESOR; „EPILOG"; GERWAZY; HRABIA; NAPOLEON BONAPARTE; *PAN TADEUSZ*; REJENT BOLESTA.

Skoro pojawiała się męska forma zaimka wskazującego, w naszym *Słowniku* – a powstawał on przed czasami nieco większej dbałości o tzw. poprawność polityczną i właściwy parytet płci – nie mogło zabraknąć formy żeńskiej, tym razem przyrostka:

„-*Ówna*". Dziś już niemal zanika staropolski obyczaj tworzenia nazw córek od zawodów wykonywanych przez ojców, tworzenia ich nazwisk – podkreślających stan niezamężny – od nazwisk noszonych po ojcu: nazwisk zakończonych zazwyczaj, chociaż niebezwyjątkowo, na spółgłoskę. Mickiewicz szanował i w tym zakresie stare dobre obyczaje: Tekla, córka Wojskiego Hreczechy nosi dumnie po ojcu nazwisko utworzone za pomocą przyrostka „-anka" – Asesor wchodzi w ks. XI (*Rok 1812*) przebrany w nowy mundur, gdyż ze sługi cara przeobraził się bezboleśnie w wiernego urzędnika Napoleona, „Obok poważnym krokiem szła jego kochanka, / Ubrana bardzo strojnie, Tekla Hreczeszanka" [WR IV, 328], w innym miejscu od tytułu ojca określana jest jako „nadobna Wojszczanka". O Ewie, córce Stolnika,

Gerwazy wypowiada się w formie prawidłowo utworzonej za pomocą przyrostka „-ówna": Jacek Soplica „Do zamku nieproszony coraz częściej jeździł, / W końcu u nas jak w swoim domu się zagnieździł / I już miał się oświadczać, lecz pomiarkowano / I czarną mu polewkę do stołu podano. / Podobno Stolnikównie wpadł Soplica w oko, / Ale przed rodzicami taiła głęboko" [WR IV, 54]. Nie inaczej musiałaby zostać nazwana, nie od tytułu, a od nazwiska, gdyby to określenie pojawiło się w obrębie arcypoematu, jak tylko Horeszkówna.

Nie zachował się żaden z listów poety adresowanych do panien, w których był zakochany, ani do Maryli Wereszczakówny, ani do Karoliny Jaeniszówny, ani do Henrietty Ewy Ankwiczówny. Może to rezultat ówczesnej obyczajowości, wedle której kawalerowi nie wypadało bezpośrednio pisać do panny, chyba że oficjalnie się zaręczyli. Tak Mickiewicz adresował swą korespondencję do ojca wspomnianej wyżej Karoliny, profesora Karola Jaenischa, nadając zresztą niektórym z listów zabawne tytuły (na przykład: *Pierwszy biuletyn Wielkiej Armii, dan na polu szachowym 26 marca*). Może to rezultat obyczaju, że często pisywano wówczas korespondencję po francusku, a w każdym razie w Europie starano się ją w tym języku adresować. Kiedy poeta pisał do swej dorastającej córki, Marii Mickiewiczówny (z Hawru, 18 września 1851 roku), adresował list: „Mademoiselle Marie Mickiewicz, Paris, Rue de l'Ouest N. 44." (MP)

Zob. również: „JENDYKOWI-CZÓWNA"; KAROLINA JENISCH--PAWŁOWA.

W odesłaniach do innych haseł mamy tu pełną równowagę: jedno jest żartobliwe, komediowe, dotyczy tzw. rymu przerzuconego (popisywali się nim i Horacy, i nasz Jan Kochanowski) z *Pana Tadeusza*, drugie prowadzi do poważnego hasła osobowego. „Dobre rady", na jakie hasła warto jeszcze zwrócić uwagę w takim wędrowaniu przez słownikowy labirynt, mogły grozić natrafieniem na powtórzenie informacji, staraliśmy się jednak tego unikać, recenzowaliśmy sobie z Jackiem wzajemnie swoje hasła; jako pierwszy poza nami przeczytał starannie i wnikliwie całość – recenzujący tom dla wydawnictwa – prof. Jerzy Paszek. Pora przejść do ostatnich haseł, choć z żalem pomijam aż dziesięć z jedenastu na Ś i ograniczam się jedynie, może też dlatego, że nie ma tej litery w 'żółci'?

„Świerzop". Wyrażenie „bursztynowy świerzop", będące niewątpliwą ozdobą – z racji swych walorów kolorystycznych i dość egzotycznego brzmienia – dziewiętnastego wersu inwokacji *Pana Tadeusza*, zaprzątało umysły wielu czytelników uczących się na pamięć tego fragmentu, wielu uczonych, którzy przez dziesięciolecia nie potrafili dokładnie zlokalizować, o jaką to konkretnie roślinę mogło tu poecie chodzić. Konstanty Ildefons Gałczyński w 1934 r. w żartobliwym wierszyku *Ofiara świerzopa* kpił sobie z filologów, którzy okazali się wobec świerzopa bezradni (Pigoń) bądź w swych komentarzach unikali zajęcia jednoznacznego stanowiska (Kridl).

Objaśnienie Pigonia nie zadowoliło po jeszcze blisko półwieczu Stanisława Makowskiego, gdyż nie precyzowało: „czy ognicha [wskazana przez Pigonia] oznacza tu chwast noszący łacińską nazwę *Raphanus raphanistrum L.*, czyli tzw. rzodkiew-świrzepę, zwaną na Mazowszu łopuchą, czy też należącą do tej samej rodziny *Synapis arvensis*, tzn. gorczycę świrzepę albo gorczycę polną, zwaną w gwarach także ognichą, ognikiem lub rzepuchą". I chociaż Makowski ustalił (w solidnym i sążnistym wywodzie) ponad wszelką wątpliwość, że w grę musi tu wchodzić jedynie wymieniony tu jako pierwszy chwast (mazowiecka łopucha), przecież nadal zdarza się czytać – celowo nie podajemy adresów tych wydań – zupełnie bałamutne objaśnienia, polegające na skojarzeniu bursztynowej barwy z uprawnym… rzepakiem. Tak do „ofiar świerzopa" dołączył sam świerzop jako ofiara komentatorów. (MP)

Bibl.: S. Makowski: *Tęcze i świerzopy. Słowacki – Beniowski – Mickiewicz*. Wrocław 1984, s. 219–225 [tam wreszcie zdjęcie świerzopa, szkoda, że jedynie czarno-białe].

Zob. również: INWOKACJA, *PAN TADEUSZ*.

Pomijam, ponownie z żalem *„Żaby"*, *„Żeglarza"*, *„Żurawia"* i *„Żywilę"*, przechodzę do *Żyżki* i *Żyżmy:*

Żyżka. Przywoływany tu po wielekroć *Słownik języka Adama Mickiewicza* przytacza nazwisko tego wodza skrajnego odłamu husytów czeskich – Jana Žižki (1360–1424), jako projektowane w obrębie jednego z artykułów pisanych przez poetę do redagowanego przez niego „Pielgrzyma Polskiego" (pisał tam: „polityką, działaniem nazywamy tylko czyny albo słowa i myśli, które rodzą czyny […] słowa Wiklefa, »Żyżki«, Hussa, Lutra, Sęsymona" [sic!]"), i chociaż w ostatecznej wersji nazwisko to nie ukazało się drukiem, niektórzy uważają, że właśnie ono i to w Mickiewiczowskim brzmieniu, a nie jakaś „żyzność gleby", powinno być ostatnim hasłem w polskich leksykonach i encyklopediach. (MP)

Zob. również: *SŁOWNIK JĘZYKA ADAMA MICKIEWICZA*; „PIELGRZYM POLSKI".

Żyżma – jedna z dwóch (obok Solczy) niewielkich rzeczek, przepływających przez miasteczko Bieniakonie, miejsce ostatniego spoczynku Maryli. Czyżby więc, wbrew zdaniu z poprzedniego hasła, miało to być ostatnie słowo? (MP)

Zob. również: BIENIAKONIE; MARIA Z WERESZCZAKÓW PUTTKAMEROWA.

Byliśmy tam z Jackiem – przy grobie Maryli z Wereszczaków Puttkamerowej, u brzegów Solczy i Żyżmy, słuchaliśmy pięknych i mądrych wykładów prof. Stanisława Makowskiego, które na tyle zapadły nam w pamięć, że to

wystąpienie wypada zakończyć parafrazą domknięcia ks. XII (*Kochajmy się!*) *Pana Tadeusza*:

> Autorzy też tam byli, miód i wino pili,
> Co widzieli, słyszeli, w księdze umieścili.
> K o n i e c .

Tak poczucie humoru i dystansu wobec własnych dokonań, charakterystyczne dla twórców polskiego romantyzmu, udziela(ło) się niekiedy badaczom i komentatorom ich twórczości i biografii oraz leksykografom[17] problemów tej epoki.

Bibliografia

Bełza W., *Kronika potoczna i anegdotyczna z życia Adama Mickiewicza. Z dwoma portretami* [Maryli i Adama], wyd. skrócone, Lwów 1884.

Ciupek M., *Słownik Mickiewiczowski*, „Postscriptum" nr 33–34, wiosna–lato 2000, s. 68–70.

Dudziak P., *Kameralne przedsięwzięcie*, „Nowe Książki" 2000, nr 9, s. 52.

Gacowa H., *Juliusz Słowacki*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 225. Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut", T. 11.

Hajduk-Gawron W., *Romantyzm i Mickiewicz w opracowaniach*, „Postscriptum" nr 4 (44) [*Romantyzm polski raz jeszcze*] 2003, s. 173–175.

Historia literatury rosyjskiej, praca zbior. pod red. M. Jakóbca, wyd. drugie zmien., t. 1–2, Warszawa 1976.

Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, T. I: *Twórczość młodzieńcza*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999.

Krysztofiak A., *Prześmiewcze panaceum. O parodiach romantycznych ballad*, [w:] *Ślady lektur*, pod red. J. Lyszczyny, Katowice 2012, s. 61–74.

Kubik M., *„AA!!", czyli o Mickiewiczu w Warszawie*, „Gazeta Uniwersytecka", listopad 2000, nr 2 (81), s. 36–37.

[17] Na karcie przedtytułowej kieszonkowego słownika czytam z sentymentem odręczną dedykację Przyjaciela: „Markowi / kolejny dowód / zagrożenia nałogiem / pisania słowników / ofiarowuje / Jacek / Katowice, 12.II 2002" (J. Lyszczyna, *Leksykon przypomnień. Literatura polskiego romantyzmu*, Warszawa 2002), a przecież mieliśmy jeszcze przed sobą współautorstwo znacznie obszerniejszego dokonania, wielu haseł romantycznych w: *Słownik literatury polskiej*, red. nauk.: Marek Piechota – *Oświecenie, Romantyzm, Pozytywizm*, Marek Pytasz – *Średniowiecze, Renesans, Barok, Młoda Polska, 1918–1947, 1948–1998, Przełom wieków i później*, Katowice 2006, wyd. II 2008. Ja z kolei miałem jeszcze zostać autorem hasła: *Romantyzm*, [w:] *Wielka Encyklopedia PWN*, red. J. Wojnowski, t. 21, Warszawa 2004, s. 496–497, w obrębie hasła: *Polska. Literatura*.

Kuziak M., *Słownik Mickiewiczowski*, „Przegląd Humanistyczny", R.: XLVI, 2002, nr 3 (372), s. 77–81.
Lyszczyna J., *Leksykon przypomnień. Literatura polskiego romantyzmu*, Warszawa 2002.
Makowski S., *Tęcze i świerzopy. Słowacki – Beniowski – Mickiewicz*, Wrocław 1984.
[Markiewicz Henryk] hm: *Camera obscura*, „Dekada Literacka" 2000, nr 6/8.
Markiewicz H., *Laury i pamflety. 90 lat sporów z Boyem i o Boya*, „Twórczość" 2000, t. 56, nr 11 (659), s. 7–84.
Mickiewicz A., *Dziady część III. Z opracowaniem szkolnym*, wstęp i objaśnienia Marek Piechota, oprac. dydaktyczne K. Heska-Kwaśniewicz i B. Zeler, Katowice 1996.
Mickiewicz A., *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, wstęp i oprac. S. Pigoń, *Aneks* J. Maślanka, wyd. 14, Wrocław 2018.
Mickiewicz A., *Pan Tadeusz. We fragmentach z komentarzem. Dla uczniów, studentów i nauczycieli*, wybór, wstęp i komentarze M. Piechota, Katowice 1997.
Mickiewicz A., *Poematy*, oprac. W. Floryan przy współpracy K. Górskiego i C. Zgorzelskiego, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. II, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, Warszawa 1994.
Mickiewicz A., *Poezje*, T. VII, Paryż 1838.
Odyniec A. E., *Poezje. Nowa, powiększona i przerobiona edycja*, Poznań 1832.
Ogłoza E., *Od „AA!!" do „Żyżmy"*, „Śląsk", R. 6: 2000, nr 9, s. 72.
Piechota M., *A few remarks on „Revange" by Aleksander Fredro*, transl. by Magdalena Bąk [preprint, Cieszyn 2002].
Piechota M., *Czesław Zgorzelski: „Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego", Warszawa 1981, ss. 263*, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 1, s. 332–343.
Piechota M., *Od tytułu do „Epilogu". Studia i szkice o „Panu Tadeuszu"*, Katowice 2000.
Piechota M., *„Pan Tadeusz" i „Król-Duch" – dwie koncepcje romantycznej epopei*, Kielce 1995.
Piechota M., *Romantyzm*, [w:] *Wielka Encyklopedia PWN*, red. J. Wojnowski, t. 21, Warszawa 2004.
Piechota M., *Tradycje retoryczne w kulturze oświecenia i romantyzmu*, [w:] *Tradycja retoryczna w kulturze i literaturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn, M.J. Gondek, Lublin 2016, s. 327–346; przedruk w książce M. Piechota, *(Nie)zapomniany czar arcydzieł. Anonim, Barańczak, Camus…*, Katowice 2019, s. 123–137).
Piechota M., *Trzy przedmowy do wydań zbiorowych „Dzieł" Adama Mickiewicza*, [w:] *5th International Conference on the „Science and quality of life" to Adam Mickiewicz on the 200th anniversary of birth. Proceedings / V Międzynarodowa Konferencja „Nauka a jakość życia" na 200. rocznicę urodzin Adama Mickiewicza. Prace, Wilno 17–21 czerwca 1998 r.*, red. nauk. R. Brazis, Wilno 1998, s. 5–7; przedruk w pracy zbiorowej: *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ocieczek przy współudziale R. Ryby, Katowice 2002, s. 196–203 oraz w książce: M. Piechota, *„Słowo to cały człowiek". Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*, Katowice 2011, s. 209–216.

Piechota M., Lyszczyna J., *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice 2000, ss. 422.
Poezje Lorda Byrona: „Giaur" przez Adama Mickiewicza, „Korsarz" przez Edwarda Odyńca, Paryż 1835.
Semkowicz A., *Wydania dzieł Adama Mickiewicza. O wydaniach oryginalnych ogłoszonych za życia poety. 1822–1855. Gawęda bibliofilska przez…, z podobiznami*, Lwów 1926.
Skocza M., *Z Mickiewiczem za pan brat. „Słownik…" do czytania*, „Dziennik Zachodni", 9 czerwca 2000, nr 134 (16.695), s. 28.
Słowacki J., *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005.
Słownik języka Adama Mickiewicza, pod red. K. Górskiego i S. Hrabca, T. I, Wrocław 1962.
Słownik literatury polskiej, red. nauk.: M. Piechota – *Oświecenie, Romantyzm, Pozytywizm*, M. Pytasz – *Średniowiecze, Renesans, Barok, Młoda Polska, 1918–1947, 1948–1998, Przełom wieków i później*, Katowice 2006.
Słownik literatury polskiej XIX wieku, pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.
Sudolski Z., *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1995.
Szargot M., *O balladach Słowackiego*, [w:] tenże, *Pamięć słowa. Studia o poezji Juliusza Słowackiego*, Kraków 2011, s. 11–22.
Szargot M., [rec. *Słownika Mickiewiczowskiego*], „Ruch Literacki", R.: XLII, 2001, z. 2 (245), s. 250–251.
Szczuka K., *Byki w bryku*, dodatek „Książki" nr 12 (105), do „Gazety Wyborczej", 5 grudnia 2000, s. 2.
Wyka K., *„Pan Tadeusz". Studia o poemacie*, Warszawa 1963.
Zgorzelski C., *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981.
Żeleński (Boy) T., *Słowo wstępne*, [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, pod red. M. Kridla, Warszawa 1929.
Żeleński (Boy) T., *Mickiewicz a my*, [w:] tenże, *Pisma*, T. IV: *Brązownicy i inne pisma o Mickiewiczu*, Warszawa 1957.

Marek Piechota
Silesian University in Katowice

THE PLAYFUL FACE OF ROMANTICISM. SOME NON-OBVIOUS ITEMS IN THE SERIOUS MICKIEWICZ DICTIONARY BY MAREK PIECHOTA AND JACEK LYSZCZYNA

Summary

Polish Romanticism is commonly associated, first of all, with patriotism and all types of Romantic heroism (of male, female, or collective characters), with the dream of

regaining independence and the writers' dedication to the survival of our culture and language, i.e. with great, serious dramas. However, Romanticism also refers to digressive poems, where the author's distance from their own creative work, the plot, and multiple, often very snarky digressions also originates from the national heroic poems. It is also the freedom of creation that applies both to the form and the content of the work. In this article, I will present some non-obvious entries from *Słownik Mickiewiczowski [The Mickiewicz Dictionary]* by Marek Piechota and Jacek Lyszczyna, published a quarter of a century ago. Apart from those presented in the beginning ("Aa!!", "Anegdoty" (Anecdotes), "Arcy-" ("Arch-"), "Badylek" (Little weed)), almost all start with letters that form the "ultra-Polish" word "żółć" (bile) („-Ć", "Ósmy" (The eighth), "-Ówna", "Żyżka", „Żyżma"); I have omitted all entries starting with the letter "Ł", but I referenced the name of the famous plant ("Świerzop"). This is how the sense of humour and distance from one's own achievements, characteristic of Polish Romantic authors, sometimes spread to scientists who analysed and commented on their works, as well as lexicographers who addressed the problems of that era.

Keywords: Polish Romanticism, *Słownik Mickiewiczowski [The Mickiewicz Dictionary]*, non-obvious entries, stereotype, humour.

Franciszek Kostrzewski (1826–1911), *Polowanie*, 1886

NOTY O AUTORACH

Lidia Banowska – dr hab. w Zakładzie Badań nad Tradycją Europejską Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, autorka monografii: *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji* (Poznań 2005) oraz *Byt i „światło-cień". O antropologii poetyckiej Cypriana Norwida* (Poznań 2019), a także licznych publikacji w czasopismach i tomach zbiorowych, współredaktorka monografii wieloautorskich: *Jarosława Marka Rymkiewicza dialogi z tradycją* (współred.: W. Ratajczak, Poznań 2016) i *Nie kłaniać się okolicznościom…* (współred.: J. Borowczyk, E. Lijewska, Poznań 2018). Zainteresowania naukowe: kultura i literatura polska XIX–XXI wieku (postrzegana zarówno z uwzględnieniem rodzimej specyfiki, jak i w ujęciach komparatystycznych, na tle przemian społeczno-kulturowych Europy), badania nad szeroko rozumianą wyobraźnią kulturową (m.in. związki literatury i religii jako wyraz kultury *Christianitatis*) oraz zagadnienia antropologiczne rozpatrywane przez pryzmat ich związku z językiem/literaturą.

Piotr Biłos – prof. dr hab., kieruje polonistyką w paryskim Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), gdzie wykłada historię literatury polskiej oraz teorię literatury. Autor książek: *Exil et modernité: vers une littérature conçue à l'échelle du monde* (Classiques Garnier, Paryż 2012; *Wygnanie i nowoczesność, ku literaturze w skali świata*), *Les jeux du „je", construction et déconstruction du récit romanesque chez Wiesław Myśliwski* (Classiques Garnier, Paryż 2016; *Gry z „ja", konstrukcja i dekonstrukcja powieści u Wiesława Myśliwskiego*), *Powieściowe światy Wiesława Myśliwskiego* (Znak, Kraków 2017), *La Pologne, Précis d'histoire. Fantaisie-Impromptu, Le prix de la République* (Editions Spotkania, Warszawa 2018), *Literatura a rzeczywistość: kilka uwag o powieści i o doświadczeniu z nią związanym* (Wydawnictwo Prymat, Białystok 2023). Członek korespondent PAU.

Petar Bunjak – prof. zwyczajny, slawista serbski, polonista. Wykłada od 1983 r. na Uniwersytecie Belgradzkim. Opublikował między innymi: *Poljsko-srpske književne veze (do II svetskog rata)*, Belgrad 1999 [tłum. *Polsko-serbskie związki literackie (do II wojny światowej)*]; *Polonica et polono-serbica*, Belgrad 2001; P. Bunjak, *Nikola Manojlović-Rajko kao prevodilac poljske književnosti (povodom stogodišnjice smrti)*, „Filološki pregled" (Beograd), R. 24, 1997, z. 1–2, s. 139–162; tegoż, *Đorđe Popović-Daničar kao prevodilac poljske književnosti*,

„Filološki pregled" (Beograd), R. 32, 2005, z. 1, s. 55–77; tegoż, *Beleške o recepciji Juzefa Ignacija Kraševskog u srpskoj kulturi*, „Filološki pregled" (Beograd), R. 42, 2015, z. 2, s. 105–127; tegoż, *Publikacje literatury polskiej w serbskim ruchu księgarsko-wydawniczym w latach 70.–90. XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego", red. Z. Zblewski, Kraków 2020, z. 2, s. 251–261. Członek zagraniczny PAU.

Edyta Chlebowska – dr nauk humanistycznych, historyk sztuki, adiunkt w Ośrodku Badań nad Twórczością Cypriana Norwida w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II. Opublikowała catalogue raisonneé: *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych* (w latach 2014–2023 ukazało się siedem z ośmiu planowanych tomów) oraz monografie: *„Ipse ipsum". O autoportretach Cypriana Norwida* (Lublin 2004) i *Norwid sztukmistrz nieznany* (Lublin 2013). Redaktorka i współredaktorka monografii wieloautorskich, m.in.: *Norwid wobec historii* (wraz z Ł. Niewczasem, Lublin 2014), *Norwid – spotkania kultur* (Lublin 2015), *„Pod latyńskich żagli cieniem…". Italia Norwida* (wraz z P. Chlebowskim i Ł. Niewczasem, Lublin 2019) oraz *On Cyprian Norwid. Studies and Essays* (wraz z A. Brajerską-Mazur, t. 1–4, Berlin 2019–2023).

Piotr Chlebowski – prof. dr hab., literaturoznawca. Pracownik naukowy Ośrodka Badań nad Twórczością Cyprian Norwida KUL. Członek i sekretarz Komitetu Redakcyjnego krytycznej edycji *Dzieł wszystkich* Norwida, kierowanego przez prof. Stefana Sawickiego. Redaktor naczelny Komitetu Redakcyjnego „Studia Norwidiana". Członek redakcji serii wydawniczej „Studia i monografie" (wraz z prof. Stefanem Sawickim i prof. Józefem Fertem). Zainteresowania naukowe: literatura polska XIX wieku, a w szczególności twórczość oraz świat idei Cypriana Norwida; zagadnienia tekstologiczne oraz edytorskie wyrastające głównie z prac nad edycją *Dzieł wszystkich* Norwida, przede wszystkim poematów (tom IV wraz z prof. Stefanem Sawickim) oraz notatników i albumów (tomy XV–XVI oraz XVII; przygotowywane samodzielnie); pogranicza sztuk, w tym problematyki syntezy sztuk, zwłaszcza w XIX wieku; muzyka współczesna (zwłaszcza jej nurt progresywno-rockowy i jazz-rockowy) w odniesieniu do szerszych zjawisk kulturowych, w tym związanych z literaturą i światem idei; semantyka w świecie zjawisk pozaliterackich: muzyki i malarstwa, oddziaływanie poezji i literatury na inne rodzaje sztuki. Członek korespondent PAU.

Bogusław Dopart – prof. dr hab., literaturoznawca. Od 2005 do 2024 r. kierownik Katedry Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Związany również z Uniwersytetem Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, gdzie kierował Katedrą

Literatury Romantyzmu. Zajmuje się historią literatury, estetyką i metodologią badań nad romantyzmem, a także antropologią społeczną literatury i historią kultury XIX wieku. Jest członkiem Komisji Historycznoliterackiej PAN i Polskiego Towarzystwa Socjologicznego. Należy do kolegium redakcyjnego periodyków „Wielogłos" i „Wiek XIX", współredagował kwartalnik „Universitas". Prezes Krakowskiego Oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adam Mickiewicza i przewodniczący Krakowskiego Komitetu Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. Należy do Rady Muzeum „Pana Tadeusza" przy Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu. Opublikował książki autorskie: *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy* (1992), *Mickiewicza słowa sekretne* (1999), *Romantyzm polski: pluralizm prądów i synkretyzm dzieła* (1999), *Poemat profetyczny. O „Dziadach" drezdeńskich Adama Mickiewicza* (2002), *Polski romantyzm i wiek dziewiętnasty* (Kraków 2023), *Kultura polska 1796–1918* (w oprac. redakcyjnym). Członek korespondent PAU.

Margreta Grigorova – prof. dr hab., polonistka, literaturoznawczyni, pracownik naukowy i wykładowca w Katedrze Slawistyki na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Św. Św. Cyryla i Metodego w Wielkim Tyrnowie w Bułgarii. Zainteresowania badaczki: literatura polska w kontekście literatur słowiańskich i środkowoeuropejskich, temat herezji we współczesnej literaturze polskiej, relacje literatura – sztuka, bułgarska recepcja literatury polskiej (na przykładzie twórczości Josepha Conrada, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza, Ryszarda Kapuścińskiego, Olgi Tokarczuk). Jest autorka monografii: *Хоризонти и пътища на полската идентичност* (*Horyzonty i drogi polskiej tożsamości*), 2002; *Литературни посвещения. Ритуални зони на словото в полската литература* (*Rytualne strefy słowa w literaturze polskiej*), 2004: *Джоузеф Конрад Коженьовски. Творецът като мореплавател* (*Joseph Conrad Korzeniowski. Twórca jako żeglarz*), 2011; *Очите на словото. Полонистични студии*. (*Oczyma słowa. Studia polonistyczne*) 2015. Przełożyła na bułgarski z literatury polskiej: *„Skrzydła ołtarza. Opowiadania. Eseje. Dzienniki" Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* (razem z Desisławą Nedjalkovą, wyd. w 2021), *Pianistę. Wspomnienia warszawskie* Władysława Szpilmana (wyd. w 2019), *Książkę twarzy* Marka Bieńczyka (wyd. w 2015), *Rodzinną Europę* Miłosza (razem z Mirą Kostową, wyd. w 2012 r.). Tłumaczyła wiersze Szymborskiej, Honeta, Herberta, Lieberta, reportaże Kazimierza Nowaka oraz krytykę literacką. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Conradystów oraz Międzynarodowego Stowarzyszenia Polonistów. Otrzymała odznakę honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej" (2014), nagrodę POLONICUM Uniwersytetu Warszawskiego (2018) oraz Złoty Krzyż Zasługi (2019). Członek zagraniczny PAU.

Janusz Gruchała – prof. dr hab., literaturoznawca, pracownik Uniwersytetu Jagiellońskiego; kierował Katedrą Edytorstwa i Nauk Pomocniczych. Ukończył studia z zakresu filologii polskiej i klasycznej. Zajmuje się edytorstwem naukowym tekstów literackich. Jego zainteresowania naukowe obejmują literaturę polską czasów Renesansu i Baroku, historię książki ze szczególnym uwzględnieniem XV–XVII w., piśmiennictwo religijne XVI–XVII w. (kaznodziejstwo, teksty użytkowe, tłumaczenia biblijne). Kilkukrotny stypendysta i wykładowca Warburg Institute w Londynie, Herzog August Bibliothek w Wolfenbüttel oraz uniwersytetów w Bochum, Padwie, Wiedniu, Piliscabie i Bradze. Jest członkiem Komisji Historycznoliterackiej przy Oddziale Krakowskim Polskiej Akademii Nauk. W latach 2004–2012 rektor Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Krośnie. Wydał między innymi: Janusz Gruchała, *Iucunda familia librorum. Humaniści renesansowi w świecie książki*, Kraków 2002; tegoż, *„Aratus" Jana Kochanowskiego – warsztat filologiczny poety*, Kraków 1989; tegoż, *Mikołaj Sęp Szarzyński*, Wrocław 1987. Wybrane edycje: Jakub Lubelczyk, *Psałterz i kancjonał z melodiami drukowany w 1558 roku. Polish Psalter and Hymnbook with Melodies Printed in 1558*, oprac. J. Gruchała i P. Poźniak, Kraków 2010; Abraham Rożniatowski, *Pamiątka krwawej ofiary Pana naszego Jezusa Chrystusa*, Warszawa 2004 (Biblioteka Pisarzy Staropolskich, t. 27); Adam Jacek Pisarzowski, *Poezje*, oprac. i wstęp J. S. Gruchała i W. Urban, Kraków 1998 [*de facto* 1999] (Bibliotheca Iagellonica. Fontes et Studia, t. 8). Członek korespondent PAU.

Ewa Hoffmann-Piotrowska – dr hab., profesor Uniwersytetu Warszawskiego, literaturoznawczyni. Zainteresowania: późny romantyzm, mistycyzm romantyczny, artykulacja doświadczenia wewnętrznego, związki między poezją a mistyką, problemy metodologiczne opisu i naukowej weryfikacji doświadczenia wewnętrznego, twórczość Juliusza Słowackiego i dzieła Adama Mickiewicza, historia idei romantycznych – zwłaszcza romantyczna filozofia historii. Opublikowała monografie: Ewa Hoffmann-Piotrowska, *Mickiewicz-towiańczyk. Studium myśli*, Warszawa 2004; tejże, *W ustach jest otwór duszy… Szkice o romantykach i mistykach*, Warszawa 2012; tejże, *„Święte awantury". Orto- i heterodoksje Adama Mickiewicza*, Warszawa 2014; tejże, *Fryderyk Chopin. Przymierze ze słowem*, Warszawa 2021. Współredagowała monografie zbiorowe: *Mickiewicz nieodoczytany. Korespondencja poety w perspektywie współczesnej,* red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, T. Jędrzejewski, Warszawa 2014; *Pan Tadeusz. Poemat – postacie – recepcja,* red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2016; *Liryka Mickiewicza. Uczucia – świadectwa – ekspresje,* Warszawa 2018; *Mickiewicz-wieszcz i przewodnik*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2019. Edytorka tomu:

„Otulona dobrocią". 99 listów księdza Jana Twardowskiego do „wnuczki" Maryli i jej zapiski z dziennika, Warszawa 2007.

Zbigniew Kaźmierczyk – doktor habilitowany nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, profesor uczelni, zatrudniony w Zakładzie Historii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Autor ponad stu osiemdziesięciu publikacji, w tym monografii: *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza* (2011), *Słowiańska psychomachia Mickiewicza* (2012), redaktor i współredaktor tomów zbiorowych: *Religijność Czesława Miłosza* (2020) oraz *Adam Mickiewicz i Rosjanie* (2020), współredaktor numeru tematycznego półrocznika „Karto-Teka Gdańska" pt. *Rosyjski renesans religijny: źródła – polemiki – konteksty* (1/2020). Założyciel i kierownik naukowo-badawczej Pracowni Literatury Etnogenetycznej. Ukazał gnostycko-manichejski wymiar egzystencji w twórczości Miłosza. Wypracowany do tego wymiaru język dostępu stosuje do ujęcia słowiańskiej specyfiki literatury polskiej. W języku tym tworzy kanon dzieł etnogenetycznej historii literatury od Mickiewicza do Miłosza i Tokarczuk. Prezes Oddziału Gdańskiego Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza (od 2016) oraz członek Zarządu Głównego TLiAM (od 2016), b. wiceprezes Pomorskiego Towarzystwa Filozoficzno-Teologicznego (2014–2021). Członek kolegiów redakcyjnych zagranicznych czasopism i serii wydawniczych, w tym: "Київські полоністичні студії"/„Polish Studies of Kyiv" (Kijów, Ukraina), "Обрії друкарства"/„Printing Horizon" (Kijów, Ukraina). Zastępca redaktora naczelnego rocznika „Studia Rossica Gedanensia".

Maryla Laurent – prof. dr hab., literaturoznawczyni, specjalistka w dziedzinie translatologii i dialogu literatur europejskich poprzez tłumaczenia, tłumaczka literatury polskiej na język francuski. Do roku 2019 kierowała Katedrą Polonistyki Uniwersytetu Lille (Francja). Założycielka i koordynatorka zespołu współpracy naukowej w dziedzinie translatologii (uniwersytety Haute-Alsace, Lille, Wrocław, Kraków): *La Traduction comme moyen de communication interculturelle. Questions de socio-pragmatique du discours interculturel* (w programie tym jest redaktorką 7 monografii wieloautorskich i autorką 18 artykułów). Członkini laboratorium Univ. Lille, EA 4074 – Centre d'Études en Civilisations Langues slaves et orientales (centrum badawczego, w którym była redaktorką licznych monografii wieloautorskich, głównie o tematyce polskiej). Przez 10 lat przewodniczyła pracom międzynarodowego stowarzyszenia krytyki literackiej „Les Lettres Européennes" – Literatura jednoczącej się Europy, gdzie nadal wchodzi w skład zespołu koordynującego publikacje poświęcone współdziałaniu literatur europejskich.

Opus magnum stowarzyszenia – *Lettres européennes. Histoire de la littérature européenne* – zostało przetłumaczone na 10 języków europejskich, w tym polski (*Literatura Europy. Historia literatury europejskiej*, Słowo/obraz terytoria – 2009), a w 2021 roku ukazała się jego trzecia, zaktualizowana wersja. Odpowiedzialna za europejskie seminarium doktoranckie: *La parole traduite : un enrichissement de la République des Lettres, un élément du dialogue interculturel et, parfois, un enjeu politique.* Członkini komisji rekrutacyjnej tłumaczy języka polskiego do struktur UE. Członkini Francuskiego Stowarzyszenia Tłumaczy Literackich oraz Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. Autorka monografii, m.in. *La dérive de Tadeusz Konwicki au fil de ses romans. Archéologie d'une écriture : les huit années du réalisme socialiste*, PUL, Lille, 1996); *La littérature polonaise en France. Critique littéraire et traductologie*, Sorbonne, Paris 2010; *Arrêt sur image de la poésie polonaise*, Paris, Maison de la Poésie, 2004. Współautorka licznych monografii, m.in. *Poètes de l'Apocalypse, anthologie de poésie en polonais, hébreu, yiddish 1939–1945*, PUL, Lille 1991 (współred. D. Beauvois, S. Bereś, J.-M. Delmaire); *Marguerite Yourcenar et l'enfance*, Tours, éd. Société Internationale d'Études Yourcenariennes, (współred. Rémy Poignault), 2003; *Fictions européennes*, *Trente écrivains européens parlent de l'Union européenne et de l'espace*, (współred. Guy Fontaine, Revue Espace(s), 2008; *Polonaises aux champs. Lettres de femmes immigrées dans les campagnes françaises (1930–1935)*, (współred. S. Aprile, J. Ponty, Paris, Numilog, Paris 2015). Oprócz tłumaczeń utworów Tadeusza Tischnera, Sławomira Mrożka, Władysława Terleckiego, Tadeusza Konwickiego, Andrzeja Stasiuka czy Eustachego Rylskiego przełożyła około 40 książek z języka polskiego na francuski, w tym dzieła Olgi Tokarczuk. *Księgi Jakubowe* uznane zostały za najlepszy przekład powieści na rynku francuskim w 2018 r., a w 2025 r. znalazły się w rankingu najlepszych powieści wydanych we Francji w ostatnim dwudziestopięcioleciu. Została odznaczona francuskim orderem Chevalier des Arts et Lettres za popularyzację cennych elementów kultury polskiej we Francji.

Jarosław Ławski – eseista, badacz wyobraźni, krytyk literacki; kierownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód–Zachód" na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku; prof. dr hab., edytor. Zainteresowania: literatura polska i powszechna od końca XVIII do XXI wieku, przemiany wyobraźni, faustyzm i bizantynizm w literaturze, romantyzm, modernizm, poezja Czesława Miłosza, poezja współczesna, związki literatury i geopolityki w Europie Środkowo-Wschodniej. Redaktor naczelny Naukowych Serii Wydawniczych: „Czarny Romantyzm", „Przełomy/Pogranicza", „Colloquia Orientalia Bialostocensia", „Pisarze Podlasia i Kresów", Serii Naukowo-Literackiej „Prelekcje

Mistrzów". Autor m.in. monografii: *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (Białystok 2010) oraz *Miłosz: „Kroniki" istnienia. Sylwy* (Białystok 2014). Ostatnio wydał książki: *Śmierć wszystko zmiecie. Studia o czarnym romantyzmie (II)* (Gdańsk 2019), *Universum Słowackiego. Studia o wyobraźni* (Warszawa 2020). Członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN. Członek korespondent Polskiej Akademii Umiejętności i członek zagraniczny Narodowej Akademii Nauk Ukrainy. Mieszka w Ełku i Białymstoku.

Yevhen Nakhlik – prof. dr hab., literaturoznawca, ukrainista, slawista, komparatysta. Ukraiński historyk literatury i krytyk literacki. Doktor nauk filologicznych (stopień doktora habilitowanego), profesor, członek rzeczywisty Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, członek rzeczywisty Towarzystwa Naukowego im. Szewczenki, zasłużony dla nauki i techniki Ukrainy, dyrektor Instytutu Iwana Franki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy (Lwów). Autor ponad 850 prac naukowych, w tym 16 monografii, wśród których ważne miejsce zajmują publikacje dotyczące literatury polskiej, polsko-ukraińskich kontaktów literackich i typologii, m.in. *Доля – Los – Судьба: Szewczenko oraz polscy i rosyjscy romantycy* (2003), *Twórczość Juliusza Słowackiego a Ukraina. Problemy ukraińsko-polskiej komparatystyki literackiej* (2010). Redaktor naukowy *Encyklopedii Iwana Franki* (t. 1 – 2016, t. 2 – 2024). Ponadto jest stałym autorem i członkiem komitetu redakcyjnego „Kijowskich Studiów Polonistycznych". Brał udział w licznych polsko-ukraińskich konferencjach naukowych w Polsce i na Ukrainie. Jest laureatem wielu ukraińskich nagród akademickich. Członek zagraniczny PAU.

Ewa Modzelewska-Opara – dr nauk humanistycznych, literaturoznawczyni, badaczka romantyzmu, pracuje na Uniwersytecie Jagiellońskim w Katedrze Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu. 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. Ostatnio opublikowała monografię: *Dorobek pisarski i misja kulturalna polskich emigrantów w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 1831–1842* (Kraków 2022).

Elżbieta Nowicka – prof. dr hab., literaturoznawczyni, badaczka romantyzmu, pracuje na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania:

historia literatury romantyzmu, historia i estetyka teatru, dramatu i opery XVIII i XIX wieku w Polsce i Europie, relacje literatury i muzyki. W latach 2013–2016 kierowała grantem „Libretto operowe w polskiej kulturze i jego status w badaniach humanistycznych", angażującym historyków literatury, teatrologów, muzykologów oraz śpiewaków, instrumentalistów i reżyserów. Od 2011 r. kieruje Uniwersyteckim Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym. Opublikowała monografie: *„Postylion niesie pisanie…" Szkice o romantycznym liście poetyckim*, Poznań 1993; *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003; *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012; *Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach*, Poznań 2016 (współautorka: Alina Borkowska-Rychlewska).

Alina Nowicka-Jeżowa – profesor zw. Uniwersytetu Warszawskiego, badaczka kultury i literatury epok dawnych, komparatystka. Członek czynny Polskiej Akademii Umiejętności, członek zw. Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Towarzystwa Naukowego im. Adama Mickiewicza, doktor honoris causa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. W Instytucie Badań Interdyscyplinarnych, następnie na Wydziale „Artes Liberales" UW, zorganizowała Laboratoria: „Humanizm polski. Dziedzictwo i współczesność", „Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej. XV–XVIII wiek" oraz Pracownię „Humanizm. Hermeneutyka wartości doby staropolskiej i Oświecenia". Na forum ogólnouniwersyteckim zainicjowała Międzywydziałowe Interdyscyplinarne Humanistyczne Studia Doktoranckie oraz Międzywydziałowy Zespół Komparatystyki, kierowała nim w latach 2006–2012 (i obecnie). Pełniła funkcje członka i przewodniczącej Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej PAN oraz członka Centralnej Komisji do spraw Tytułów i Stopni Naukowych. Kierowała programami badawczymi, m.in. „Jan Andrzej Morsztyn – poeta marinistyczny", „Kultura polskiego baroku w Europie XVII wieku" (Subsydium Profesorskie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej), „Humanizm. Idee, nurty, paradygmaty humanistyczne w kulturze polskiej", „Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w Europie. Hermeneutyka wartości". Uczestniczyła w międzynarodowych programach badawczych: „Canons de la culture et thématisation de l'histoire en Europe Centrale", „Polonica i Skoklostersamlingen på Skokloster slott", „European Network for Baroque Cultural Heritage". Stworzyła serie naukowe: „Nauka o Literaturze Polskiej za Granicą" (ukazało się 15 tomów), „Polonika w Riksarkivet. Skoklostersamlingen" (4 tomy), „Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w dialogu z Europą. Hermeneutyka wartości" (12 tomów), „Humanizm. Idee – nurty, paradygmaty humanistyczne w kulturze polskiej". Wielotomowy korpus tej serii obejmuje trzy zespoły: „Humanizm polski. Syntezy" (T. I–X),

„Inedita" (T. I–VII), „Polonika" (T. I–VII). W dorobku naukowym badaczki, liczącym ok. 300 publikacji krajowych i zagranicznych, mieszczą się monografie, rozprawy i artykuły poświęcone literaturze i kulturze epok dawnych oraz zagadnieniom metodologicznym, edycje, tomy zbiorowe utrwalające zespołowe programy badawcze, realizowane pod jej kierunkiem.

Marek Piechota – prof. dr hab., em. pracownik Uniwersytetu Śląskiego, badacz romantyzmu w Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej na Wydziale Filologicznym. Był kierownikiem Zakładu Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu w tymże Instytucie. W 2000 r. wraz z Jackiem Lyszczyną wydał *Słownik Mickiewiczowski.* Pełnił obowiązki przewodniczącego śląskiego oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Interesował się twórczością wielkich romantyków (szczególnie dziełami Słowackiego i Mickiewicza, w mniejszym stopniu Norwida), nie stronił jednak również od problematyki tak odbiegającej od tego nurtu, jak interpretacje utworów Jana Kochanowskiego i Wisławy Szymborskiej czy zagadnienia przemian języka polskiego czasu drugiej wojny światowej, wreszcie wymieraniem języków naturalnych (obecnie w tempie jeden język w ciągu dwóch tygodni). Współpracował w latach 1993–2005 z telewizyjnym Kabaretem Olgi Lipińskiej (autor i współautor 40 piosenek). Opublikował między innymi monografie: *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*, Katowice 1992, ss. 134; *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*, Katowice 1993, ss. 144; *„Pan Tadeusz" i „Król-Duch" – dwie koncepcje romantycznej epopei*, Kielce 1995, ss. 48; *Od tytułu do Epilogu. Studia i szkice o „Panu Tadeuszu"*, Katowice 2000, ss. 168; *„Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem…" Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005, ss. 188; *„Słowo to cały człowiek". Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*, Katowice 2011, ss. 264; *Poliglotyzm wielkich romantyków polskich (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński)*, Katowice 2016, ss. 200; *(Nie)zapomniany czar arcydzieł. Anonim, Barańczak, Camus…*, Katowice 2019, ss. 268.

Magdalena Piotrowska – profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza; historyk literatury, teatru i widowisk; zajmują ją głównie konteksty kulturowe XIX/XX wieku. Autorka książek o teatrach amatorskich w Wielkopolsce i *Narodowych widowiskach kulturowych* oraz artykułów naukowych (m.in. o recepcji Mickiewicza, Słowackiego, recenzjach teatralnych W. Rabskiego, żywych obrazach czy poezji i pieśni Towarzystwa Gimnastycznego Sokół).

Olga Płaszczewska – prof. dr hab., polonistka i italianistka. Historyk literatury, komparatystka, tłumaczka. Członek Redakcji dwumiesięcznika „Arcana". Studiowała we Francji (DEA na Université Stendhal w Grenoble) i we Włoszech (Università per Stranieri w Perugii), pracowała jako lektor języka polskiego

na Università degli Studi w Mediolanie (Włochy). Stypendystka Fundacji Nauki Polskiej (2004, 2005), A.W. Mellon Fundation (2006–2007, 2009), Fundacji Lanckorońskich (2019), Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (stypendium twórcze 2023), Marszałka Województwa Śląskiego (stypendium w dziedzinie kultury 2024). Autorka licznych artykułów oraz książek: *Błazen i błazeństwo w dramacie romantycznym* (Kraków 2002), *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu* (Kraków 2003, wznowienie 2022), *Włoskie przekłady dzieł Juliusza Słowackiego* (Kraków 2004), *Przestrzenie komparatystyki – italianizm* (Kraków 2010), *Włoskie divertimento. Szkice komparatystyczne* (Kraków 2017), *Gabinety, pracownie, mieszkania pisarzy i artystów w literaturze XIX–XX wieku* (Kraków 2021); *U poetów. Ćwiczenia z interpretacji* (Kraków 2023); *Zatarty ślad. Alfred Jesionowski – opowieść biograficzna* (Kraków 2024). Współredaktorka tomów *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń* (z Marią Cieślą-Korytowską), Kraków 2007 oraz *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku* (z G. Królikiewicz, I. Puchalską, M. Siwiec), Kraków 2009; *Loci (non) communes. Prace ofiarowane Profesor Marii Korytowskiej* (z M. Siwiec), Kraków 2017; A. Jesionowski, *Przymierze z książką. Krytyka literacka, publicystyka i proza z lat 1929–1945*, red. O. Płaszczewska, M. Urbanowski, Kraków 2022; *Dioskurowie. Zgoda – przyjaźń – braterstwo* (z W. Ryczkiem), Kraków 2024. Redaktorka tomów *Czytanie Konopnickiej* (Kraków 2011) i *„Bo każda książka to czyn...". Sienkiewicz* (Kraków 2018). Ostatnio opublikowała monografię: *Zatarty ślad. Alfred Jesionowski – opowieść biograficzna*, Kraków 2024.

Ivo Pospíšil – prof. dr hab., pracownik Uniwersytetu Masaryka w Brnie, czeski rusycysta, literaturoznawca, tłumacz i nauczyciel akademicki, zajmujący się przede wszystkim teorią i historią literatury, zwłaszcza powieści. Inne obszary jego działalności obejmują m.in. genologię literatury, teorię studiów obszarowych, komparatystykę literacką, teorię i historię literatur słowiańskich oraz powieść rosyjską. Pracuje także jako krytyk literacki i felietonista w krajowych i zagranicznych czasopismach literackich, a także w prasie codziennej. Jako tłumacz specjalizuje się w tłumaczeniach z języka rosyjskiego i angielskiego, zajmuje się głównie prozą artystyczną i literaturą fachową. Ważniejsze publikacje: *Ruská románová kronika* (*Příspěvek k historii a teorii žánru*) (1983); *Labyrint kroniky. Pokus o teoretické vymezení žánru* (1986); *Ruská literárněvědná metodologie 19. a počátku 20. století* (1988); *Úvod do studia literatury pro rusisty* (1991); *Od Bachtina k Solženicynovi. Srovnávací studie* (1992); *René Wellek a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky* (współautor: Miloš Zelenka) (1996); *Na výspě Evropy: Skici a meditace k 200. výročí narození A. S. Puškina* (1999). Członek zagraniczny PAU.

Lucjan Suchanek – prof. dr hab., literaturoznawca, rusycysta. Profesor em. Uniwersytetu Jagiellońskiego na Wydziale Filologicznym, następnie na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych, w Instytucie Rosji i Europy Wschodniej: kierownik Katedry Rosjoznawstwa. Były: prorektor UJ, dziekan Wydziału Filologicznego (dwie kadencje), dyrektor Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej, dyrektor Instytutu Studiów Regionalnych, dyrektor Instytutu Rosji i Europy Wschodniej. Były rektor Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Oświęcimiu. Członek honorowy Komitetu Słowianoznawstwa PAN (były przewodniczący). Były wiceprzewodniczący i członek prezydium Międzynarodowego Komitetu Slawistów. Przewodniczący Komisji Emigrantologii Słowian Międzynarodowego Komitetu Slawistów. Były redaktor naczelny pisma „Slavia Orientalis" i członek redakcji „Ruchu Literackiego". Członek redakcji pism „Nowaja rusistika. Nová rusistika" (Brno), „Sławistika" (Belgrad). Problematyka badawcza: literatura i kultura rosyjska; rosyjska myśl filozoficzna, społeczna, polityczna i religijna; katolicyzm rosyjski; system radziecki i *homo sovieticus*; euroazjanizm, emigrantologia słowiańska. Dorobek naukowy obejmuje 20 pozycji książkowych, w tym 6 monografii, liczne artykuły, hasła encyklopedyczne i słownikowe, publikowane w kraju i za granicą (Jugosławia, Węgry, Francja, Austria, Niemcy, Włochy, Czechosłowacja, Rosja, Bułgaria, Szwajcaria, Belgia, Norwegia, Estonia, Stany Zjednoczone, Czechy, Serbia). Prace ukazywały się w języku polskim, rosyjskim, macedońskim, serbo-chorwackim, niemieckim, francuskim, angielskim. Wykłady na uniwersytetach w: Skopje, Oslo, Bochum, Amsterdamie, Pawii, Bordeaux, Tuluzie, Paryżu, Genewie, Ottawie, Sofii, Nowosybirsku, Dreźnie, Moskwie, Brnie. Autor monografii: *Rosyjska ballada romantyczna* (1974), *Poezja liryczna Eugeniusza Boratyńskiego* (1977), *Preromantyzm w Rosji* (1991), *Aleksander Sołżenicyn. Pisarz i publicysta* (1994), *Homo sovieticus, świetlana przyszłość, gnijący Zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa* (1999), *Parias i Heros. Twórczość Eduarda Limonowa* (2001), *Anioły, biesy i prawda. Pisarstwo Jurija Drużnikowa* (2007). Członek czynny Polskiej Akademii Umiejętności, były dyrektor Wydziału I Filologicznego; przewodniczy Komisji Kultury Słowian PAU.

Magdalena Woźniewska-Działak – dr hab., pracownik Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, polonistka, literaturoznawczyni. Badaczka literatury XIX i XX wieku. Adiunkt w Katedrze Historii Literatury Polskiego Romantyzmu i Badań nad Twórczością Cypriana Norwida w Instytucie Literaturoznawstwa WNH UKSW. Doktorat z literaturoznawstwa obroniła w 2012 roku. Absolwentka Podyplomowych Studiów Filozoficznych na Uniwersytecie Warszawskim. Pełni funkcję zastępczyni redaktora naczelnego

kwartalnika „Kultura Współczesna". Główne obszary zainteresowań: historia literatury i kultury XIX i XX wieku, romantyzm i postromantyzm, polska tożsamość narodowa, historia idei, filozofia i antropologia kultury. Autorka monografii: *W poszukiwaniu koncepcji narodu. Między historią idei a historią i antropologią kultury polskiej XIX wieku* (Warszawa 2022), edytorka tomu: *Adam Mickiewicz „Reduta Ordona. Opowiadanie adiutanta". Antologia interpretacji* (Warszawa 2023).

Kristiyan Yanev – dr historii literatur słowiańskich, jest adiunktem w Katedrze Literatur Słowiańskich na Wydziale Filologii Słowiańskich Uniwersytetu Sofijskiego im. Św. Klimenta Ohrydskiego. W 2022 r. obronił rozprawę doktorską na temat *Traumy na pograniczach słowiańskich* pod kierownictwem prof. Panayota Karagiozova. Jego zainteresowania obejmują historię literatur słowiańskich i badania nad traumą. Autor między innymi artykułów: Кристиян Янев, *Травмата от голямата промяна: полската и българската литература и преходът след 1989 година*, „Bibliotekarz Podlaski", nr 1, 2024, s. 95–107; tegoż, *Черно море като политическа и културна метафора. (Наблюдения върху „Червената Ривиера" на Кристен Годси и „Златните прахоляци" на Силвия Шедлецка)*, „Poznańskie Studia Slawistyczne", nr 26, 2024, s. 99–114; tegoż, *Trauma historyczna w powieści „Noc żywych Żydów" Igora Ostachowicza – między estetyką grozy a kampem*, [w:] *Proza polska przełomu XX i XXI wieku*, pod red. D. Kuleszy, 2023, s. 143–158; tenże, *The Memory of the "Revival Process" in the Newest Bulgarian Novel (2011–2017)*, „Poznańskie Studia Slawistyczne", nr 16, 2019, s. 281–292.

Łukasz Zabielski – doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca i historyk, edytor XIX-wiecznych tekstów źródłowych; kierownik Działu Badań Filologiczno-Bibliograficznych Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku. Redaktor naczelny naukowego czasopisma „Bibliotekarz Podlaski". Jego zainteresowania badawcze obejmują historię i literaturę polską XIX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem oświeceniowo-romantycznego przełomu kulturalnego, jak również działalność młodych pozytywistów warszawskich i twórczość Zygmunta Glogera. Autor monografii: *Meandry antyromantyczności. Kajetan Koźmian i romantycy polscy* (Kraków 2015) oraz *Kajetan Koźmian spoza kanonu. Studia i szkice historycznoliterackie* (Białystok 2018); a także licznych studiów z zakresu literaturoznawstwa. Współedytor (z J. Ławskim) siedmiotomowych *Pism rozproszonych. Serii drugiej* Zygmunta Glogera (Białystok 2020–2022). Współredaktor m.in. monografii zbiorowej *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia w 200. rocznicę debiutu wieszcza 1818–2018* (Kraków: Wydawnictwo PAU, 2022). Edytor tomów w NSW „Czarny Romantyzm":

Erazm Słowacki, *Poezje*, red. Łukasz Zabielski, Białystok 2020, 215 s.; Stefan Witwicki, *Ballady i romanse & Ballady, romanse i powiastki ludu*, opracowanie tekstu, wstęp i redakcja tomu Łukasz Zabielski i Anna Stocka, Białystok 2023, 515 s.; James Macpherson, *Pieśni Osjana. Antologia polskich przekładów (1782–1828)*, opracowanie tomu, redakcja i wstęp Łukasz Zabielski, Białystok 2022, 594 s. Od roku 2025 adiunkt na Uniwersytecie w Białymstoku.

Zofia Zarębianka – profesor zwyczajny w zakresie literaturoznawstwa, krytyk literacki, poetka. Urodzona w Krakowie. Studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od 1987 r. pracownik naukowo-dydaktyczny na Wydziale Polonistyki UJ. Stały współpracownik dwumiesięcznika literackiego „Topos". Członek Polskiego Pen Clubu, Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (członek zarządu oddziału krakowskiego 1996–2010), Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, Polskiego Towarzystwa Mertonowskiego, Towarzystwa Naukowego KUL, Komisji Historycznoliterackiej PAN Oddział w Krakowie, Międzynarodowego Towarzystwa Polonistyki Zagranicznej, Polskiego Towarzystwa Etycznego. Główny obszar badań: pogranicze literatury i teologii, poezja dwudziestolecia międzywojennego, polska i europejska poezja dwudziestego wieku. Najważniejsze publikacje książkowe: *Poezja wymiaru sanctum* (1992); *Dwanaście Bożych słów* (współautor, 1992); *Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamieńskiej* (1993); *Zakorzenienia Anny Kamieńskiej* (1996); *Tropy sacrum w literaturze XX wieku* (2001), *O książkach, które pomagają być*, Kraków 2004, *Czytanie sacrum*, Kraków–Rzym 2008 oraz tomy wierszy: *Człowiek rośnie w Ciszy* (1992); *Wyrwane z przestrzeni* (1996); *Niebo w czerni* (2001). *Jerozolima została zburzona* (2004), *Wiersze: Pierwsze* (2008), *Tylko na chwilę* (2012); opublikowała monografię: *Wtajemniczenia (w) Miłosza. Pamięć. Duchowość. Wyobraźnia* (Kraków 2014).

Agnieszka Ziołowicz – prof. dr hab., literaturoznawczyni, kierownik Katedry Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kierunki badań: historia literatury polskiej okresu romantyzmu; estetyka i poetyka dziewiętnastowiecznego dramatu i dramatyczności; myśl antropologiczna i estetyczna w wieku XIX; problematyka romantycznej podmiotowości – literackie formy artykulacji „ja" i ich konteksty filozoficzne. Jest autorką monografii: *„Misteria polskie". Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996; *Dramat i romantyczne „Ja". Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002; *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu*, Kraków 2011; *We wspólnym świecie. Studia o myśli, wyobraźni i postawie społecznej Cypriana*

Norwida, Kraków 2022. Książki o charakterze edytorsko-interpretacyjnym: Stanisław Wyspiański, *Warszawianka*, wstęp i oprac. Agnieszka Ziołowicz, Kraków 1999 (wyd. 2: Kraków 2007); *Komedia dworkowa. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. Agnieszka Ziołowicz, Kraków 2006; *„I ziarno duszy nagie pozostało". Antologia wierszy polskiego romantyzmu*, wybór i oprac. Bogusław Dopart i Agnieszka Ziołowicz, Kraków 2006. Współredaktorka tomów zbiorowych: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Włodzimierz Szturc, Agnieszka Ziołowicz, Kraków 2000; *Sztuka słowa, sztuka obrazu*, red. Joanna Zach i Agnieszka Ziołowicz, Kraków 2009; *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa*, red. Agnieszka Ziołowicz i Roman Dąbrowski, Kraków 2014. Przewodnicząca Komisji Historycznoliterackiej PAN (Oddział w Krakowie) oraz sekretarz Krakowskiego Oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.

POLISH ROMANTICISM: THE ACHIEVEMENTS, COURSE, AND IMPACT. STUDIES, EDITED BY: BOGUSŁAW DOPART, JAROSŁAW ŁAWSKI, AGNIESZKA ZIOŁOWICZ, POLISH ACADEMY OF ARTS AND SCIENCES, JAGIELLONIAN UNIVERSITY, UNIVERSITY OF BIAŁYSTOK, KRAKÓW – BIAŁYSTOK 2025

Summary

The presented monograph is a result of the scientific project initiated by the Polish Academy of Arts and Sciences and the Jagiellonian University in Krakow. The Parliament of the Republic of Poland declared the year 2022 as the Year of Polish Romanticism (1822–2022). Cultural and academic institutions, as well as numerous educational facilities celebrated the 200th anniversary of the birth of Romanticism. This intellectual and spiritual movement was essential for Polish culture, and its commencement is considered to be the publication of the first volume of the "Poetic Works" by Adam Mickiewicz in Vilnius (1822).The research project, whose culmination was the academic seminar organised jointly by well-established Polish academic institutions: The Polish Academy of Arts and Sciences (its Faculty I of Philology) and the Jagiellonian University (Faculty of Polish Philology) was another form of celebrating the anniversary. The concluding session of the project took place on December 7–9 2022 in Krakow, in the premises of both these institutions. The organisers defined a broad framework for the conference, in the formula: "Romanticism and the Romantic tradition in the literary, artistic, and intellectual culture of Krakow, Poland, and Europe. History of literature, aesthetics, history of art, museology, and theatre". The studies on romanticism were conducted by thirty-seven researchers from Poland, Czechia, Ukraine, France, Bulgaria, Lithuania, the Netherlands, and Serbia.

Both the research project and the monograph refer to an extensive spectrum of phenomena, including: History of literature, aesthetics, history of art, art criticism, museology, visual arts, music, theatre, historical performances in urban spaces, as well as public performances and national celebrations. They also include: The reinterpretation of the previous academic findings on the Romanticism in the territory of Poland and in emigration or expatriate communities, as well as the phenomena of European Romanticism that provide a wide historical context or a platform for comparison with the Polish achievements.

The monograph refers, in particular, to the cultural achievements of Krakow as one of the main centres for the promotion of Romantic literature.

The works included in the monograph were grouped into three chapters: I. *Styles of presence*; II. *Interpretations*; III. *Issues of reception*. The volume was edited by the initiators of the project who represent the institutions participating in the project: Professor Bogusław Dopart (Jagiellonian University, Polish Academy of Arts and Sciences), Professor Jarosław Ławski (University of Białystok, Polish Academy of Arts and Sciences), and Professor Agnieszka Ziołowicz (Jagiellonian University). The edition of the monograph was supported by the Polish Academy of Arts and Sciences, the Faculty of Polish Philology of the Jagiellonian University, and the Faculty of Philology of the University of Białystok.

Keywords: Romanticism, Polish culture, reception, achievements, the Year of Polish Romanticism, literary trend, Krakow as the centre of Romantic culture, the 19th century.

DIE POLNISCHE ROMANTIK: LEISTUNGEN, VERLAUF, EINFLUSS. FORSCHUNGEN, HERAUSGEGEBEN VON BOGUSŁAW DOPART, JAROSŁAW ŁAWSKI, AGNIESZKA ZIOŁOWICZ, POLNISCHE AKADEMIE DER KÜNSTE UND WISSENSCHAFTEN, JAGIELLONEN-UNIVERSITÄT, UNIVERSITÄT IN BIAŁYSTOK, KRAKÓW – BIAŁYSTOK 2025

Zusammenfassung

Die vorgestellte Monografie ist das Ergebnis eines wissenschaftlichen Projekts, das von der Polnischen Akademie der Künste und Wissenschaften und der Jagiellonen-Universität in Krakau initiiert wurde. Das Jahr 2022 wurde vom Sejm der Republik Polen als das Jahr der polnischen Romantik (1822–2022) bestimmt. Kulturelle und wissenschaftliche Institutionen sowie zahlreiche Bildungseinrichtungen begingen feierlich den 200. Jahrestag der Geburt der Romantik, einer wichtigen intellektuellen und geistigen Strömungen innerhalb der polnischen Kultur, deren Beginn die Veröffentlichung des ersten *Gedichtbandes* von Adam Mickiewicz in Vilnius (1822) darstellt. Gewürdigt wurde dieses Jubiläum mit einem Forschungsprojekt, das in einer wissenschaftlichen Konferenz seinen Abschluss fand. Veranstaltet wurde diese gemeinsam von den traditionsreichen Institutionen des wissenschaftlichen Lebens in Polen, der Polnischen Akademie der Künste und Wissenschaften (der Ersten Philologischen Fakultät im Lande) und der Jagiellonen-Universität (Fakultät für Polonistik). Die Abschlussveranstaltung des Projekts fand vom 7. bis 9. Dezember 2022 in Krakau, Polen, am Sitz beider Institutionen statt. Die Organisatoren haben den breiten thematischen Rahmen der Konferenz auf die Formel gebracht: „Die Romantik und die romantische Tradition in der literarischen, künstlerischen und intellektuellen Kultur von Krakau, Polen und Europa. Literaturgeschichte, Ästhetik, Kunstgeschichte, Museologie, Theater". Siebenunddreißig Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Polen, der Tschechischen Republik, der Ukraine, Frankreich, Bulgarien, Litauen, den Niederlanden und Serbien nahmen an diesem Projekt zur Romantik teil.

Sowohl das wissenschaftliche Projekt als auch die Monografie greifen ein sehr breites Spektrum von Phänomenen auf und berücksichtigen Literaturgeschichte, Ästhetik, Kunstgeschichte, Kunstkritik, Museologie, bildende Kunst, Musik, Theater, historische Arrangements im urbanen Raum sowie öffentliche

Spektakel und nationale Feiern. Außerdem beinhaltet die Monographie eine Neuinterpretation früherer wissenschaftlicher Erkenntnisse über die Romantik in Polen, in der sog. „polnischen Emigration" oder in den polnisch-amerikanischen Medien. Behandelt wird ferner die europäische Romantik, die einen breiten historischen Kontext und einen vergleichenden Bezugspunkt für die Entwicklung in Polen bietet. Die Monografie befasst sich in besonderer Weise mit den kulturellen Errungenschaften Krakaus als einem der wichtigen Zentren der Verbreitung der romantischen Literatur.

Die in der Monografie zusammengetragenen Studien sind in drei Abschnitte unterteilt: I. *Formen der Präsenz*; II. *Interpretationen*; III. *Fragen der Rezeption*. Herausgegeben wird der Band von den Verantwortlichen des Projekts, stellvertretend für die beteiligten Institutionen: Prof. Bogusław Dopart (Jagiellonen-Universität, Polnische Akademie der Künste), Prof. Jarosław Ławski (Universität Białystok, Polnische Akademie der Künste) und Prof. Agnieszka Ziołowicz (Jagiellonen-Universität). Die Herausgabe der Monografie wurde von der Polnischen Akademie der Künste, der Fakultät für Polonistik der Jagiellonen-Universität und der Philologischen Fakultät der Universität Białystok unterstützt.

Schlüsselbegriffe: Romantik, polnische Kultur, Rezeption, Erfolge, Jubiläum, Jahr der polnischen Romantik, literarische Strömung, Krakau als Zentrum der romantischen Kultur, 19. Jahrhundert.

LE ROMANTISME EN POLOGNE : HÉRITAGE, ÉVOLUTION, INFLUENCE. ÉTUDES, RÉDACTION DU VOLUME : BOGUSŁAW DOPART, JAROSŁAW ŁAWSKI, AGNIESZKA ZIOŁOWICZ, ACADÉMIE POLONAISE DES ARTS ET DES SCIENCES, UNIVERSITÉ JAGELLONE, UNIVERSITÉ DE BIAŁYSTOK, CRACOVIE – BIAŁYSTOK 2025

Résumé

La monographie présentée ici est le résultat d'un projet académique à l'initiative de l'Académie polonaise des arts et des sciences et de l'Université Jagellonne de Cracovie. L'année 2022 a été proclamée « Année du romantisme polonais (1822–2022) » par la Diète de la République de Pologne. Les institutions culturelles et académiques ainsi que de nombreux établissements d'enseignement ont célébré solennellement le 200e anniversaire de la naissance du romantisme, un mouvement intellectuel et littéraire majeur de la culture polonaise et dont on situe le début à la publication du premier recueil de poésies par Adam Mickiewicz à Vilnius (1822). Ce jubilé a pris la forme d'un projet universitaire dont le point culminant était une conférence savante organisée conjointement par de vieilles institutions de la vie académique en Pologne : L' Académie polonaise des arts et des sciences (première faculté de philologie) et l'Université Jagellonne (faculté d'études polonaises). La session de synthèse du projet s'est tenue du 7 au 9 décembre 2022 à Cracovie, au siège des deux institutions. Les organisateurs ont défini le cadre thématique général de la conférence par la formule suivante : « Le romantisme et la tradition romantique dans la culture littéraire, artistique et intellectuelle de Cracovie, en Pologne et en Europe ». Histoire littéraire, esthétique, histoire de l'art, muséologie, théâtre ». Trente-sept chercheurs de Pologne, de la République tchèque, d'Ukraine, de France, de Bulgarie, de Lituanie, des Pays-Bas et de Serbie ont pris part à cette recherche sur le romantisme.

Les sujets d'études de la monographie conclusive abordent ūn éventail très vaste de thématiques qui convoquent l'histoire de la littérature, l'esthétique, l'histoire de l'art, la critique d'art, la muséologie, les arts visuels, la musique, le théâtre, l'histoire des agencements architecturaux dans l'espace urbain, les représentations publiques ou les célébrations nationales. Ils proposent également une réinterprétation des résultats d'études antérieures sur le romantisme

sur les terres polonaises et dans les milieux de l'émigration polonaise et polono-américaine, ainsi que sur les expressions du romantisme européen, offrant ainsi un vaste contexte historique dans une déclinaison comparative pour les œuvres polonaises. La monographie s'intéresse notamment au patrimoine culturel de Cracovie, l'un des principaux centres de propagation de la littérature romantique.

Les communications publiées dans le présent ouvrage sont divisées en trois chapitres : I. *Les manières d'être* ; II. *Les interprétations* ; III. *Les questions liées à la réception*. Le volume est publié sous la direction des initiateurs du projet, représentant les institutions impliquées : Prof. Bogusław Dopart (Université Jagellonne, Académie polonaise des arts et des sciences), Prof. Jarosław Ławski (Université de Białystok, Académie polonaise des arts et des sciences), Prof. Agnieszka Ziołowicz (Université Jagellonne). Le livre est publié avec le soutien de l'Académie l'Académie polonaise des arts et des sciences, la Faculté d'études polonaises de l'Université Jagellonne et la Faculté de philologie de l'université de Białystok.

Mots-clés : romantisme, culture polonaise, réception, héritage, jubilé, Année du romantisme polonais, courant littéraire, Cracovie comme centre de la culture romantique, 19e siècle.

INDEKS NAZWISK

A

Abramowicz Antoni – 263, 268, 269, 279
Abriszewska Paulina – 477, 478, 482
Adamczyk Maria – 34
Adamiec Marek – 477, 478
Adolphus John – 183, 198
Agoult Marie, właśc. Marie Catherine Sophie de Flayigny, hrabina d'Agoult – 57
Ajdačić Dejan – 94, 113
Ajschylos – 371
Aleksander II, car Rosji – 188
Alfieri Vittorio – 25
Anakieva Elena – 123, 136
Andrejczyn Lubomir – 129
Andruczyk Krzysztof – 396
Andrzejewski Jerzy – 491
Angełow Bożan – 386
Ankwiczówna Henrietta Ewa – 81, 507, 516
Anonim Protestant, zob. Otwinowski Erazm
Antoniuk Mateusz – 478
Aratus Solensis – 225
Ariosto Ludovico – 33, 34, 194
Arnim Achim von – 161
Arsov Georgi – 130, 134
Assmann Aleida – 395, 401, 403, 409
Assmann Jan – 395, 400, 401, 409, 411
Augustyn, św. – 287, 289, 364
Axer Jerzy – 233, 235-238, 240

B

Baader Franz von – 221
Bachórz Józef – 485, 497, 506, 520
Bachtin Michaił – 164
Bagłajewski Arkadiusz – 4
Bagrjana Elisaweta – 118
Bahneva Kalina – 118, 119, 121, 122, 125, 127-129, 135
Baiardi Cerboni Giorgio – 20, 49
Bajko Marcin – 44, 48, 201
Bakyrdziew Stojan – 120
Balbus Stanisław – 404, 409
Balcerzan Edward – 49, 117
Baldick Chris – 20, 48
Balicki Stanisław Euzebiusz – 346
Ballanche Pierre Simon – 89
Balzac Honoré de – 73, 448, 466
Banowska Lidia – 475-497, 523
Baran Bogdan – 426, 430
Baranow Andrzej – 13
Barańczak Stanisław – 477, 496, 531
Barbier August – 332
Bardski Krzysztof – 205, 219
Barszcz Tomasz – 478
Barszczewski Jan – 200
Barthélémy Francois – 68
Bartmińska Izabela – 297, 304
Bartmiński Jerzy – 297, 304
Bartol Krystyna – 493, 496
Bartynowski Władysław – 344
Baszkiewicz Jan – 66, 73
Baudelaire Charles – 60
Bąk Magdalena – 230, 240, 503, 505, 518, 519
Beauvois Daniel – 224, 528
Bednarek Henryk – 493, 496
Belknap Robert – 144, 152
Beltrami Pietro G. – 20, 48
Bełcikowski Adam – 415
Bełza Władysław – 509, 518
Bembo Pietro – 19, 41

Benediktow Władimir – 386, 387
Benjamin René – 466
Berdjajev Nikolai (Mikołaj Bierdiajew) – 165, 167
Berg Nikołaj – 386, 387
Berwiński Ryszard – 505
Bęczkowska Urszula – 364, 376, 377
Białek Józef Zbigniew – 414, 430
Białobrzeska Marta – 193
Białokur Marek – 139, 152
Białoszewski Miron – 439
Biard Léonie – 67
Biegeleisen Henryk – 391, 392
Biegluk-Leś Weronika – 197
Biela Bogusław – 353, 359
Bielawski Krzysztof – 493, 496
Bielawski-Yess Charlotte – 149, 153
Bielecki Aleksander – 454
Bielinski Wissarion – 449, 451-453, 455, 456
Bielowski August – 349
Bielski Joachim – 288, 289
Bielski Marcin – 288-290
Bieńczyk Marek – 525
Bieńkowski Zbigniew – 73, 312
Biggs Maud Ashurst – 385
Bilderdijk Willem – 71
Billip Witold – 28, 48
Biłos Piotr – 243-259, 523
Biołczew Bojan – 121, 123, 135
Biszping Natalia – 428
Bitel Piatro – 385
Bizior-Dombrowska Magdalena – 232
Black Max – 315, 337
Blanc Charles – 56
Bloom Harold – 233
Błoński Jan – 20, 49, 440
Bnińska z Gąsiorowskich Marianna – 422, 423
Bniński Józef January – 422
Boborykin Piotr – 392
Bobrowska Barbara – 414, 415, 429
Boccaccio Giovanni – 32
Bocian Feliks – 404, 410
Bodusz Marek – 478
Böhme Jakob – 221
Bojan, poeta – 285
Boito Arrigo – 385
Bolecki Włodzimierz – 397, 410
Bonewa Rosica – 120
Bonneval Henri de – 350
Bonneval Sybilla de – 350
Bonneval z Gerliczów Maria de – 350
Bończa-Tomaszewski Nikodem – 409
Bończa-Tomaszewski Dyzma – 513
Bońkowski Hieronim Napoleon – 299
Boparai Jaspreet Singh – 13
Borges Jorge Luis – 137
Borkowska-Rychlewska Alina – 396, 409, 530
Borowczyk Jerzy – 529
Borowiec Anna – 291, 293
Borowski Andrzej – 369, 376
Borowski Leon – 24, 226
Borowy Wacław – 26, 38, 39, 43, 49, 94, 104, 113, 308, 337, 345, 359, 418
Borsukiewicz Józef – 458
Brahmer Mieczysław – 21, 49
Brajerska-Mazur Agata – 524
Brandes Georg – 382, 389, 390, 392, 426
Brandstaetter Roman – 482, 483, 496
Branicka z Poniatowskich Izabella – 57
Branicki Jan Klemens – 58
Branicki Ksawery – 350
Brazis Romuald – 502, 519
Brendan Hennesy – 156, 167
Brentano Clemens – 200
Brodowski Karol – 327
Brodziński Kazimierz – 24, 26, 29, 126, 191, 193, 194, 276, 372, 515
Brogan Terry V. F. – 20, 51
Broniewski Władysław – 436-438
Bruchnalski Wilhelm – 262, 279, 418

Brückner Aleksander – 391, 392
Brunel Pierre – 290, 293
Brunet Georges – 469
Brzozowski Jacek – 499, 500, 520
Brzozowski Karol – 115
Brzozowski Stanisław – 364, 374, 376, 417
Buczyńska-Garewicz Hanna – 361, 376
Budrewicz Tadeusz – 396, 409, 411
Bugaj Magdalena – 14
Buhle Johann Gottlieb – 225
Bujnicki Tadeusz – 437, 445
Bukowski Paweł – 396, 411
Bułhak Emanuel – 316, 337
Bunikiewicz Witold – 468
Bunjak Petar – 93-114, 523
Buonarroti Michelangelo – 20
Burath Hugo – 197
Burek Tomasz – 482, 496
Burns Robert – 160
Burzka-Janik Małgorzata – 199, 261, 279, 280
Byron George Gordon – 24, 60, 81, 109, 163, 194, 303, 307, 319, 320, 321, 325, 326, 328-330, 346, 372, 387, 390, 419, 504

C

Calcaterra Claudio – 20, 49
Calvino Italo – 413
Calzabigi Ranieri de – 25
Camus Albert – 531
Čapek Karel – 162
Cappelli Luigi Aloysio – 23, 25
Carco Franciso – 466
Cazin Paul – 383, 384
Ceccherelli Andrea – 23, 51
Cedro Adam – 432
Cejrowski Franciszek – 404, 409, 410
Černý Václav – 161, 167
Červeňák Andrej – 158, 159, 167
Cesarotti Melchiorre – 25
Chateaubriand Francois-René de – 55, 72, 159, 364, 384, 389, 394, 467
Chlebowska Edyta – 341-360, 524
Chlebowski Piotr – 307-340, 347, 359, 481, 484, 487, 524
Chłapowski Franciszek – 342, 350
Chłędowski Walenty – 365
Chłopocka Helena – 299, 304
Chmel Rudolf – 167, 168
Chmielik Tomasz – 13
Chmielowski Benedykt, ks. – 289
Chmielowski Piotr – 26, 34, 49, 368, 391, 415, 417, 418
Chociszewski Józef – 404, 409
Chodźko Aleksander – 218, 220, 272, 513
Chodźko Ignacy – 371, 465
Chopin Fryderyk – 57, 145, 280, 346, 387, 526
Christow Kiril – 117, 120
Chruszczow Nikita – 457
Chrzanowski Ignacy – 383, 392
Chwin Stefan – 295, 418, 419, 421, 422, 429, 443
Ciechanowska Zofia – 191, 201
Cieśla-Korytowska Maria – 396, 409, 410, 487, 493, 496, 532, 536
Cieślik Krzysztof – 487
Ciupek Magdalena, zob. Bąk Magdalena
Cludius Carl Eduard – 197
Coj J. – 454
Coleman Arthur Prudden – 137-154
Coleman Marion – 137-154
Comte August – 364
Connerton Paul – 395, 404-407, 409, 411
Conrad Joseph – 525
Constant Benjamin – 163
Cooper James Fenimore – 373
Corbridge-Patkaniowska Mary – 138
Corneille Pierre – 369, 373

Cousin Victor – 364, 372
Croce Benedetto – 44
Cudak Romuald – 119, 135, 138, 153
Cuvier Georges – 364
Cybienko Jelena – 387
Cyceron (Marcus Tullius Cicero) – 224, 233, 239, 482, 484, 490, 494
Cysewski Kazimierz – 244, 258, 311, 312, 315, 337, 339, 432, 442, 480, 496
Cywiński Stanisław – 327, 338
Czajkowski Antoni – 319, 325, 326, 329, 330-332, 337
Czajkowski Michał – 115, 386
Czajkowski Paweł – 330
Czaplejewicz Eugeniusz – 159, 164, 168, 487
Czapska Maria – 465-467, 472
Czarnomorska Jolanta – 352, 360
Czartoryska Marcelina – 346, 356
Czartoryska z Sapiehów Anna Zofia – 57
Czartoryski Adam Jerzy – 61, 115, 188, 225, 227
Czartoryski Kazimierz Adam – 225
Czartoryski Marceli – 346
Czechow Anton – 454
Czechowicz Józef – 438
Czermińska Małgorzata – 90
Czernyszewski Nikołaj – 164, 449
Czołakova Żorżeta – 122
Czwórnóg-Jadczak Barbara – 272

Ć
Ćirić Biljana – 106, 113

D
Dałczew Atanas – 118
Dámaso Alonzo – 20, 49
Dambek Zofia – 348, 352, 359, 360
Danielewski Ignacy – 421
Dante Alighieri – 19, 41, 372, 392, 415
Darasse Paul – 60
Darasz Wiktor Jarosław – 35, 49
Darowski Mieczysław Weryha – 421
Daskałow Nikołaj – 117, 121, 136
Daszyńska Zofia – 425
Dawid Jan Władysław – 214
Dąbrowska Danuta – 439, 445, 478
Dąbrowska Magdalena – 170
Dąbrowski Roman – 366, 377, 536
Decaux Alain – 60, 67, 72, 73
Dehnel Jacek – 445
Dejmek Kazimierz – 130
Delaperrière Maria – 73
Delsol Chantal – 431, 445
Dembowski Edward – 374, 376
Demby Stefan – 345
Demostenes – 233
Dernałowicz Maria – 225, 331, 339, 365, 376, 422, 428
Deybel Ksawery – 467
Dietzsch Steffen – 176, 197, 200, 201
Dimitrowa Błaga – 117, 120, 131
Dimitrowa Maja – 123, 136
Dinekow Petar – 120, 386, 392
Diodor Sycylijski – 224
Długosz Jan, ks. – 298
Dłuska Maria – 35, 49
Dmochowski Franciszek Ksawery – 23, 509
Dmochowski Franciszek Salezy – 27, 47, 191, 194
Dobakówna Anna – 226
Dobkiewicz Franciszek – 29
Dobroczyński Bartłomiej – 367, 376
Dobrolubow Aleksandr – 164
Dobrzycki Stanisław – 463, 466
Dokurno Zygmunt – 230, 308-310, 314, 315, 317, 328, 337, 339
Domeyko Ignacy – 264, 266, 282
Dopart Bogusław – 4, 11-12, 13, 27, 49, 125, 135, 185, 193, 204, 205, 222, 247, 258, 268, 279, 381-394, 416,

418, 419, 429, 431-433, 435, 440, 446, 524, 529, 536
Dostojewski Fiodor – 161
Drieu La Rochelle Pierre – 465, 467, 472
Dudziak Paweł – 505, 518
Dudzińska Magdalena – 396
Dukić Ljiljana – 105
Dumas Alexandre – 372, 373
Dunajski Antoni – 479, 496
Dunin-Marcinkiewicz Wincenty – 385
Durkheim Émile – 406, 409
Dybaś Bogusław – 178
Dybicz Iwan – 507
Dyboski Roman – 150-152
Dybowska Anna – 342
Dybowska Krystyna – 349
Dybowski Aleksander – 345, 355
Dziedzic Stanisław – 438
Dziekoński Józef Bohdan – 352
Dzisevič Alicija – 13

E

Eco Umberto – 137, 295, 304
Eidrigevičius Stasys – 13
Eliade Mircea – 298, 304
Eliáš Anton – 157
Engel Jan Jakub – 345
Engels Friedrich – 448
Engeström Wawrzyniec – 343
Epsztein Tadeusz – 416, 429
Equicola Mario – 41
Erll Astrid – 395, 398, 399, 401-403, 409, 411
Escholier Raymond – 469
Espronceda José de – 54
Eustachiewicz Lesław – 41

F

Fabianowski Andrzej – 222, 526
Fabre Jean – 144, 431
Fadiejew Aleksander – 451
Faguet Émile – 469
Fanti Silvano de – 263
Faulstich Werner – 398, 399
Fauquet Eric – 69, 73
Fazan Jarosław – 15
Febbo Monica – 21, 49-51
Feldman Wilhelm – 426
Feliksiak Elżbieta – 291, 487
Feliński Alojzy – 507
Fert Józef Franciszek – 475, 477, 478, 524
Fichte Immanuel – 364
Fichte Johann Gottlieb – 53, 456
Ficino Marsilo – 41
Fick Monika – 196
Fiećko Jerzy – 13, 203, 222
Fiedler Antoni – 347
Fieguth Rolf – 22, 37, 40, 49, 203
Fijałkowski Michał – 47, 51
Filangier Gaetano – 25
Filleborn Seweryn – 327
Fisz Zenon – 200
Flers Robert de – 501
Floryan Władysław – 504, 519
Focht Ulrich – 456
Folejewski Zbigniew – 144, 147, 153
Folkierski Władysław – 20, 29, 34, 51
Forest Eugéne Hippolyte – 63
Forster Leonard – 20, 49
Forstner Dorothea – 215, 316, 337
Fourier Charles – 456
Fowl Stephen E. – 219
Franaszek Andrzej – 482, 496
Franko Iwan – 421, 529
Fredro Aleksander – 122, 126, 148, 149, 150, 370
Freud Sigmund – 297
Froment-Meurice François-Désiré – 353
Frymus-Dąbrowska Ewa – 4
Furmanik Stanisław – 38, 44, 49
Fyderek Alice – 145

G
Gabe Dora – 117, 119, 120, 128, 135, 386
Gacowa Halina – 500, 518
Gadamska-Serafin Renata – 487
Gadżijew A. A. – 455
Gajda Stanisław – 203, 222
Gajkowska Cecylia – 281, 293
Gall Anonim – 298
Galon-Kurkowa Krystyna – 457
Galster Bohdan – 458
Gałązka Wojciech – 126-129, 136
Gałczyński Konstanty Ildefons – 436--438, 516
Gałęzowska Irena – 352, 359
Gałęzowski Antoni – 289
Gans Eduard – 363
Gardner Monica Mary – 144
Garewicz Jan – 365, 377
Gasztowtt Wacław – 384, 394
Gaszyński Konstanty – 331, 332, 423
Gavrilović Andra – 102-105, 112, 114
Gawin Magdalena – 416, 429
Gazda Grzegorz – 156, 170, 171, 465, 472
Genette Gerard – 336, 337
Georgiev Nikołaj – 130, 131, 133, 134
Georgieva Desisława – 121
German Franciszek – 265
Gerson Wojciech – 400
Gintrowski Przemysław – 438
Girard René – 162, 167
Gloger Zygmunt – 534
Głażewski Jacek – 438
Głowiński Michał – 50, 315, 337, 397, 407, 409
Gnilka Joachim – 204, 207, 208, 212, 217, 222
Godlewski Grzegorz – 479, 495
Godlewski Wacław – 61, 73
Godyń Filip – 408, 409, 411
Godyń Mieczysław – 408, 409, 411
Goethe Johann Wolfgang von – 55, 56, 161, 194, 303, 332, 361, 372, 381, 387, 390, 507
Gogol Nikołaj – 161
Goldoni Carlo – 25
Gołębiowski Łukasz – 289
Gombrowicz Witold – 125
Gomulicki Juliusz Wiktor – 290, 308, 322, 324, 326, 327, 338, 339, 343, 344, 346, 347, 354, 359, 462, 472, 484
Gondek Maria Joanna – 504, 519
Gorecka z Mickiewiczów Maria – 508, 516
Gorki Maksym – 451, 454
Gorsow Dimityr – 118
Gostomski Walery – 391, 393
Goszczyński Seweryn – 24, 26, 150, 214, 217, 218, 221, 282, 283
Górska Konstancja – 348
Górski Artur – 415
Górski Konrad – 97, 113, 418, 504, 512, 519, 520
Grabowiecki Sebastian – 21, 29
Grabowska Maria – 56, 73
Grabowski Antoni – 13
Grabowski Janusz – 373, 376
Grabowski Michał – 371
Grabowski Stanisław – 119, 275
Grabowski Tadeusz – 463
Graf Arturo – 20, 49
Grajewski Wincenty – 487
Grainville Jean-Baptiste François Xavier Cousin de – 291-293
Granville Jean-Jacques – 63
Grigorova Margreta – 115-136, 525
Griškaitė Reda – 13
Grochowiak Stanisław – 439, 443
Grochowski Maciej – 333, 337, 338
Grochowski Wojciech – 312
Groddeck Gotfryd Ernest – 225, 227, 240

Grot Zdzisław – 463, 472
Grotkowski Jan – 34
Grotowski Jerzy – 130, 134
Gruchała Janusz S. – 223-241, 526
Gryziec Piotr – 210, 211
Grzegorz XVI, papież – 63, 64
Grzegorzewski Jan – 130
Guizot François – 364, 366
Gulajew Nikołaj – 455
Gumuła Urszula – 462, 472
Gurbiel Andrzej – 415
Guriewicz Aron – 454
Gwagnin Aleksander – 289

H
Haag Ruth – 200
Hajduk-Gawron Wioletta – 505, 518
Halbwachs Maurice – 405, 409
Halecki Oskar – 150, 152
Halkiewicz-Sojak Grażyna – 328-330, 338, 396, 409, 477-479, 481, 484
Hamze Dimitrina – 116, 126, 136
Handelsman Marceli – 151
Hanka Václav – 349
Hanusiewicz Mirosława – 20, 50
Harasimowicz Janka – 444
Harasymowicz Jerzy – 443
Häring Georg Wilhelm Heinrich – 388, 389
Harrington Wilfrid – 209, 210, 220
Hartmann Nicolai – 449
Hartwig Julia – 443
Hawthorne Gerald F. – 205
Heck Dorota – 477, 478
Hegel Georg Wilhelm Friedrich – 155, 156, 172, 332, 333, 361-366, 372, 373, 376, 389
Heidegger Martin – 200
Heine Heinrich – 56, 57, 109, 161, 468
Hellich Artur – 403, 409
Hello Henryk – 63, 73
Helvétius Claude Adrien (Helwecjusz) – 93
Hemingway Ernest – 162
Henryk VIII, król Anglii – 513
Herbert Zbigniew – 441-443, 475-479, 482, 484-497, 525
Herder Johann Gottfried – 225, 234, 366
Herling-Grudziński Gustaw – 525
Herman Maxime – 65, 73
Hertz Paweł – 192, 302
Heska-Kwaśniewicz Krystyna – 506, 519
Heyne Christian Gottlieb – 225
Hilton L. – 217
Hobsbawm Eric – 408, 409, 411
Hoffman François-Benoît – 40
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus – 161, 200, 468
Hoffmann-Piotrowska Ewa – 13, 203--222, 219, 526
Homer – 232, 290, 415
Honet Roman – 525
Horacy – 226, 516
Horyna Břetislav – 159, 167
Hrabec Stanisław – 512, 520
Hrbata Zdeněk – 159, 167, 168
Hubert May Bamforth – 148
Hugo Victor – 56-58, 60, 65-67, 70, 72, 73, 109, 161, 290, 293, 370, 372, 390, 391, 464, 467-470
Hume David – 183, 198
Husserl Edmund – 157

I
Igor Rurykowicz, kniaź – 285
Ilieva-Cygan Yordenka – 132
Imbs Hanna – 64
Ingarden Roman – 449
Inglot Mieczysław – 477, 478
Iwanowska Felicja – 283
Iwaszkiewicz Jarosław – 149, 156
Izdebska Agnieszka – 156, 170, 171
Izopolski Erazm – 200

J
Jabłonowski Władysław – 346
Jabłońska-Erdmanowa Zofia – 166, 168
Jaeger Werner – 493, 496
Jagodyński Stanisław Serafin – 34
Jahołkowski Grzegorz – 191, 201
Jakóbec Marian – 507, 518
Jakubowski August Antoni – 148, 152, 529
Jakubowski Jan Zygmunt – 308, 339
Jan od Krzyża, św. – 216
Janicka Anna – 190, 272
Janicki Joel Joseph – 190
Janion Maria – 85, 90, 127, 166, 168, 267, 268, 279, 296, 297, 302-304, 331, 339, 365, 376, 418, 420, 429, 450
Jankowski Kazimierz – 217, 222
Jankowski Zbigniew – 443
Januszkiewicz Eustachy – 281, 283, 285
Jański Bogdan – 215, 220, 227
Japola Józef – 315, 337
Jarecki Kazimierz – 34
Jarmuszkiewicz Anna – 407, 411
Jarowiecki Jerzy – 414, 430
Jastrzębowski Józef – 356
Jaworska Elżbieta – 210, 388, 393, 422, 428
Jean Paul, właśc. Johann Paul Friedrich Richter – 179, 364
Jełowicki Aleksander – 283, 388, 504
Jełowicki Teodor – 341, 349
Jenner Edward – 335
Jensen Alfred – 387 – 390
Jerzy VI, król Wielkiej Brytanii – 148
Jesionowski Alfred – 461-473, 532
Jeżowski Józef – 226, 512
Jędrzejewicz Wacław – 145
Jędrzejewski Tomasz – 222, 526
Jocow Borys – 120
Jocz Artur – 433
Jokiel Irena – 203, 222
Josifova Petja – 130, 131, 132
Juda Celina – 121, 123, 135
Julkowska Violetta – 397, 410

K
Kaczkowski Zygmunt – 371
Kaczmarski Jacek – 438
Kadłubek Wincenty, ks. – 298
Kajsiewicz Hieronim, ks. – 211, 221, 264, 279
Kalergis Maria – 346
Kalinowska Maria – 186, 226, 230, 234, 237, 239, 364, 376
Kalinowski Daniel – 223, 240
Kallenbach Józef – 281, 302, 391, 417
Kałuża Magdalena – 132
Kamieńska Anna – 338, 443, 535
Kamieński Jan Nepomucen – 26
Kamiński Jan Nepomucen – 365
Kania Ireneusz – 224
Kaniecki Przemysław – 201
Kant Immanuel – 186, 194, 254
Kapuściński Ryszard – 525
Karadžić Vuk – 96, 98
Karagiozov Panajot – 121, 123, 125, 136
Karanow Efrem – 118, 386
Kardaś Artur – 264
Karadačka-Simeonova Ulia – 123, 136
Karłowicz Jan – 313, 335
Karpińska Hanna – 299, 304
Karpiński Adam – 20, 50
Karpiński Franciszek – 38, 237
Kartezjusz, właśc. René Descartes – 442
Kasperowicz Ryszard – 364, 376, 377
Kasperski Edward – 159, 164, 168, 262, 338
Kasprowicz Jan – 119, 414
Katullus (Gaius Valerius Catullus) – 237, 239
Kaulfuss Jan Samuel – 193

Kawyn Stefan – 231, 268
Kaźmierczyk Zbigniew – 171, 295-305, 527
Keats John – 109
Kesjakow Christo – 118, 120, 386
Kieniewicz Stefan – 66, 67
Kierkagaard Søren – 476, 496
Kisiel Anna – 333, 338
Kisiel Joanna – 477, 496
Kiślańska Wacława – 384, 393
Klaczko Julian – 28, 47, 49
Klátik Zlatko – 165, 168
Kleczkowski Kornel – 350
Kleczkowski Michał – 350, 358
Kleiner Juliusz – 23, 26, 38, 49, 93, 95, 96, 113, 418, 500, 518
Klingemann August Ernst Friedrich – 176-178, 180, 185, 187, 196, 197, 200-202
Kloch Zbigniew – 336, 338
Klonowic Sebastian – 151
Kłosiński Krzysztof – 477, 496
Kniaźnin Franciszek Dionizy – 22, 38, 40, 42
Kochanowski Jan – 21, 22, 29, 33, 35, 44-46, 243, 244, 248, 254-259, 352, 372, 516, 526
Kochanowski Piotr – 33, 34, 43, 47, 194
Kocjan Krzysztof – 298, 304
Kocój Henryk – 63, 74
Kogan Paweł – 454
Kokinova Katerina – 125
Kollár Ján – 95-97
Kondy Walter – 153
Koneczny Feliks – 421, 422, 430
Konopko Marta – 4
Konopnicka Maria – 123, 413-430, 532
Kopij-Weiß Marta – 176, 201, 425, 430
Kordaczuk Wiesława – 214, 352, 360, 422
Körner Theodor – 187
Korolenko Vladimir – 454
Korotkich Krzysztof – 201
Korpysz Tomasz – 462, 472
Korus Kazimierz – 15
Korzeniowski Józef – 265, 271, 273, 371
Košenina Alexander – 196
Kosieradzka Elżbieta – 352, 360
Kossak Juliusz – 126
Kostenicz Ksenia – 225
Kostova Mira – 525
Kostrzewski Franciszek – 380, 522
Košutić Radovan – 101, 102, 106
Kościuszko Tadeusz – 180, 181, 184, 190, 399
Kotarska Jadwiga – 20, 21, 49
Kowaczew Nikołaj – 120
Kowalczuk Urszula – 44, 50
Kowalczyk Andrzej Stanisław – 477, 496
Kowalczykowa Alina – 166, 168, 176, 246, 258, 267, 272, 370, 485, 497, 506, 520
Kowalewski Józef Szczepan – 26
Kowalska Józefa – 56, 74
Kowalska Karolina – 227
Kowalski Grzegorz – 272
Kowalski Jacek – 438
Kowalski Jerzy – 228
Koženiauskienė Regina – 13
Kozłowska Anna – 367, 376, 480
Koźmian Andrzej Edward – 331, 421
Koźmian Jan – 351, 353, 354
Koźmian Kajetan – 421
Koźmian Stanisław Egbert – 353
Krajewski Seweryn – 346
Krasicki Ignacy – 507
Krasiński Zygmunt – 16, 54, 70, 71, 84--87, 90-92, 119, 126, 142, 150, 200, 203, 231, 232, 284, 302-305, 342, 349, 371, 384, 388, 414, 504, 531
Krasnohorska Eliška – 387

Kraszewski Charles S. – 13
Kraszewski Józef Ignacy – 119, 150, 298-300, 304, 305, 347, 371, 465
Krauze Aleksandra – 316, 338
Krauze-Karpińska Joanna – 422
Kreitzer Larry Joseph – 205
Krejči Karel – 387, 393
Kremer Józef – 361-378
Kręc Zofia – 132
Kridl Manfred – 138, 207, 208, 500, 516, 520
Krieger Ignacy – 346
Król Marcin – 405, 409
Królikiewicz Grażyna – 532
Krukowska Halina – 199, 230, 239, 261, 272, 279, 280, 418, 428, 430
Kruszewski Wojciech – 479
Kryczyńska-Pham Anna – 395, 409
Krynicki Ryszard – 442, 484
Kryński Adam – 313, 335
Krysowski Olaf – 4, 124, 135, 176, 262, 268, 279, 368, 370, 371, 376, 396, 409
Krysztofiak Anna – 500, 518
Krzemieniowa Krystyna – 53, 201
Krzemińska Magdalena – 438
Krzywicka Irena – 470
Krzywicki Tomasz – 141, 153
Krzyżanowski Jerzy R. – 139, 153
Krzyżanowski Julian – 384, 393
Kubacki Wacław – 177
Kubik Mariusz – 505, 518
Kucharenko Jakiw – 87
Kuciak Agnieszka – 22, 23, 46, 50, 295, 304
Kuew Kujo – 120
Kukiełko Dariusz – 4
Kukurowski Stanisław – 267
Kulawik Adam – 46, 50
Kulczycka-Saloni Janina – 391-393
Kulesza Dariusz – 534
Kuleszow Wasilij – 454
Kulmowa Joanna – 443
Kunicki Wojciech – 56
Kunińska Magdalena – 364, 376
Kuplowski Mikołaj – 421
Kurzeja Bogumiła – 26, 50
Kuziak Michał – 65, 68, 74, 230, 233, 240, 505, 519
Kwiatkowski Jerzy – 381, 393, 440, 471
Kwintylian (Marcus Fabius Quintilianus) – 224
Kyseľová Natália – 162, 168

L

Lacordaire Jean-Baptiste Henri, ks. – 63
Lacroix Albert – 59, l60
Lafargue Paul – 450
Laffitte Jacques – 62
Lamartine Alphonse de – 56, 58, 70-72, 464, 467
Lamennais Félicité Robert – 56, 61-65
Landman Adam – 361, 373, 376
Langer Georg – 465
Langlade Jacques – 464, 466
Laugier Honorat, zob. Porchères Laugier Honorat de
Laurent Maryla – 53-75, 527
Lautréamont C. de, właśc. Isidore Ducasse – 59, 60, 74
Le Hir Yves – 64
Lebrun Charles – 345
Lechoń Jan – 156, 461
Lednicki Wacław – 385, 392
Legrand Gérard – 159, 168
Lehr-Spławiński Piotr – 487
Lelewel Joachim – 226, 236, 299, 304
Lemaître Jules – 469
Lenartowicz Teofil – 150, 319, 414
Lenau Nikolaus – 109
Lenin Włodzimierz – 448-453, 457
Léon-Dufour Xavier – 486, 497
Leopardi Giacomo – 109

Lermontow Michaił – 77, 79, 87, 89, 90, 161, 163
Leroux Pierre – 56
Leszczyński Marcin – 201
Leśmian Bolesław – 128, 435, 436, 446
Lewandowski Szymon – 316, 338
Lewandowski Tomasz – 463, 472
Lewandowski Wacław – 461, 472
Libelt Karol – 362, 363
Libera Leszek – 176, 200, 201
Libera Zdzisław – 226, 227, 418
Liebert Jerzy – 525
Lifszyc M. – 449
Ligęza Lidia – 13
Lijewska Elżbieta – 343, 351, 360, 523
Liliew Nikołaj – 129
Linda Josef – 349
Linde Samuel Bogumił – 223
Lipiner Siegfried – 382, 384, 394
Lipińska Olga – 531
Lipiński Józef – 266
Lisiewicz Tomasz – 399
Litwornia Andrzej – 21, 44, 50
Lombroso Cesare – 267
Lorentowicz Jan – 384, 393
Lovejoy Arthur – 160, 453, 503
Lubelczyk Jakub – 526
Lubomirski Edward, książę – 174, 175-202, 197, 198, 201
Lubomirski Jerzy – 85
Lubomirski Józef Aleksander – 180
Lubomirski Marcel – 350
Lubomirski Stanisław Herakliusz – 29
Ludwik XVIII, król Francji – 55
Lukács György – 449, 450
Lukrecjusz – 239, 290
Lurker Manfred – 316
Luter Marcin – 512
Lyszczyna Jacek – 142, 153, 499, 500, 505, 518-521

Ł

Łapsiński Józef – 26
Łaski K. – 24
Łaszczyński Bolesław – 400
Ławski Jarosław – 4, 13-15, 44, 48, 50, 118, 122, 124, 126, 135, 175-202, 193, 194, 197, 199, 201, 236, 239, 268, 272, 279, 280, 367, 369, 376, 413, 430, 431, 446, 528–529, 534
Łazuga Waldemar – 139, 153
Łempicki Zygmunt – 457
Łotman Jurij – 295
Łozińska Tamara – 316, 337
Łubieńska Konstancja – 80, 289, 512, 513
Łubieński Włodzimierz – 342, 347, 357
Łukasiewicz Jacek – 477, 491, 496
Łukaszuk Małgorzata – 478, 479
Łunaczarski Anatolij – 449
Łuszczewska Jadwiga, ps. Deotyma – 150, 370
Łuszczkiewicz Piotr – 439

M

Mácha Karel Hynek – 122, 387
Maciejewski Jarosław – 295, 463, 464, 472
Maciejewski Marek – 196
Maciejewski Marian – 80, 90, 91, 204, 295, 331, 339, 477, 496
Maciejowski Wacław A. – 34, 95, 289
Macierakowski Jerzy – 147
Mackiewicz Tomasz – 262
Macpherson James – 180, 535
Macura Vladimir – 167, 168
Madejski Jerzy – 397, 410
Magnone Lena – 413, 430
Mahler Gustav – 382
Maj Jacek – 363, 364, 367, 376, 377
Majchrowski Zbigniew – 267
Makara Sergiej – 162, 168
Makowiecka Zofia – 214, 218, 225, 384, 393

Makowski Stanisław – 46, 49, 50, 176, 310, 338, 517, 519
Makuch Damian Włodzimierz – 368, 375, 376
Malczewski Antoni – 122, 126, 147, 148, 153, 271, 371
Malczewski Jacek – 126
Malczewski Konstanty – 148
Maletić Đorđe – 100, 101
Malewski Franciszek Hieronim – 510
Maliszewski Karol – 445
Maliutina Natalia – 44, 48, 50, 197
Mallarmé Stefan – 308
Manning Clarence – 138
Manzoni Alessandro – 467
Marciniak Przemysław – 230, 240
Marek Antoniusz (Marcus Antonius), wódz rzymski – 482
Marek Aureliusz (Marcus Aurelius Antoninus), cesarz rzymski – 224
Maretić Tomislav – 385
Maria Eugeniusz od Dzieciątka Jezus, właśc. Henryk Grialon, o. – 215
Marinelli Luigi – 23, 51
Markiewicz Henryk – 315, 337, 382, 393, 414, 430, 501, 505, 519
Markiewicz Zygmunt – 61, 74
Markovič Pavol – 157, 159, 168
Marks Karol – 56, 57, 71, 448, 449, 451, 459
Marlowe Christopher – 194
Marszałek Agnieszka – 369, 376
Marth A. W. – 151
Martin John – 4
Martin Ralph P. – 205, 219
Martyniak Katarzyna – 132
Marzęcki Józef – 209, 210
Masiuk Olga – 233, 240
Masłowski Michał – 211, 212
Masłowski Stanisław – 400
Maślanka Julian – 193, 228, 236, 238, 239, 514, 519
Mathauser Zdeněk – 157, 168
Matusiak Maria M. – 214
Matuszewicz Wincenty – 422, 423
Matuszewski Ignacy – 381-383, 393
Matywiecki Piotr – 445
Maurois André – 465
Maver Giovanni – 21, 50
Mayenowa Maria Renata – 312, 338
Mączyński Andrzej – 15
McLuhan Marshall – 232
Medina Leon – 385
Mehring Franz – 450
Melanowski Władysław Henryk – 182, 201
Melbechowska-Luty Aleksandra – 351, 359
Mencfel Michał – 182, 199
Mencwel Andrzej – 479, 495
Meozzi Antero – 20, 50
Mersereau John – 144, 153
Metastasio Pietro – 21, 25
Meyet Leopold – 342
Mężyński Kazimierz – 225, 239
Michajłowska Katia – 299, 304
Michał Anioł Buonarroti – 20
Michalski Tomasz – 208, 210-213
Michałowska z Kruszewskich Teresa – 21, 49
Michałowski Piotr – 477, 478
Michele Girolamo de – 304
Michelet Jules – 68-70, 467
Micińska Magdalena – 396, 410
Mickiewicz Adam – 5, 6, 11-13, 19, 23, 25-35, 37-48, 52, 54, 57-61, 64-66, 68-70, 73, 74, 79-81, 85-87, 89-126, 129, 131, 133, 136, 138, 140-151, 176, 177, 181, 186, 192-194, 199, 203-241, 243, 245, 248, 251, 252, 254-257, 259, 261-263, 266-272, 274-277, 279-281, 283-285, 288, 289, 291, 293, 295-297, 299-302, 304, 305, 319, 357, 371, 381-392,

394-405, 407, 408, 411, 413-446, 465-467, 478, 495, 500-517, 519--520, 525, 531
Mickiewicz Maria – 225, 235
Mickiewicz Mikołaj – 33
Mickiewicz Władysław – 28, 218
Mickiewiczowa z Szymanowskich Celina – 210, 508, 510
Mickiewiczówna Helena – 342
Mickiewiczówna Maria, zob. Gorecka z Mickiewiczów Maria
Miechowita Maciej – 298
Mienszykowa Aleksandra – 507
Mikieszyn A. – 447
Mikołajczak Małgorzata – 477-479, 482, 492, 496
Mikołajczyk Marek – 139, 153
Mikoś Michał – 138, 153
Mikułowska Teofila – 351, 359
Miller Jan Nepomucen – 466
Milton John – 60, 372
Miłkowski Zygmunt, ps. Teodor Tomasz Jeż – 115, 117, 386
Miłobędzka Krystyna – 443
Miłosz Czesław – 151, 153, 296, 304, 440-442, 525, 527, 528, 535
Minasowicz Józef Epifani – 23, 34
Mišić Zoran – 105, 106, 108, 109, 111, 113, 114
Missuna Olgierd – 462, 472
Miszalska Jadwiga – 20, 24, 29, 30, 50
Mitosek Zofia – 65, 74
Mitzner Piotr – 190
Młynarski Wojciech – 438
Mochnacki Maurycy – 28, 33, 41, 45, 47, 126, 200, 231, 428, 461
Modzelewska-Opara Ewa – 137-154, 529
Molski Marcin – 179, 194
Mołodecka Barbara – 506
Mönch Walter – 20, 50
Montalembert Charles Forbe René – 62-66, 74, 387
Montalivet Jean-Pierre – 61
Morawski Franciszek – 150, 276, 421
Morawski Józef – 464
Morawski Stefan – 365, 372, 376
Morawski Wojciech – 138
Morga Mariusz – 506
Morsztyn Jan Andrzej – 21, 29, 30, 45
Morsztyn Zbigniew – 21
Mortkowicz Jakub – 465
Moszyński Piotr – 509
Mozart Wolfgang Amadeus – 180
Mrowiński Rafał – 132
Muczkowski Józef – 29
Müller Bertram – 157, 168
Murko Matthias – 165, 168
Mušicki Lukijan – 100
Musset Alfred de – 60, 109, 163
Myśliwski Wiesław – 243, 254, 258, 523
Mytych-Forajter Beata – 227, 229, 240

N

Nabielak Ludwik – 34
Naborowski Daniel – 21, 29, 34
Nagurski Irene – 146, 153
Nakhlik Yevhen – 77-92, 156, 168, 529
Napierkowski Grzegorz – 146, 153
Napiórkowski Marcin – 395, 402, 404--406, 409, 410
Napiwodzki Piotr – 431, 445
Napoleon Bonaparte – 187-189, 199, 514, 515
Nawarecki Aleksander – 227, 232, 240, 477, 496
Nawrowski E. – 402, 410
Nedełczev Michaił – 127-129, 136
Nadjalkova Desisława – 525
Nepos Korneliusz – 224
Neron, cesarz rzymski – 482
Neupokojeva Irina – 165, 166, 168
Niedzielska Magdalena – 139, 152
Niedźwiecki Leonard – 218

Niedźwiedzki Władysław – 313, 335
Niemcewicz Julian Ursyn – 438
Niemojewski Andrzej – 296
Niemojowski Wincenty – 28
Nieśmiałowski, nauczyciel – 508
Nietzsche Friedrich – 55, 382, 391, 425, 426
Nieukerken Arent van – 441, 483, 484, 496
Niewczas Łukasz – 318, 338, 524
Niewiarowicz Alojzy – 421, 508
Niewodniczański Tomasz – 30, 509
Nieznanowski Stefan – 258
Nodier Charles – 291
Norwid Cyprian Kamil – 11, 18, 54, 116, 119, 122, 126-129, 136, 150, 193, 289-293, 307-360, 363, 427, 462, 467, 468, 475, 477-495, 497, 512, 524, 533, 516
Norwid Ludwik – 193
Novalis, właśc. Friedrich Leopold von Hardenberg – 53, 161
Nowaczyński Adolf – 468
Nowak Andrzej – 139, 153, 416, 429
Nowak Tadeusz – 443
Nowak Zbigniew Jerzy – 59, 74, 191, 206, 222, 300, 304
Nowicka Elżbieta – 281-293, 529
Nowicka-Jeżowa Alina – 19-52, 530
Noyes George Rappal – 144, 383
Nycz Ryszard – 397, 407, 409, 410

O

Obradović Dositej – 96
Obrębski Andrzej – 228
Ocieczek Renarda – 502, 519
Odyniec Antoni Edward – 26, 59, 211, 267, 272, 280, 388, 428, 499, 500, 504, 506-508, 515, 519
Ogłoza Ewa – 499, 505, 519
Ogonowski Kazimierz – 147
Oko Jan – 225, 226, 240
Okoń Jan – 23, 26, 30, 32, 34, 45, 228
Okręt Leon – 462, 472
Okulicz-Kozaryn Radosław – 375, 376
Oleschko Herbert – 316, 338
Olędzka z domu Witwicka Anna – 266
Olędzki Franciszek, h. Rawicz – 266
Olivier Karolina – 229
Olszewska Maria Jolanta – 413, 429
Ong Walter J. – 232
Opacka-Walasek Danuta – 482, 496
Opacki Ireneusz – 44, 50, 185, 433
Ordon Edmund – 145, 153
Ordonówna Hanka – 142, 143
Ordyniec Jan Kazimierz – 271
Orpiszewski Władysław – 350
Orygenes – 493
Orzechowska Hanna – 386
Orzeszkowa Eliza – 101
Osiński Ludwik – 23
Osjan, bard – 194
Ossoliński J. M. – 289
Ostrowski Jan – 15
Ostrowski Krystyn – 384, 385, 393, 394
Osypow Mykoła – 87
Ottman Rudolf – 262, 279
Otwinowski Erazm – 21
Overbeck Franz – 391
Owen Robert – 456
Owidiusz (Publiusz Owidiusz Nazo) – 36, 104

P

Pachciarek Paweł – 215, 316, 337
Pachocki Dariusz – 479
Pacławska Ewa – 297, 304
Paluchowski Andrzej – 38, 39, 49
Paprocka-Podlasiak Bogna – 226, 239
Partyka Jacek – 190
Paruszewska Maria – 403
Passage Charles – 161, 168
Paszek Jerzy – 516
Pavera Libor – 166, 170

Pavlović Miodrag – 109, 112
Pavlović Teodor – 96-102, 104, 105, 114
Pawelec Dariusz – 477, 478, 485, 490, 492, 496
Paweł z Tarsu, św. – 203-222, 286, 482, 484, 490, 494
Pawlak Dorota – 25, 50
Pawłowska-Jądrzyk Brygida – 164
Pelc Janusz – 20, 49
Penew Bojan – 119-123, 128, 135
Penson J. H. – 150, 152
Perier Casimir – 62
Petkova Presława – 125
Petőfi Sándor – 54
Petrarca Francesco – 19-48, 51, 52
Piasecki Stanisław – 465, 471
Piątkiewicz Ludwik – 28, 29
Piątkowski Henryk – 6
Picchio Riccardo – 43, 51
Picchio Simonelli Maria – 20, 51
Piechal Marian – 310, 317, 319, 332, 338, 339
Piechota Marek – 142, 153, 227, 229, 240, 418, 430, 499-521, 531
Pietraszkiewicz Onufry – 510
Pietrych Krystyna – 479
Pigoń Stanisław – 27, 48, 214, 218, 266, 279, 289, 382, 387, 388, 393, 418, 421, 429, 509, 510, 514, 516, 517, 519
Pindar – 226
Pini Tadeusz – 327, 467
Piotrowska Magdalena – 143, 150, 152, 153, 395-411, 531
Pisarev Dmitry – 164
Pitagoras – 226
Piva Franco – 156, 157, 170
Piwińska Marta – 237, 240
Piwiński Leon – 57, 74
Plater Adam Kazimierz – 343
Plater Adam Mikołaj – 343
Plater Cezary – 343
Plechanow Gieorgij – 449, 450
Plezia Marian – 225, 240, 493, 496
Pliniusz Młodszy – 224
Pluta Małgorzata – 343, 360
Plutarch z Cheronei – 224
Płaszczewska Olga – 368, 371, 377, 414, 429, 461-473, 531
Płoszewski Leon – 288, 289, 293
Płuciennik Jarosław – 156, 170, 171
Pniewski Dariusz – 363, 377, 478, 480, 493, 496, 497
Podgórski Wojciech Jerzy – 264, 269, 273-275, 279
Pol Wincenty – 193, 262, 279, 371, 372
Polewoj Nikołaj – 40
Poli Annarosa – 157
Pollak Roman – 29
Pollak Seweryn – 386, 393
Pomian Krzysztof – 287, 289, 293
Poniatowska z Iwanowskich Dionizja – 282, 283
Popiel Jacek – 15
Popliński Antoni – 283
Popławski Jan Ludwik – 267
Popov Stefan – 133
Popova Antoaneta – 127
Popović Miloš – 98-101
Porchères Laugier Honorat de – 29
Poręba Stanisław – 458
Posner-Garfein Malwina – 426
Pospiełow Giennadij – 454, 456
Pospíšil Ivo – 155-172, 532
Poświatowska Halina – 443
Potebnja Ołeksander – 88, 164
Potocka Delfina – 349
Potocka Klaudyna – 62
Potocki Adam – 354
Potocki Jan – 349
Poznański Zygmunt – 390, 392
Praz Mario – 295
Preminger Alex – 20, 51
Prendowski Henryk – 354

Procházka Martin – 167, 168
Pronaszko Andrzej – 129
Proniewska Karolina – 200
Protestant Anonim, zob. Otwinowski Erazm
Proudhon Pierre-Joseph – 56, 69
Prudencjusz (Aurelius Prudentius Clemens) – 228, 238
Prus Bolesław – 121
Prussak Maria – 22, 50, 59, 74, 210, 388, 393, 422
Przelaskowski Richard – 62, 74
Przesmycki Zenon, ps. Miriam – 324--327, 338, 342-351, 354, 359, 360, 467
Przewóska Maria Czesława – 426
Przezdziecka z Tyzenhauzów Maria – 348, 353
Przeździecki Karol – 384, 394
Przyboś Julian – 440
Przybylski J. – 33
Przybylski Jacek Idzi – 23, 24
Przybylski Ryszard – 74, 81, 91, 166, 171, 269, 295, 304
Przybyszewski Stanisław – 382, 502
Przychodniak Zbigniew – 499, 500, 520
Pseudo-Dionizy Areopagita – 316, 337
Pszczołowska Lucylla – 20, 23, 24, 29, 30, 34, 35, 37, 47, 50, 51
Puchalska Iwona – 396, 410, 532
Pula James S. – 143, 154
Puszkin Aleksander – 77-79, 81, 82, 86--90, 100, 109, 456, 532
Puttkamer Wawrzyniec – 142
Puttkamer Zofia – 142
Puttkamerowa z domu Wereszczaka Marianna (Maryla) – 141, 142, 509, 516, 517
Puzynina Jadwiga – 479, 482, 497
Pypin Aleksander – 391, 453
Pyrvanov Petyr – 126-128, 136
Pytasz Marek – 518, 520

Q

Quinet Edgar – 68, 69, 467

R

Racine Jean Baptiste – 369, 373
Raczyński Atanazy – 182, 199
Raczyński Edward – 176, 182, 184, 191, 199
Radeva Andreana – 127, 136
Rana Anna – 206, 222
Ranger Terence – 408, 409, 411
Ratajczak Wiesław – 348, 359
Ravenda Emilio E. – 20
Rdułtowski Konstanty – 79
Reddaway William Fiddian – 150, 152
Reeve Henryk – 303
Reid Daniel G. – 205, 219
Reitzenheim Józef – 353
Reizow Borys – 453
Reklewski Wincenty – 24
Rembrandt Harmenszoon van Rijn – 342
Rettel Leonard – 211
Rikev Kamen – 125
Ritter Karl – 363
Rojek Tadeusz – 262, 274, 279
Rolle Antoni – 266
Roman Monika Justyna – 396
Romaniuk Kazimierz – 338, 486, 497
Ronsard Pierre de – 47
Rosiek Stanisław – 487, 488, 497
Rosik Mariusz – 207, 222
Rosset François – 384, 393
Rothertowa Zofia – 343, 359
Rotrekl Zdeněk – 156, 170
Rougemont Denis de – 41
Rousseau Jean-Jacques – 467
Rożniatowski Abraham – 526
Różycki Karol – 214, 218
Rudaś-Grodzka Monika – 226, 239
Rudnicka Jadwiga – 351, 353
Rulhière Claude Carloman – 513

Ruschioni Ada – 20, 51
Rustem Jan – 10
Ruszar Józef Maria – 477, 478, 496
Ruszczyc Ferdynand – 146, 147
Ruszczycówna Janina – 343, 359
Rutkowska Ewa – 352, 360
Rużyło Pawłowska Jadwiga – 385, 392
Ryba Renata – 502, 519
Rylski Maksym – 383
Rymkiewicz Jarosław Marek – 407, 410, 523
Ryszka Walerian – 215
Rzepczyński Sławomir – 311, 337, 480, 496
Rzewuski Henryk – 371, 465

S

Sadowski Witold – 438
Sadyk Pasza, zob. Czajkowski Michał
Saganiak Magdalena – 367, 376, 377
Saint-Martin Louis Claude de – 221
Sainte-Beuve Charles-Augustin – 56, 57
Sakulin P. – 453, 454
Salska Agnieszka – 465, 472
Salwa Piotr – 21, 32, 47-51
Sammons Jeffrey – 161, 171
Samosiej J. – 479
Samsel Karol – 13, 416
Samson Thaddeus – 149, 154
Sand George, właśc. Amantine Lucile Aurore Dupin – 57, 59, 373, 387
Sandler Samuel – 381, 393
Santagata Marco – 32, 48
Sarbiewski Maciej Kazimierz, ks. – 21
Sarnecki Zygmunt – 404
Sarrazin Gabriel – 384, 393
Saryusz-Wolska Magdalena – 395, 409, 410
Sawicki Stefan – 318, 339, 481, 484, 524
Say Jean-Baptiste – 364
Scheffer Ary – 16
Scheler Max – 426, 427, 430
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph – 53, 200, 234, 364, 367
Schiler Leon – 129
Schiller Friedrich von – 25, 93, 95, 194, 303, 364, 370, 372
Schipper Henryk – 39, 51
Schlegel August Wilhelm von – 24, 28, 53, 179, 194, 225, 234
Schlegel Caroline – 200
Schlegel Friedrich von – 53, 179, 194, 225, 234
Schleiermacher Friedrich – 363, 364
Schlosser Friedrich Christoph – 366
Schneider M. – 74
Schultz Christian – 139
Scott Walter – 160, 373, 389
Semczuk Małgorzata – 435, 446
Semenenko Piotr, ks. – 221
Semkowicz Aleksander – 504, 520
Seneka, właśc. Lucius Annaeus Seneca – 224
Seweryn Agata – 504, 519
Seweryn Dariusz – 478
Sęp Szarzyński Mikołaj – 21, 29, 35, 140, 526
Shakespeare William – 24, 35, 147, 194, 303, 369, 370, 505
Shelley Percy – 109, 163
Siemieński Lucjan – 283, 349, 465
Siemionow Nikołaj – 386
Sienicka Agnieszka – 271, 435, 446
Sienkiewicz Barbara – 164
Sienkiewicz Henryk – 118, 121, 532
Sienkiewicz Jerzy – 343, 359
Sienkowska Adela – 79
Sierociński Teodozy – 24, 27
Siewierski Henryk – 479, 497
Sikora Adam – 365, 377
Sikorska-Krystek Aleksandra – 341, 359
Simović Ljubomir – 109, 110, 112, 114

Simpson Mark – 156, 171
Sinka Tarsycjusz – 316, 339
Sinko Tadeusz – 224-226, 230, 240
Sipowski W. – 454
Sismondi Jean Charles de – 456
Sitniewska Roksana – 196
Siwicka Dorota – 166, 171, 215, 219
Skocza Marek – 505, 520
Skorupa Ewa – 396, 410
Skrendo Andrzej – 397, 410
Skrzynecka Zofia – 347
Skrzynecki Jan – 342
Sławejkow Penczo – 118, 386, 392
Sławik Janina, zob. Wilczówna Janina
Sławiński Janusz – 407, 410
Słonimski Antoni – 140, 156, 436, 437
Słowacki Erazm – 535
Słowacki Euzebiusz – 24
Słowacki Juliusz – 10, 26, 54, 57-59, 70, 72, 74, 81-84, 86, 90-92, 95, 116, 118, 120, 122, 125, 126, 135, 136, 146, 147, 150, 370, 371, 384, 388, 396, 414, 417, 429, 433, 464, 465, 467, 478, 499, 500, 504, 505, 520, 529, 531
Smochowska-Petrowa Wanda – 120
Smokowski Wincenty – 352
Smoleński Tadeusz – 351, 360
Smollet Tobias – 183, 198
Smyrak Bernard – 216
Snoch Bogdan – 462, 472
Snopek Jerzy – 54
Sofokles – 369, 371, 419
Sojka Erich – 387
Sokalska Małgorzata – 398, 410
Sokołow A. N. – 452-454
Sokołowski August – 174
Sokołowski Mikołaj – 13, 199, 261, 264, 265, 269, 279, 280
Sokrates – 482, 484, 490, 494
Sosnowska Ludwika – 180, 181
Sőtér István – 165, 166, 168
Spasowicz Włodzimierz – 391-393, 421
Spazier Richard O. – 384, 387, 388, 394
Speičytė Brigita – 13
Spólna Anna – 125
Sprague William Buell – 152
Sprutta Justyna – 316, 339
Šrepel Milivoj – 385
Stachura-Lupa Renata – 396, 411
Stachurski Lech – 363, 365, 377
Staël Germaine de – 53, 179
Staff Leopold – 46, 93, 425
Stala Marian – 414, 429
Stalin Józef – 385, 447, 448, 451, 457
Stanisz Marek – 24, 26-29, 41, 45, 51, 126, 180, 262, 272, 279
Stankiewicz-Kopeć Monika – 15
Stankowska Agata – 312, 313, 339, 440
Starnawski Jerzy – 228, 500, 518
Starowieyski Franciszek – 63, 74
Starzyńska-Kościuszko Ewa – 366, 377
Staszewski Kazik – 510, 511
Stefanowska Zofia – 24-27, 30, 33, 37--41, 43, 45, 47, 49, 51, 59, 74, 206, 222, 343, 359, 500
Stelmaszczyk-Świątek Barbara – 281, 293, 479
Sternschuss Adolf – 342, 347
Stocka Joanna – 261, 273, 276, 279, 535
Stojanow Ludmił – 120
Stojiljković Marija – 109, 110, 112, 114
Stojneva Evelina Danailova – 123, 136
Straszewska Maria – 453
Straszimirow Anton – 118
Strich Fritz – 454
Stróżyński Mateusz – 13
Stróżyński Tomasz – 287, 293
Struve Henryk – 364, 371, 374, 377
Stryjkowski Maciej – 289, 298
Strzyżewski Mirosław – 232, 367, 377
Štúr Ľudovít – 95
Styka Jan – 126
Stypułkowski Lucjan – 210, 211

Subotin Stojan – 101, 113
Suchanek Lucjan – 15, 447-459, 533
Sudolski Zbigniew – 79, 85, 90, 91, 214, 504, 507, 520
Sue Eugène – 57, 373
Sukiennicka Marta – 291, 293
Sulej Dominik – 367, 376
Sulima Roch – 437, 479, 495
Swastek Józef – 144, 145, 151, 154
Syrokomla Władysław – 150
Syski Aleksander – 351, 360
Szacka Barbara – 395, 410
Szadurska Kazimiera – 266
Szafarzyk Paweł Józef, właśc. Pavol Jozef Šafárik – 298, 299
Szantyr Antoni – 225, 240
Szargot Maciej – 500, 505, 520
Szarzyński Mikołaj, zob. Sęp Szarzyński Mikołaj
Szastyńska-Siemion Alicja – 226
Szaulińska Katarzyna – 444
Szczepański Jakub – 186
Szczerbowicz-Wieczór Ludomir Ludwik – 421
Szczuka Kazimiera – 505, 520
Szekspir William, zob. Shakespeare William
Szerszeń Natalia – 396, 409
Szewczenko Taras – 86-90
Szmydtowa z Gąsiorowskich Zofia – 30, 31, 33, 37, 51
Szopen Fryderyk, zob. Chopin Fryderyk
Szpiczakowska Monika – 13
Sztaudynger Jan – 467
Szturc Włodzimierz – 536
Sztypliewa Sława – 129
Szweycer Michał – 18
Szybysty Katarzyna – 132
Szyjkowski Marian – 165, 166, 171
Szymani Ewa – 56
Szymanis Eligiusz – 27, 46, 49, 50, 51
Szymanowska Celina, zob. Mickiewiczowa z Szymanowskich Celina
Szymanowska Helena – 28, 29
Szymanowska Maria – 510
Szymański Wiesław Paweł – 462, 472
Szymborska Wisława – 525
Szymik Stefan – 207, 222
Szymona Wiesław, o. – 204, 222
Szymula Robert – 44, 48
Szypliewa Sława – 119
Szyrocki Marian – 387, 388, 389, 393

Ś

Ślaski Jan – 21, 23, 25, 30, 34, 49, 51
Śliwiński Piotr – 434, 446
Śliziński Jerzy – 190
Śmieja Florian – 144, 145, 154
Śniadecki Jan – 126
Śniedziewska Magdalena – 482, 497
Śniegocki Bronisław – 400, 410
Śnieżko Dariusz – 289, 293
Świderkówna Anna – 483, 496
Świderski Bronisław – 476, 496
Świerczyńska Dobrosława – 125
Świerzbińska Albina – 145
Święcicki Paulin – 200

T

Tabaszewska Justyna – 326, 339, 407, 411
Tabor-Książyk Joanna – 13
Tacyt Publiusz Korneliusz – 29
Taine Hippolyte Adolphe – 364
Tambor Jolanta – 138, 153
Taraszkiewicz Bronisław – 385
Tarenghi Paolo – 25
Tarnowski Stanisław – 417, 421, 464
Tasso Torquato – 33, 34, 44, 47, 194
Tavolario Jean – 145
Tazbir Janusz – 139, 154
Teodorowicz-Hellman Ewa – 390
Terencjusz, właśc. Publius Terentius Afer – 224, 239

Teresa z Avila, św. – 215
Tieck Ludwig – 179, 200
Tieghem Paul van – 457
Tocqueville Alexis de – 71, 72
Tokarczuk Olga – 525, 527, 528
Tokarski Stanisław – 403
Tomasz z Kempis – 206, 221
Tomaszewska Anna – 186
Tomkowicz Stanisław – 272
Toruń Włodzimierz – 477-479, 497
Towiański Andrzej – 210, 214, 238, 266, 267, 467, 513
Traba Robert – 395, 409
Trembecki Stanisław – 237
Trentowski Bronisław – 229, 363
Tretiak Józef – 26, 45, 51, 274, 276, 279, 281, 282, 293, 417
Traugutt Stefan – 303
Trębicka Maria – 348
Trocki Lew – 450
Trojanowiczowa Zofia – 22, 50, 343, 352, 253, 360
Trybuś Krzysztof – 348, 359, 396, 411
Trynkowski Ludwik Gabriel – 29
Trznadel Jacek – 263
Tukidydes z Aten – 229, 237
Turzyński Ryszard – 215, 316, 337
Tutak Kinga – 13
Tuwim Julian – 156, 436, 437, 461
Twardowski Jan, ks. – 443
Tymieniecki Kazimierz – 299, 304
Tyniecka-Makowska Słowinia – 465, 472
Tyszkiewicz Michał – 142, 143
Tyszyński Aleksander – 374

U

Uhland Ludwig – 109
Ujejski Józef – 146, 147
Ujejski Kornel – 150
Ulewicz Tadeusz – 462, 473
Ulicka Danuta – 164, 168
Umiński Piotr – 14
Urban VIII, papież – 513
Urbaniak Irena – 479
Urbankowski Bohdan – 479
Urbanowski Maciej – 461, 462, 465, 470-473, 532
Urbańska Dorota – 20, 50, 51

V

Vaněk Václav – 156, 157, 170, 171
Verboeckhoven Louis-Hippolyte – 59
Verdi Giuseppe – 530
Veuillot Louis – 68
Vidal Senén – 206, 222
Vigny Alfred de – 72
Villemain Abel-François – 364, 366
Villon François – 466
Virieu Aymon de – 71
Vischer Theodor – 366
Volkelt Johannes – 383, 393
Voltaire, właśc. François-Marie Arouet – 369
Vylev Ivan – 118, 120

W

Wachowicz Barbara – 144, 154
Wacławek Łukasz – 132
Wagner Wanda – 349
Wajda Andrzej – 491
Wajszczuk Jadwiga – 334, 339
Wakarelski Christo – 120
Walewski Cyprian – 321
Walicki Andrzej – 365, 377
Wansłow W. – 456
Wańkowicz Walenty – 5, 214
Washington George, prezydent Stanów Zjednoczonych – 140
Wasylewski Stanisław – 191, 192, 201
Wasylewski Zygmunt – 308
Waśko Andrzej – 461, 470, 473
Wazow Iwan – 117, 118, 120, 121, 136, 386

Weber Karl Maria – 296, 300, 302, 303, 305
Weinberg Jerzy – 26-28, 51
Weintraub Wiktor – 34, 38, 51, 68, 74
Weiss Albert – 384, 394
Weiss Tomasz – 381, 393, 425, 426, 430
Weliczkow Konstantin – 117, 118
Wellek René – 160, 171, 453
Wencel Wojciech – 461, 473
Wergiliusz, właśc. Publiusz Wergiliusz Maro – 224
Węclewski Zygmunt – 225
Węcławik Piotr – 426, 430
Wężyk Franciszek – 272
Wężyk Władysław – 332
Wiazemski Piotr A. – 87
Wielogłowski Walery – 421
Wieniarski Antoni – 261, 279
Wierzbicka Anna – 77, 82, 91
Wierzyński Kazimierz – 156, 438, 461
Wiesiołowski A. – 454
Wiklef John – 517
Wilamowitz-Moellendorf Ulrich – 225
Wilczówna Janina – 149
Wilczyńska Elwira – 196
Wilibald Alexis – 388
Winckelmann Johann Joachim – 225, 364
Winock Michel – 55, 69, 74
Wirtemberska Katarzyna – 509
Wiszniewski M. – 289
Wiśniewski Jerzy – 479
Wiśniowski Sygurd – 151
Witherington Ben – 216
Witke-Jeżewski Dominik – 342
Witkowska Alina – 74, 81, 91, 127, 156, 166, 171, 209, 266, 269, 279, 331, 339
Witte Karol – 327, 328, 339
Wittlin Józef – 436
Witwicki Antoni – 265
Witwicki Stefan – 193, 199, 200, 218, 261-280
Wodzińska Maria – 349, 350
Wodzińska Teresa – 349
Wodziński Karol – 282, 283
Wodziński Maciej – 350
Wodzyńska Maria – 68, 74
Wojnowski Jan – 518, 519
Wojtyła Karol, papież Jan Paweł II – 438
Wolf Friedrich August – 225
Wolski Kalikst – 151
Wolski Włodzimierz – 331
Wołkow I. – 456, 457
Wołodźko Walery – 115
Woźniak-Łabieniec Marzena – 479
Woźniewska-Działak Magdalena – 13, 413-430, 432, 533
Wójcicki Kazimierz Władysław – 191, 201
Wójcik Włodzimierz – 477, 496
Wrotnowski Feliks – 218, 219
Wróblewska Violetta – 196
Wrzesiński Wojciech – 196
Wyka Kazimierz – 385, 392, 501, 520
Wyrębska Ewa – 186
Wyspiański Stanisław – 382, 536

X
Xun Lu – 390

Y
Yanev Kristiyan – 115-136, 534

Z
Zabielski Łukasz – 14, 118, 135, 176, 181, 193, 197, 201, 261-280, 431, 446, 534
Zabierowski Stanisław – 391, 393
Zabłocki Stefan – 226, 240
Zabużko Oksana – 162, 169
Zach Joanna – 477-479, 492, 536
Zakrzewska Wanda – 215, 316, 337
Zakrzewski Bogdan – 365, 376, 387-389, 393

Zaleska Ilona – 139, 152
Zaleska z Dziekońskich Michalina – 283, 348, 357
Zaleski Antoni – 344
Zaleski Bronisław – 290
Zaleski Dionizy – 264, 279, 349
Zaleski Józef Bohdan – 23, 24, 26, 58, 229, 264, 267, 269, 272, 274, 275, 280-293, 342, 354, 371, 372, 414, 510
Załuski Józef Andrzej – 23, 34
Zamotin I. – 453, 454
Zan Tomasz – 510
Zarębianka Zofia – 431-446, 535
Zarębina Maria – 385
Zarych Elżbieta – 197
Zathey Hugo – 391, 393
Zawadzka Danuta – 396, 410
Zawadzki Józef – 13
Zblewski Zdzisław – 524
Zdziarski Stanisław – 272, 280
Zegadłowicz Emil – 438
Zelenka Miloš – 160, 170, 532
Zeler Bogdan – 506, 519
Zgorzelski Czesław – 28, 32, 35, 36, 38--41, 48, 51, 59, 70, 74, 97, 113, 206, 222, 223, 433, 500, 504, 519, 520
Zhang Tingting – 390, 393
Zhukovsky Vasily (Żukowski Wasilij – 160, 272, 456
Zieleńczyk Adam – 53
Zielińska Marta – 263, 268, 270, 280, 428
Zieliński Andrzej – 21, 50
Zieliński Jan – 228, 240, 364, 377
Zieliński Miłosz – 37, 49
Ziemba Kwiryna – 126, 223, 233-235, 239, 240
Zimorowic Szymon – 21
Ziołowicz Agnieszka – 4, 196, 361-378, 535
Zmorski Roman – 193, 327
Zrębowicz Roman – 343, 360
Zydarow Kamen – 118

Ż

Żabicki Zbigniew – 381, 393
Żaboklicki Krzysztof – 23, 51, 295
Żabowska Magdalena – 333, 338
Żelazny Mirosław – 366, 377
Żelazny Walter – 13
Żeleński Tadeusz, ps. Boy – 126, 466, 470, 500-502, 520
Żeromski Stefan – 121, 414
Živanović Đorđe – 95-98, 100, 113, 385
Żmichowska Narcyza – 193
Żmigrodzka Maria – 166, 168, 185, 201
Żółkiewski Stefan – 420
Żółtowska Anna – 142
Żółtowska Janina – 142
Żółtowski Paweł – 142
Żuk Monika – 297, 304
Żurawski Sławomir – 156, 157, 170
Żurowski Maciej – 308, 339
Żyżka Jan – 517