



„Pieśni ogromnych dwanaście...”

**Studia i szkice
o *Panu Tadeuszu***

Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2000



„Pieśni ogromnych dwanaście...”

**Studia i szkice
o *Panu Tadeuszu***

**Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 1848**

„Pieśni ogromnych dwanaście...”

Studia i szkice o *Panu Tadeuszu*

pod redakcją
Marka Piechoty

Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2000



Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Jerzy Paszek

Recenzent
Józef Bachórz

*Wydawnictwo pragnie podziękować
Pani Zofii Szancer i Biuru Wystaw Artystycznych w Zamościu
za wyrażenie zgody na przedruk kolorowych ilustracji*

Na 4. stronie okładki
Władysław Oleszczyński – *Adam Mickiewicz*,
medal ze zbiorów Muzeum im. Adama Mickiewicza w Śmiełowie

Na stronach rozdziałowych
Michał Elwiro Andrioli – winiety do *Pana Tadeusza*
(ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie)



Redaktor: *Elżbieta Giszter*

Redaktor techniczny: *Barbara Arenhövel*

Korektor: *Lidia Szumigala*

Copyright © 2000 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0598-2

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

Wydanie I. Nakład: 300 + 50 egz. Ark. druk. 14,75 + wklejki.
Ark. wyd. 20,0. Przekazano do drukarni w grudniu 1999 r.
Podpisano do druku w kwietniu 2000 r. Papier offset kl. III,
80 g. Cena 25 zł

Czerny M. Firma Prywatna „GREG”. Zakład Poligraficzny
ul. Zygmuntońska 84, 44-109 Gliwice

Treść

Wstęp (<i>Ireneusz Opacki</i>)	7
--	---

Jeszcze o postaciach i ich pierwowzorach

Zbigniew Jerzy Nowak : Kilka uwag o Wojskim w świetle autografów <i>Pana Tadeusza</i>	13
Anna Krysztofiak: <i>Zosia – Pani czy Panna ogrodu rozkoszy?</i>	32
Marek Piechota: <i>Saplicowie – Soplicowie. (Na marginesie pewnej odręcznej notatki w osiemnastowiecznej Etyce chrześcijańskiej Wincentego Houdry’ego)</i>	46

W stronę stylistyki

Jerzy Paszek: <i>Ciało i słowo w pierwszej księdze Pana Tadeusza</i>	65
Anna Opacka: <i>Agon czy sielanka?</i>	81
Damian Noras: <i>Metaforyka ruchu w Panu Tadeuszu</i>	97

Dylematy genologiczne

Aneta Pawlusiewicz: <i>Pierwiastki balladowe w Panu Tadeuszu</i>	115
Bogusław Dopart: <i>Pan Tadeusz jako poemat liryczny i historia szlachecka</i>	127

Jacek Lyszczyzna: Trzy liryczne komentarze (Gosławski – Garczyński – Mickiewicz)	157
---	-----

Kulinaria i...

Renarda Ocieczek: „Zabytek drogi prawych zwyczajów” – o książce kucharskiej, którą czytywał Mickiewicz	171
Krzysztof Kłosiński: Bigos	192
Leszek Zwierzyński: Przestrzeń teodycei: symboliczny model kosmosu w <i>Panu Tadeuszu</i>	208
Wioleta Dudzińska: <i>Pan Tadeusz</i> a ilustracje	216
Indeks nazwisk	231

Wstęp

Choć Paul Cazin tłumaczył *Pana Tadeusza*¹ prozą, a nie „wierszem bohater-
skim”, przecie i tak formuła *Na pagórku niewielkim we brzozowym gaju / Stał dwór
szlachecki* wydała mu się zbyt mało – jak na epopeję narodową Polaków – pate-
tyczna i podniosła. Przydał więc pagórkowi nieliczną porcję wzrostu i dostojęstwa,
by go do epopeicznej tradycji jakoś dostroić. I chociaż śladów (i to istotnych!) dzie-
dzictwa Homerowego wykryto w *Panu Tadeuszu* niemało², to przypadek ten wiele
mówi o kłopotach, rozlicznych zresztą, związanych z zakwalifikowaniem poematu
Mickiewicza do tego dostojnego gatunku. Bo to i bohaterowie jacyś zbyt jak na epo-
peję zwyczajni i mało heroiczni, język nazbyt potoczny, a i wielkich bitew, i wiel-
kiej polityki w poemacie raczej nie ma – wszak trudno za takowe uznać burdę
w karczmie czy bijatykę szlachty z Moskałami majora Płuta tudzież zaściankową,
nie całkiem zresztą skuteczną, powstańczą konspirację księdza Robaka... Na rzut
pierwszy oka niezbyt to wszystko epopeiczne.

Natomiast bez wątpliwości jest to poemat absolutnie, aż do bólu narodowy. Je-
śli Mochnacki formułował definicję, wedle której istotę narodu stanowi „zbiór
wszystkich jego wyobrażeń, wszystkich pojęć i uczuć odpowiadających religii, in-
stytucjom politycznym, prawodawstwu, obyczajom, a nawet będących w ścisłym
związku z położeniem geograficznym, klimatem i innymi warunkami empirycznego
bytu”³, to trudno nie zauważyć, że w istocie sporządzał tutaj „spis materii”, z której
za lat niewiele Mickiewicz zbuduje świat *Pana Tadeusza*. Świat nie zawsze chwa-
lebny, ale również w swoich wadach dobitnie arcy-polski – świat, w którym to, co
polskie i swojskie będzie wyrażać się opisywane i ostro odróżniane od tego, co fran-
cuskie, włoskie czy rosyjskie: od obyczajowych dywagacji Podkomorzego po pej-

¹ Paris 1934.

² Z opracowań ostatnich zob. bardzo kompetentną książkę A. Stępniewskiej: *Mickiewicz
w kręgu Homera. Struktura epicka „Pana Tadeusza”*. Lublin 1998.

³ M. Mochnacki: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Łódź 1985, s. 66.

zażowy spór Tadeusza i Hrabiego, od osławionych przez szkolne stereotypy, a istotnie pięknych *wschodów i zachodów słońca* po pieniactwo i rodowe swary⁴. Naród w swojej sławie i niesławie, tudzież „w ścisłym związku z [...] klimatem i innymi warunkami empirycznego bytu”. Ale czy ukazany epopeicznie?

Tak, ukazany epopeicznie. Jeśli bowiem cechą niezbywalną, a charakterystyczną epopei jest ukazywanie przez nią zbiorowości w momencie zasadniczej przemiany, takiej przemiany, wskutek której zbiorowość uzyskuje nową jakość, staje się zbiorowością *jak o s c i o w o i n n ą* niż była dotychczas – to w *Panu Tadeuszu* zbiorowość jest tak właśnie ukazana. Na początku jest to zbiorowość oparta na strukturze wyraźnie *rodowej*. Gdzieś tam przetaczają się napoleońskie fronty, gdzieś tam ważą się perspektywy wolności dla Polski, a tu – w puszczańskim zaścianku – najistotniejszą sprawą jest spór dwóch rodów: Horeszków i Sopliców. To nie jest jeszcze społeczność połączona świadomością jedności narodowej. To jest jeszcze społeczność rozdzielana ambicjami i waśniami rodowymi. Tak dalece one dominują, że dochodzi do zajazdu, owego apogeum ideologii *rodowej*, apogeum rodowych waśni – zajazdu, który w efekcie niweczy Robakowe próby zorganizowania powstania *narodowego*. Ale też – i to istotne – jest to *ostatni zajazd na Litwie*.

Bo właśnie w czasie owego zajazdu, symbolu społeczeństwa rodowego, jawi się skłóconym stronom nowy przeciwnik: moskiewski oddział majora Płuta. I nagle rodowy spór zanika, zwolennicy zwaśnionych rodów łączą się, występują razem przeciwko wspólnemu wrogowi narodowemu. Ze zwaśnionych rodów zmieniają się w gromadę ponadrodową, w zjednoczony *narod*. Rodowy *Zajazd* przemienia się we wspólnie toczoną narodową *Bitwę*. Społeczność uzyskuje inną jakość: jakość zespolonego *narodu*. Jest *Pan Tadeusz* poematem o procesie powstawania narodu, epopeicznym poematem o przemianie zwaśnionej gromady ludzi, którzy „jeszcze moralnego ogółu nie składają”⁵, w gromadę połączoną świadomością wspólnoty narodowej. Jest istotnie epopeją *narodową*, epopeją, której tematem podstawowym jest powstanie narodu, jest przemiana społeczności rodowej w społeczność innego typu, społeczność narodową.

Epopeja to poniekąd przy tym przekorna – tak bardzo wszak w potoczności i zwyczajności świata zakorzeniona, tak odległa od tradycyjnej dla tego gatunku patetycznej i bohaterskiej podniosłości. A jednak epopeja: zarówno ze względu na charakter motywu przemiany zbiorowości, jak i ze względu na nadaną poematowi przez wiele polskich pokoleń rangę⁶. Tu także przejawilo się chyba nieco narodowej, polskiej przekory: w tym uznaniu za swoją narodową, więc najważniejszą, epopeję poe-

⁴ Szerzej o tych sprawach oraz o ówczesnej motywacji i zasadności dominującej roli owego narodowego żywiołu w poemacie piszę w szkicu *Les determinants historiques de la composition de la narration dans „Monsieur Thadée” d’A. Mickiewicz*, w książce zbiorowej *Recit et histoire*. Presses Universitaires de France. Paris 1984.

⁵ M. Moch n a c k i: *O literaturze polskiej...*, s. 67.

⁶ Podstawową literaturę, omawiającą to zagadnienie, podaję w książce *W środku niebokręga*. Katowice 1995, s. 197.

matu tak „uzwyczajnionego”. Warto może przypomnieć, że podobnie było także z polskim hymnem narodowym: wszak mieliśmy do wyboru teksty niebywale uroczyście i – jak na hymn przystało – patetyczne, choćby Felińskiego *Boże, coś Polskę* czy Krasickiego *Święta miłości kochanej Ojczyzny...* Skończyło się na prościutkim, potocznym, okolicznościowo do anonimowej melodii ludowej ułożonym przez Wybickiego, *Mazurku Dąbrowskiego*. Na żołnierskiej piosence, przywołanej zresztą i w *Panu Tadeuszu...* Wyraźnie rymują się ze sobą te dwa teksty, teksty tak zwyczajnym tokiem językowym wypowiedane, a o tak niezwyklej, podniosłej przecie dla Polaków randze...

Pan Tadeusz – epepeja o powstawaniu narodu w zwyczajności jego życia. Ale też poemat najdogłębniej osobisty, zrodzony z marzenia o powrocie pamiętliwą wyobraźnią do *kraju lat dziecińczych* i rejestrujący przebieg owego marzenia, owego doznania *przeniesienia duszy utęsknionej do tych pagórków leśnych*. Wielki, *we dwunastu księgach* poemat epicki – o statusie lirycznego marzenia, o statusie *dumania*, wspomnieniowego marzenia emigranta: *O tym-że dumać na paryskim bruku*. To już *Epilog* – niedokończony, w niestarannym brulionie-brudnopisie tylko odnaleziony wśród ocalałych od spalania rękopisów poety.

Jest coś bardzo dramatycznego i bardzo dla polskich dziejów charakterystycznego w fakcie, że nasza epepeja narodowa w istocie nie jest ukończona, jest urwana. A także w tym, że baśniowe *Kochajmy się* dwunastej księgi jest pozornym i nader chwilowym tylko finałem tej epepei, finałem zamykającym rodowe swary narodową zgodą. Bo rychło przychodzą nowe waśnie i nowe rozdarcia – te z *Epilogu* właśnie. Rozdarcia sprawiające,

[...] że ludzi, świat, siebie ohydzą,
 Że utraciwszy rozum w mękach długich,
 Płwają na siebie i żrą jedni drugich!

Tak, to epepeja prawdziwie przenikliwa, prawdziwie polska i prawdziwie narodowa. Wszak – jak widać – nie tylko polski wiek XIX określająca.

Ireneusz OPAKCI

Katowice, wrzesień 1999



**Jeszcze o postaciach
i ich pierwowzorach**

Zbigniew Jerzy Nowak

Kilka uwag o Wojskim w świetle autografów *Pana Tadeusza**

1

Pragniemy ukazać Wojskiego Hreczechę w świetle rękopisów *Pana Tadeusza* – szczęśliwie dochowanych. A więc wniknąć w intencje Mickiewicza, gdy kształtował tę postać, włączając ją w świat przedstawiony poematu. I to jest zadanie naczelne naszego filologicznego wywodu. Ale przedtem wypada uporać się z dwoma zadaniami ubocznymi. Mianowicie – po pierwsze – spróbujemy skreślić biogram Wojskiego do chwili rozpoczęcia akcji *Pana Tadeusza*. Po drugie: naszkicować rolę odgrywaną przez Hreczechę w fabule eposu. Na takim tle łatwiej nam będzie obserwować wielorakie sposoby kształtowania tej postaci przez poetę.

* Wydał z rękopisu i opracował Marek Piechota. W puściźnie rękopiśmiennej prof. Zbigniewa Jerzego Nowaka, życzliwie udostępnionej przez dr Zofię Maślińską-Nowakową, znajdujemy m.in. dwie teczki, zawierające: pierwsza – materiały zatytułowane *Postać Wojskiego w świetle rękopisów „Pana Tadeusza”*, na które składają się fiszki z cytatami poematu i brulion rękopisu referatu oraz odręczny „Plan pracy przysposobienia tego szkicu do druku”; druga – o tytule przyjętym dla tej publikacji – staranny czystopis (z niewieloma poprawkami i skreśleniami) referatu wygłoszonego w Komisji Historycznoliterackiej PAN Oddziału w Katowicach 17 marca 1988 r., streszczenie tego referatu w maszynopisie (zob. „Prace Komisji Naukowych”. Polska Akademia Nauk. Oddział w Katowicach. Z. 13. Katowice 1989, s. 46–47), wreszcie maszynopis dyskusji nad tekstem wygłoszonym. Autografy nie zawierają przypisów, więc podajemy je w nawiasach kwadratowych.

2

Materiał do biogramu¹ Wojskiego znajdujemy przede wszystkim w licznych jego wypowiedziach, a ponadto w zwięzłych informacjach wariantów poematu. Wynika z nich, że Hreczecha wywodził się ze szlachty niezbyt zamożnej, osiadłej od dawna w Nowogródzczyźnie. Znamy tylko jego nazwisko i sprawowaną godność; imienia epik nie wymienił. Hreczecha urodził się zapewne około roku 1740, a może nawet nieco wcześniej. Nie miał jeszcze dziesięciu lat, gdy w domu rodzinnym widział Sapię, późniejszego litewskiego dygnitarza. Ów nieznany z imienia Sapięha opowiadał, że jako pomocnik pancernego znaku służył w chorągwi hetmana Stanisława Jana Jabłonowskiego podczas odsieczy wiedeńskiej 1683 roku i widział wówczas na niebie niezwykle zjawisko w postaci komety.

Wolno przypuszczać, że młody Hreczecha chodził do szkół jezuickich. Wyniósł z nich niejaki zamięłowania do literatury, zwłaszcza do *Eneidy* Wergiliusza. O tym poecie rzymskim w latach starości powie: *mój przyjaciel Maro*². Szkoła jezuicka zaszczerpiła w nim także upodobanie do literatury panegirycznej. Zapoznał się z pewnością z dwoma utworami tego rodzaju, sławiły bowiem zwycięzcę spod Wiednia. Lubił stare księgi, bo jeden z tych utworów pochodził z XVII, a drugi zaś z XVIII wieku³.

Życie swe kształtował zrazu według czasu, o którym Sędzia Soplica podczas wyczerzy soplicowskiej powie: *Dawniej na dwory pańskie jachał szlachcic młody* [I, 346].

¹ [Profesor Nowak przygotował biogramy dwunastu osób do *Polskiego słownika biograficznego*, głównie z kręgu filomatów i filaretów (braci Kazimierza i Mariana Piaseckich, Onufrego Pietraszkiewicza, Michała Rukiewicza), ponadto z bardziej znanych postaci: leksykografa Alojzego Osieńskiego, Marianny Ewy z Wereszczaków Puttkamerowej, hrabięgo Wawrzyńca Puttkamera, krytyka Stanisława Ropelewskiego i swego Mistrza prof. Stanisława Pigonia, oraz kilka biogramów (m.in. Kazimierza Brodzińskiego) do *Słownika badaczy literatury polskiej* pod red. J. Starnawskiego (Łódź 1994). We wspomnianej już dyskusji Z. J. Nowak nie krył, że zasadniczą inspiracją dla jego studium były biogramy postaci *Pana Tadeusza* pisane przez S. Pigonia, a traktowane przez Nowaka jako wyraz postawy badawczej, nazwanej „personalizmem krakowskim”, będącym w istocie próbą przeciwstawienia się strukturalistom i formalistom, interesującym się przede wszystkim fabułą i akcją utworu epickiego ze szkodą dla postaci literackich.]

² [A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. Red. J. Krzyżanowski. T. 4: *Pan Tadeusz*. Tekst i uwagi o tekście przygotował L. Płoszewski, objaśnienia oprac. J. Krzyżanowski. Warszawa 1955, s. 132. Wszystkie cytaty tekstu głównego poematu, *Epilogu* oraz *Objaśnień [poety]*, jeżeli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tego wydania.]

³ [W ks. VIII Wojski wymienia „dzieła”: *Orientis Flumen* pióra jezuitę Wojciecha Bartochowskiego i *Janinę* – bez autora. S. Pigoń w swoich przypisach do wydania *Pana Tadeusza* w serii „Biblioteka Narodowa” rozszyfrował – po części na podstawie ustaleń Stanisława Windakiewicza – iż chodziło tu poecie o dzieła: *Flumen Orientis (Plomień Wschodu)* – panegiryk wydany w Kaliszu w r. 1684 oraz o *Janinę zwycięskich tryumfów Jana III...* Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego, rzecz wydana w Poznaniu w r. 1739 – Sobiescy szczycili się herbem Janina (A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Wyd. czwarte zmienione. Oprac. S. Pigoń. BN I 83. Wrocław 1962, przypis na s. 375).]

Mianowicie Hreczecha związał się z nowogródzkim domem Rejtanów, i to już w wczesnej młodości (bo przecież nie *od dzieciństwa*, jak z przesadą potem będzie o swych losach mówił⁴). W wielkiej estymie miał zwłaszcza Tadeusza Rejtana, który w roku 1772 posłował do sejmu z ziemi nowogródzkiej i protestował przeciwko pierwszemu rozbiorowi. Ale ten dworzanin czy zaufany Rejtanów, jakim był Hreczecha, wspominał posła nowogródzkiego nie jako patriotę, tylko jako zawołanego myśliwego. Nie wiemy, czy Hreczecha wziął udział w konfederacji barskiej; a konfederatami byli inni przedstawiciele jego pokolenia: Maciej Dobrzyński i Klucznik Gerwazy Rębajło.

Zapewne przed rokiem 1760 Hreczecha ożenił się. Nie znamy nazwiska panińskiego ani imienia pani Hreczeszyny. Nie potrafimy także – choć w przybliżeniu – podać dat jej urodzin i zgonu. Rychło po ślubie Hreczechów urodziły się im córki Marta i Tekla. Pani Hreczeszyna nie miała zapewne w domu zbyt wielkiego pożytku z małżonka, który bądź to często gościł u Rejtanów, bądź to – jak informuje nas narrator poematu – *ze szlachtą strawił życie na biesiadach, / Na polowaniach, zjazdach, sejmikowych radach* [V, 427–428]. Taki tryb życia spowodował, że Hreczecha stał się zawołanym „gawędą” (tj. gawędziarzem), który *lubił niezmiernie gady* [V, 426]. A ponadto zasłynął jako myśliwy.

Do myślistwa ciągnęło go już od dzieciństwa (powie o sobie: *ze strzelbą włóczę się od dziecka* [V, 462]). Znał myśliwych, których nazwiska przeszły do legendy nowogródzkiej. A więc *Terajewicza* [...], *co idąc na dziki, / Nie brał nigdy innego oręża prócz piki* [II, 795–796]. Także *Budrewicza, co chodził z niedźwiedziem w zapasy* [II, 797]. Podziwiał słynnych strzelców: *Tułoszczyka i Żegotę (ten drugi kulą z pistoletu w biegu trafiał kota* [II, 794] – ma się rozumieć: zająca). Znał również znakomitych myśliwych, jakimi byli magnaci: Jerzy Białopiotrowicz, wielki pisarz litewski, oraz wojewoda nowogródzki Józef Niesiołowski, *Który ma dotąd pierwsze na świecie ogary / I dwiestu strzelców trzyma obyczajem pańskim* [I, 791–792].

Ale nad tych wszystkich myśliwych wynosił Hreczecha Tadeusza Rejtana: *Któż był w lasach litewskich Rejtanowi równym?* [II, 790]. Stale pamiętał o sporze Rejtana z księciem niemieckim de Nassau, który przechwalał się, że spisą powalił tygrysa. Rejtan, chcąc zawstydzić pyszałka, wyrwał mu z rąk strzelbę, podając w zamian oszczep i wzywając do powalenia nadbiegającego dzika. Ale Hreczecha, stojący opodal, celnym strzałem ubił zwierza. Panowie byli gniewni na nie prozonego

⁴ [W ks. VIII Wojski wspomina wizytę *jenerala Podolskich / Ziem*, to jest Adama Kazimierza ks. Czartoryskiego (ojca księcia Adama Jerzego, kuratora Wileńskiego Okręgu Naukowego, późniejszego protektora Adama Mickiewicza), odwiedzającego Tadeusza Rejtana: *Który był potem naszym nowogródzkim posłem / I w którego ja domu od dzieciństwa wzrosłem* (ww. 216–217). Przecież wcześniejsze lata spędził Wojski, o czym była już mowa, w domu Hreczechów: *przypominam własnie, / Co mnie mówiono niegdyś małemu dziecięciu, / Pamiętam, choć nie miałem wówczas lat dziesięciu, / Kiedy widziałem w domu naszym nieboszczyka / Sapiechę, pancernego znaku porucznika* (VIII, 166–170).]

strzelca; potem, pogodzeni, hojnie go wynagrodzili. (Dodajmy tu w nawiasie, że w świetle ostatnich badań tym myśliwym, chwalonym przez Wojskiego, był jednak nie Tadeusz Rejtan, ale jego młodszy brat Michał⁵). Hreczecha był także rozjemcą w sporach myśliwych. Pogodził np. swych współpowietników Domejkę z Dowejką, którzy strzelali równocześnie do niedźwiedzia, a potem kłócili się o to, kto go upolował.

Około roku 1780 Hreczecha zetknął się ze swym dalekim krewnym, młodym Soplicą, który w przyszłości miał piastować urząd Sędziego. Młody Soplica zakochał się w Marcie Hreczeszance i zaręczył się z nią w roku 1781. Ale narzeczona wkrótce go obumarła. Soplica nie mógł zapomnieć o Marcie i potem nigdy się już nie ożenił. Zapewne od tego czasu rozpoczęła się przyjaźń między Hreczechą i Soplicą⁶. Doszło do tego, że Hreczecha, choć był właścicielem wioski, osiadł u Soplicy, wyręczając nieraz gospodarza w jego domowych sprawach. Jak to było w zwyczaju w owym czasie, sąsiedzi przyznali przez grzeczność Hreczesze tytuł Wojskiego. Razem z Hreczechą przebywała w Soplicowie jego druga córka Tekla, zawiadująca domową apteczką, znana także jako kabalarka.

3

Zapytajmy z kolei o rolę odgrywaną przez Wojskiego w fabule *Pana Tadeusza*. Nie jest to rola pierwszoplanowa, ale w każdym razie znacząca. Wojski pojawia się już we wstępnej fazie narracji poematu: wita w zastępstwie chwilowo nieobecnego Sędziego jego bratanka Tadeusza, który przyjechał po studiach z Wilna. Równocześnie Wojski informuje go o sądach granicznych, na które zjechało się liczne towarzystwo z Podkomorzym na czele *Dla skończenia dawnego z panem Hrabią sporu* [I, 176]. W tym sporze Wojski oczywiście trzymał stronę Soplicy. Czuwał zwa-

⁵ [Pigoń rzecz komentował następująco: „Anegdota Wojskiego niezbyt zgodna z historią; w r. 1780, kiedy de Nassau zawitał na Litwę, Tadeusz Rejtan umarł w obłąkaniu. Odnieść ją należy do jego syna, Michała, sławnego myśliwego; on rzeczywiście polował z ks. de Nassau” (Tamże, przypis na s. 271). W rzeczywistości Tadeusz Rejtan nie założył rodziny, miał natomiast młodszego brata Michała. Imię to zresztą było bardzo popularne w rodzie Rejtanów: ojciec Tadeusza i Michała, podkomorzy nowogródzki – mający ponadto z żoną Teresą z Wołodkowiczów jeszcze trzech synów (Józefa, Antoniego i Stanisława) oraz trzy córki (Konstancję, Mariannę i Annę) – sam noszący imiona Dominik Michał, był synem Michała, skarbnika mozyrskiego, i nieznanego imienia Rosudowskiej. Hipotezę, że bohaterem opowieści Wojskiego jest właśnie Michał, młodszy brat Tadeusza, wysunął w jego biogramie Maciej Mycielski (zob.: PSB. T. 31/2. Z. 129. Wrocław 1988, s. 230). Autor biogramu Tadeusza Rejtana – Jerzy Michalski (tamże, s. 231–237) – nie podejmuje kwestii ujęcia tej postaci w *Panu Tadeuszu*.]

⁶ [Do sugerowanych wcześniej jakichś więzi rodzinnych, powinowactwa Wojskiego i Sędziego: *Wojski Sędziemu był daleki krewny, / Ale w gościnnym jego domu zamieszkały, / O zdrowie przyjaciela był niezmiernie dbały* [V, 733–735], poeta w dalszej części poematu już nie powrócił.]

szcza nad jego bezpieczeństwem podczas bójki w zamku i w chwili zajazdu na Soplicowo, gotów rzucić nożem w Hrabiego. Ale za pierwszym razem zasłonił ostatniego z Horeszków Gerwazy, a za drugim przeszkodził Sędzia.

W światku soplicowskim Hreczecha był najwyższą powagą w sprawach myśliwskich. Toteż domownicy i goście soplicowscy zgodnie go obrali na wodza oblawy na niedźwiedzia. Wojski jest również arbitrem w sporze o Kusego i Sokoła i dzięki wymyślonemu przez siebie fortelowi pogodził ostatecznie zwaśnione strony. W bitwie z Rosjanami Wojski odegrał rolę ważną: po strzale Tadeusza do Majora Płuta rzucił nożem w Rykova, ale ten uchylił się od ciosu. Nie wiadomo dokładnie, w jaki sposób Hreczecha uczestniczył w dalszej, wynikłej stąd walce. Wiemy wszakże, że porzucił *plac boju* i udał się do ogrodu z Woźnym Protazym i dworskim kuchnikiem do stojącej tam sernicy i spowodował jej upadek na trójkąt broniących się jegrów, przyczyniając się w ten sposób do ostatecznej ich klęski.

W księgach XI i XII, stanowiących obszerny epilog poematu, Wojski wystąpił w podwójnym charakterze: kuchmistrza, który przygotowuje biesiadę dla uczczenia znakomitych, przybyłych do Soplicowa gości, po wtóre zaś – marszałka dworu, który wskazuje wszystkim miejsca i objaśnia sceny z arcycyserwisu, wydobytego z dawnego skarbcza Sopliców, mimo sprzeciwów ze strony Podkomorzego (*że to machina zrudna, staroświecka*) i Sędziego (*że to gości znudzi!*) [XII, 211 i 214]. W biesiadzie uczestniczyła również Wojszczanka Tekla (*już pono półwieczna* – dodaje narrator [XI, 669]). Oddała ona swą rękę Asesorowi, wnosząc mu w posagu nie tylko wioskę dziedziczną po ojcu, ale i sumkę z *daru Sędziego* [XI, 672].

4

Jak więc widzimy, Wojski przewija się przez cały ciąg fabularny poematu. Choć niekiedy musi wpływać na rozwój akcji (on przecież przyczynił się do ostatecznego zwycięstwa szlachty w bitwie soplicowskiej), ale dzieje się to wyjątkowo. Wojski jest bowiem postacią uboczną, uczestniczącą głównie w wątkach podrzędnych, jak np. w sporze o Kusego i Sokoła czy w polowaniu na niedźwiedzia. Opowieść o Rejtanie i księciu de Nassau, snuta przez Wojskiego i aż czterokrotnie przerywana, stanowi dodatkowy wątek, w którym on bierze udział. Prawda, że wątek ten rozwinął się przed rozpoczęciem akcji eposu, ale dzięki gawędziarzowi jakby wkracza w aktualny czas fabularny, splatając się z innymi wątkami i stanowiąc dla nich rodzaj dydaktycznego komentarza.

Znamienna dla Wojskiego jest wielość ról, w jakich występuje. Wzmiankowaliśmy już o Hreczesze małżonku i ojcu dwóch córek. Także o miłośniku starych ksiąg i mediatorze. Również o przyjacielu i domowniku Sędziego, mistrzu w sztuce rzućcia noży, mistrzu forteli, wreszcie – kuchmistrzu i marszałku dworu. Juliusz Kleiner, wspominając o tych licznych rolach pełnionych przez Wojskiego, powiedział

w swej monografii mickiewiczowskiej, że jest on „zawsze wierny sobie i jednocześnie najbardziej proteuszowy z grona [soplicowskiego]”⁷.

Tak jest, Wojski zachowuje tożsamość – zapewne między innymi dzięki temu, że jest on głównie myśliwym, który w toku fabuły udowadnia, że sztuka łowiecka nie ma dla niego tajemnic: potrafi on nie tylko urządzić obławę na niedźwiedzia, planując ją starannie, ale i zagrać na rogu tryumfalną pieśń odtwarzającą historię tego polowania. Jest przy tym nie tylko kronikarzem przewag łowieckich Nowogródzczyzny, ale i głosicielem nowego etosu myśliwskiego, bo powiada: *Trafiać, chybiać, poprawiać – to kolej strzelecka* [V, 461]. Dodaje jednak równocześnie: *bo zmykać, mając nabój w rurze, / Znaczyło po staremu: być tchórzem nad tchórze* [V, 469–470].

Ale o spoistości postaci Wojskiego, o tym, że mamy do czynienia z wyrazistą osobowością, decyduje to, że występuje on stale w roli gawędziarza, a więc w funkcji typowej dla świata szlacheckiego. Hreczecha ma świadomość, że świat, o którym opowiada, już minął. Pragnąby wszakże przekazać niewątpliwe walory przeszłości. Objaśniając gościom soplicowskim sceny sejmikowe serwisu, zwraca się do nich z apostrofą, w której ustrój staropolski został przeciwstawiony państwu opartemu na ucisku:

*Ach! wy nie pamiętacie tego, Państwo młodzi,
Jak wśród naszej burzliwej szlachty samowładnej,
Zbrojnej, nie trzeba było policji żadnej;
Dopóki wiara kwitła, szanowano prawa,
Była wolność z porządkiem i z dostatkiem sława!
W innych krajach, jak słyszę, trzyma urząd drabów,
Policyjantów różnych, żandarmów, konstabów;
Ale jeśli miecz tylko bezpieczeństwa strzeże,
Żeby w tych krajach była wolność – nie uwierzę.*

[XII, 111–119]

Ten *laudator temporis acti* jest świadom, że świat szlachecki, choć w niejednym grzeszny czy ułomny, był wsparty na fundamencie sakralnym.

Niedoszłych pojedynekowiczów: Domejkę i Dowejkę pogodził Hreczecha nie tyle fortelem wziętym z *Eneidy*, ile – a może przede wszystkim – *słowy poważnymi* / [...] z *Ewanieliji*, z *statutów* [IV, 994–995]. Wśród scen arcyszerwisu zwraca uwagę na waśń sejmikową, grożącą rozlewem krwi, czemu zapobiega ksiądz przeor, który:

*Sanctissimum z ołtarza wynosi,
A chłopiec w komży dzwoni i na ustęp prosi;
Szlachta wnet szable chowa, żegna się i klęka,
A ksiądz tam się obraca, gdzie jeszcze broń szczęka;
Skoro przyjdzie, wnet wszystkich uciszy i zgodzi.*

[XII, 106–110]

⁷ [J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 2: *Dzieje Konrada*. Cz. 2. Lublin 1948, s. 386.]

Swą wiedzę o przeszłości czerpie Hreczecha niekiedy – wiemy już – z książek. Ale jest to wiedza wynikająca głównie z własnego doświadczenia oraz z tego, co by się dało nazwać szlacheckim folklorem graniczącym czasem z podaniem ludowym, jak to widać w „*Astronomii Wojskiego*” w księdze VIII. Gawędziarz uwydatnia też hierarchiczny porządek stanowy znamieny dla przeszłości staropolskiej. I nawet w sprawie myślistwa wprowadza rodzaj podziału klasowego:

*Za moich, panie, czasów w języku strzeleckim
Dzik, niedźwiedź, łось, wilk, zwany był zwierzem szlacheckim,
A zwierzę nie mające kłów, rogów, pazurów
Zostawiano dla płatnych sług i dworskich ciurów [...]*

[I, 800–803]

Gawędziarz charakteryzuje się swymi wypowiedziami. Potrafi stworzyć o sobie rodzaj przysłowia, w którym łączą się duma szlachecka z dumą myśliwego: *Nazywam się Hreczecha, a od króla Lecha / Żaden za zajęciami nie jeździł Hreczecha* [I, 816–817]. Charakterystyki bezpośredniej Wojskiego jest niewiele. Hreczecha jest postacią statyczną: on został raz na zawsze uformowany, stanowiąc – jak to określił Juliusz Kleiner – „wcielenie starszlacheckiej kultury”⁸. Wojski jest w równej mierze postacią typową, co charakterystyczną. Mówi bowiem sobie właściwym językiem, którego wyrazistość podkreśla zwinny tok wiersza sylabicznego.

Ma też swoje śmieszności: jest muchobójcą, który głosi nawet własną teorię *rodzaju muszego*: z *much szlacheckich* wywodzi się *pomniejszy lud* *much gminnych*, które wyginą, jeśli pierwsze zostaną wytępione. Toteż poluje na muchy *zwane szlacheckimi* [II, 699–708] i z myślą o nich zapewne udał się w księdze III na grzybobranie, by zbierać... muchomory. Stale widzimy go z placką na muchy, którą niekiedy, niby laską marszałkowską, nakazuje milczenie zwaśnionym stronom (w sporze o charty w księdze II). Plackę na muchy Hreczecha rzeczywiście wymieni na laskę marszałka dworu w księdze XII, w której wystąpi jako mistrz ceremonii czuwający nad uczcią. Piękny to przykład zapowiedzi i realizacji motywu. Prawda: motywu drobnego, ale wraz z innymi motywami współtworzącego charakterystyczność tej sympatycznej postaci.

⁸ [Tamże, s. 379. Prof. Nowak planował ponadto uzupełniające lektury z zakresu teorii postaci literackiej; zachowały się również brulionowe wypisy z prac polecanych przez *Słownik terminów literackich* i adnotacja, że powinien jeszcze dotrzeć koniecznie do rozprawy Henryka Markiewicza (zapewne chodziło tu o tekst *Postać literacka i jej badanie*. W: *Autor, podmiot literacki, bohater*. Red. A. Martuszevska i J. Sławiński. Wrocław 1983, s. 93–108). Jednak brulionowy „Plan pracy przysposobienia tego szkicu do druku” zawiera dyspozycję, że „długi zaciągnięte wobec literatury przedmiotu” mają być kwitowane wyłącznie w przypisach: „Sam tekst szkicu niech stanowi samoistną narrację”.]

5

Pan Tadeusz egzystuje w dwóch przekazach tekstowych. Pierwszy to pierwotny druk paryski z roku 1834; wiadomo: niedoskonały, bo zarażony licznymi błędami, stanowiący jednak tekst kanoniczny, bo niewątpliwie aprobowany przez poetę. Drugi przekaz to zespół brulionów oraz czystopisów poszczególnych ksiąg – bezcenny dokument dla badaczy i miłośników poematu. Znajduje się on obecnie w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu. Tadeusz Mikulski napisał w roku 1949 we wstępie do edycji fototypicznej tych rękopisów Mickiewicza: „Autograf *Pana Tadeusza* stanowi dumę i radość miasta.”⁹ Dodajmy od siebie: szczęśliwy Wrocław! Można mu zazdrościć!

Oczywiście, autograf jest dostępny tylko wyjątkowo: z okazji wystaw czy dla specjalnych celów badawczych¹⁰. Na co dzień natomiast obcujemy z nim bądź to w postaci wspomnianej już edycji fototypicznej wrocławskiej, bądź to w postaci odmian tekstu w edycji krytycznej Stanisława Pigonia i Wilhelma Bruchnałskiego¹¹ z roku 1934 czy podobnej w edycji Konrada Górskiego¹² z roku 1969.

Zapytajmy z kolei: co możemy powiedzieć o Wojskim w świetle autografów *Pana Tadeusza*? Otóż dochowane bruliony i czystopisy księgi I i II, tworzące redakcje wstępne tych ksiąg, pozwalają stwierdzić, że Hreczecha pierwotnie nie miał tytułu Wojskiego. Mianowicie poeta obdarzył go najpierw tytułem Strukczaszego (a więc tego, który usługiwał monarsze przy stole podczas uczyty), a z kolei Rotmistrza (a więc godnością wojskową, zaszczytną zwłaszcza w XVIII stuleciu). Widzimy, że autor początkowo wyraźnie się wahał, jak tytułować domownika Sędziego. Nazwał go po raz pierwszy Wojskim w końcowej partii brulionu księgi I. Ale sprawy tej nie rozstrzygnął ostatecznie, bo nawet czystopis księgi II kończył się takimi dwoma wersami, które wypowiadał Sędzia: *Dalej na rydze; Waszeć Mosci Rotmi-*

⁹ [T. Mikulski: *Autograf „Pana Tadeusza”*. W: A. Mickiewicz: „*Pan Tadeusz*”. *Podobizna rękopisów*. Przygotował, wstęp i objaśnienia napisał T. Mikulski. Wrocław 1949, s. XII.]

¹⁰ [Ostatnio rękopis *Pana Tadeusza*, wraz z zamówioną przez Stanisława Tarnowskiego u rzeźbiarza Józefa Brzostowskiego hebanową szkatułą, bogato zdobioną rytymi w kości słoniowej napisami i popiersiami poety, można było oglądać w drugiej połowie listopada 1998 r. na Wawelu oraz w grudniu tego roku w auli wrocławskiej siedziby Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Profesor Nowak, wiem to z całą pewnością, oglądał rękopis przed laty na wystawie zorganizowanej przez Ossolineum w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, ponadto pracował nad nim we Wrocławiu podczas przygotowywania edycji poematu do Wydania Rocznicowego, chodziło wówczas zwłaszcza o zgromadzenie decydujących filologicznych przesłańek do wprowadzania emendacji (A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. Z. J. Nowak. Warszawa 1995).]

¹¹ [A. Mickiewicz: *Dzieła wszystkie*. Zebrane i oprac. staraniem Komitetu Redakcyjnego. Nakładem Skarbu Rzeczypospolitej Polskiej. T. 4: *Pan Tadeusz*. Tekst ustalił W. Bruchnałski, do datek krytyczny przygotował S. Pigoń. Warszawa 1934.]

¹² [A. Mickiewicz: *Dzieła wszystkie*. Red. K. Górski. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. K. Górski. Wrocław 1969.]

strzysko / *Każ wnieść stoł obiadowy, tylko nie w zamczysko*¹³ [*Aparat krytyczny*, s. 308]. W *Objaśnieniach do Pana Tadeusza* Mickiewicz napisał:

Wojski (*tribunus*) bywał niegdyś z urzędu opiekunem żon i dzieci szlachty w czasie pospolitego ruszenia. Od dawnego czasu urząd ten, bez obowiązków, stał się tytułarnym.

[*Objaśnienia* do ks. I, w. 150]

A z kolei poeta informował o znanym sobie zjawisku w świecie szlacheckim:

W Litwie jest zwyczajem, iż osobom poważnym nadaje się przez grzeszność jakikolwiek tytuł dawny, który używaniem uprawnia się. Mianują na przykład sąsiedzi przyjaciela swego Obożnym, Stolnikiem lub Podczaszym, zrazu w rozmowach tylko i w korespondencji, a następnie w aktach urzędowych.

Ten sam zwyczaj szlachecki obserwował współczesny Mickiewiczowi Stanisław Morawski, pochodzący z Wileńszczyzny. W swych wspomnieniach i gawędach, ogłoszonych pt. *Szlachta – bracia...*, zanotował:

Każdy z tej szlachty miał tytuł jakiś, którym go czczono koniecznie. Ten – pan rotmistrz, ten – pan chorąży, ten – towarzysz kawalerii narodowej, tamten – pan strukczaszy, łowczy i temu podobnie.¹⁴

Widać wyraźnie w świetle zapisu mającego i w pełni wiarygodnego pamiętnikarza, jakim był Stanisław Morawski, że Mickiewicz dawał Hreczesze tytuły, które były w owej epoce w powszechnym użyciu. Powstaje jednak pytanie, dlaczego to poeta zrezygnował ze Strukczaszego czy Rotmistrza na rzecz Wojskiego?

Jak to zazwyczaj bywa w dociekaniach genetycznych, trudno i w tym wypadku dać całkowicie pewną odpowiedź. Ale chyba nie będziemy dalecy od prawdy, jeśli powiemy, że w tej Mickiewiczowskiej rezygnacji mogły w grę wchodzić dwie przyczyny. Po pierwsze: wzgląd na eufonię (bo Wojski lepiej brzmi niż Strukczaszy czy Rotmistrz). Po wtóre: wiek Hreczechy. Wszak liczy on w chwili rozpoczęcia akcji *Pana Tadeusza* z pewnością co najmniej 70 lat. A więc tytuł Wojskiego – powtórzmy: tytuł związany z funkcją opiekuńczą, tytuł odnoszący się do człowieka starej daty, który do żołnierki nie był już specjalnie zdolny – był dla Hreczechy bardziej odpowiedni niż np. tytuł Rotmistrza. Ani tekst kanoniczny poematu, ani jego warianty nie mówią zresztą nic o służbie wojskowej Hreczechy.

¹³ [Odmiany tekstu pochodzą z Wydania Jubileuszowego i są sygnowane takim tytułem, ewentualnie z najnowszego wydania krytycznego, w opracowaniu Konrada Górskiego i są wówczas sygnowane tytułem: *Aparat krytyczny* oraz liczbą oznaczającą stronę w tej edycji.]

¹⁴ [S. Morawski: *Szlachta – bracia. Wspomnienia, gawędy dialogi (1802–1850)*. Poznań [1929], s. 15. Podkr. – Z. J. N.]

Wahania Mickiewicza co do tytułu dla Hreczechy wynikały też, być może, i stąd, że pierwotnie wiek tej postaci dla poety nie był w pełni jasny. Pamiętamy, jak to Wojski witał przybysza z Wilna:

*Dobrze, mój Tadeuszu, żeś się dziś nagodził
Do domu, właśnie kiedy mamy panien wiele.
Stryjaszek myśli wkrótce sprawić ci wesele [...]*
[I, 171–173]

Tak jest w tekście ostatecznym. Natomiast w brulionie i czystopisie księgi I wersy te brzmią inaczej. Hreczecha cieszy się, że Tadeusz przybył, jak czytamy:

*Dobrze, mój Tadeuszu, żeś się dziś nagodził
Do domu w imieniny stryja, i w niedzielę,
Tem większe staruszkowi sprawimy wesele,
I sam się uweselisz.*

[Odmiany tekstu, s. 393]¹⁵

Sędzia początkowo był więc *staruszkciem*. A przecież wiemy, że Hreczecha był niedoszłym teściem Soplicy, toteż Mickiewicz w miarę rozwoju fabuły będzie go konsekwentnie nazywał *staruszkciem* czy *starcem*. Epitet *staruszek* w odniesieniu do Sędziego byłby pomyłką. Toteż poeta wymienił go na *stryjaszka*.

Z kolei inny szczegół dotyczący Wojskiego, mianowicie jego stanu majątkowego. Wiemy już, że Wojszczanka Tekla wnosi w posagu Asesorowi, swojemu przyszłemu mężowi, *dziedziczną wioskę*. Oczywiście wioskę, którą otrzyma od Wojskiego. Ale wioska wiosce nierówna! Ciekawość naszą w tym względzie zaspokoić mogą warianty autografu księgi IV, które dotyczą historii o Domejce i Dowejce. Jeden z tych wariantów, liczący dwa wersy i nie wcielony do tekstu ostatecznego, informuje, że zwaśnieni ze sobą posiadacze zabawnie rymujących się nazwisk gościli nieraz u siebie Wojskiego, który mieszkał w Nowogródku nad Uszą, lewym dopływem Niemna. Dystych ów brzmi tak:

*Bywali u mnie często, chociaż ia daleko
Od nich miałem folwark moi nad Uszą rzeką.*

[Aparat krytyczny, s. 315]

A więc tylko „folwark” czy „folwarczek”. W świetle tego wariantu nie dziwimy się, że Wojski osiadł wraz z córką Teklą w zamożnym soplicowskim dworze – zwłaszcza że Sędzia był jego niedoszłym zięciem, z którym łączyła go serdeczna przyjaźń oraz pamięć o zmarłej córce Marcie.

¹⁵ [Podkr. – Z. J. N.]

Wreszcie rękopis *Pana Tadeusza* przynosi dodatkowe szczegóły do charakterystyki *Wojskiego-gawędziarza*. Gdy w księdze XII na ucztę przybywa trzecia para narzeczonych (są to *Telimena* i *Rejent*), wówczas *Hrabia* wypomina *Telimenie* jej niewierność i grozi rywalowi. Jak zachowuje się wówczas *Hreczecha* jako marszałek dworu czuwający nad ucztą *soplicowską*?

*Wojski pragnął młodzieńców poróżnionych zgodzić
Przykładami mądrymi, więc zaczął wywodzić
Historiją o dziku nalibockich lasów
I o kłótni Rejtana z księżciem Denassów [...]*

[XII, 477–480]

W zachowanym czystopisie księgi XII (zresztą z dalszymi licznymi poprawkami i dodatkami) fragment ten różni się od tekstu ostatecznego:

*Wojski, aby tym pewnie[j] do zgody ich dowieść,
Powtórzył o Domejce i Dowejce powieść,
Potem zaczął opiewać, jak za dawnych czasów
Zgodził Posła Rejtana z księżciem Denassów.*

[Aparat krytyczny, s. 377]

Jak widać, nasz *gawędziarz* bywał niekiedy *gadulą*, bo powtarzał historię o *Domejce* i *Dowejce*, opowiedzianą już wcześniej, bo w księdze IV. Tak więc w tekście ostatecznym poeta ukrócił *gadulstwo Hreczechy*, pozwalając mu jedynie na dalszy ciąg opowieści o *Rejtanie* i księciu de Nassau – i tym razem nie dokończony, albowiem: *goście tymczasem skończyli jeść łody / I z zamku na dziedziniec wyszli dla ochłody* [XII, 481–482].

Ale ten *gadulą* potrafi *milczeć*, gdy zajdzie potrzeba. W księdze X jest mowa o tajemniczym zniknięciu *majora Płuta* po stoczony bitwie. Podejrzewano, że został on *zglądzony* przez *Klucznika Rębajłę*, który zapytywany o to, krótko odpowiadał: „*Pro publico bono!*”. Ostatecznie *Wojski był w tajemnicy, lecz słowem ujęty / Honorowym, staruszek milczał jak zaklęty* [X, 198 i 207–208]. W zasadzie taką samą informację daje narrator poematu w brulionie księgi X, dodając jeszcze, że zagadkowa sprawa była roztrząsana nie tylko po bitwie, ale i *wiele lat później* [Aparat krytyczny, s. 345]. Zapamiętajmy, że w tym wariantcie księgi X narrator mówi o przyszłości, przekraczając tym samym granicę fabularnego czasu poematu.

Niepodobna, oczywiście, w tej chwili przedstawić kompletnego materiału, który znajdujemy w odmianach tekstu *Pana Tadeusza* odnośnie do postaci *Wojskiego*. Sygnalizujemy jedynie sprawy najważniejsze. Ale na zakończenie tej części naszego wywodu poruszymy jeszcze drobny problem tekstologiczny mający związek z *Hreczechą*, mianowicie ze stylem, w jakim on przemawiał. Podczas wieczerzy *soplicowskiej* *Podkomorzy* zwrócił uwagę *Rejentowi* i *Asesorowi*, że ich spór da się rozstrzygnąć jedynie na forum *myśliwskim*, i zapowiedział równocześnie, że następnego dnia

odbędzie się polowanie, na które został zaproszony także Wojski. Ale ten odmawia, bo będzie to polowanie na zajęce:

Więc niech Jaśnie Wielmożny Podkomorzy raczy

Odwołać swe rozkazy, i niech mi wybaczy,

Że nie mogę na takie j e c h a ć polowanie [...]

[I, 812–814]¹⁶

W pierwodruku jest forma *j e c h a ć*. Natomiast w czystopisie księgi I spotykamy formę dawniejszą *j a c h a ć*. Byłbym za wprowadzeniem starszej postaci tego czasownika do tekstu *Pana Tadeusza*¹⁷. Bo korektę poematu przeprowadzał nie tylko poeta, ale i Bogdan Jański, który język poety często zmieniał według własnej normy językowej – to argument pierwszy. Drugi zaś argument dla proponowanej emendacji byłby taki: forma dawniejsza pojawia się ponadto we wcześniejszej wypowiedzi Sędziego, który w teźże księdze – powtórzmy ten cytat – mówi: *Dawniej na dwory pańskie j a c h a ł szlachcic młody* [w. 346]. Jeśli Sędzia, młodszy przecież wiekiem, posłużył się dawniejszą formą językową, to tym bardziej jest ona stosowna w języku Hreczechy i miała niewątpliwy walor stylistyczny dla poety, gdy sporządzał czystopis księgi I.

6

Literatura przedmiotu od dawna, bo od czasów Wilhelma Bruchnalskiego¹⁸, to jest równo sto lat temu, wskazywała na związek *Pana Tadeusza* z eposem antycznym, zwłaszcza na reminiscencje z *Iliady*, *Odysei* i *Eneidy*. Rzecz przy tym znamienna, że chyba większość owych reminiscencji dotyczy postaci Hreczechy. Dość wspomnieć, że Hreczecha, usiłujący pogodzić Rejenta z Asesorem, przypomina sędziwego Nestora, który pragnie pogodzić zwaśnionych wodzów achajskich. Swój fortel wojenny (to jest zwalenie sernicy na broniących się jęgrów) zawdzięczał Hreczecha zapewne umiłowanej przez siebie *Eneidzie*: w jej II księdze jest mowa o zwaleniu wieży na Greków szturmujących Troję. Ale chyba szczególnie wyraźnie dostrzec się dają owe reminiscencje w warstwie stylistycznej. Oto jak przełożył Franciszek Ksawery Dmochowski początek II księgi *Iliady*:

¹⁶ [Podkr. – Z. J. N.]

¹⁷ [Prof. Nowak jako pierwszy wprowadził tę emendację do tekstu głównego *Pana Tadeusza* w Wydaniu Rocznicowym oraz obszernie ją uzasadnił w *Uwagach o tekście* (Tamże, s. 36 i 410–411). Potrzebę takiej koniektury – jak pisze Nowak – widział już Konrad G ó r s k i (*Zagadnienie emendacji tekstów Mickiewicza*, s. 239), a jednak jej nie wprowadził do swego opracowania w wydaniu *Dziel wszystkich*.]

¹⁸ [W. Bruchnalski: *Reminiscencje w „Panu Tadeuszu” z Homera, Wergiliusza i Tassa*. „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” R. 2: 1888, s. 95–121.]

*Inni spali bogowie i ziemscy rycerze,
Oczu tylko Jowisza sen słodki nie bierze;
Ale noc nad tym całą przemyśla troskliwy,
Jakby Achilla uczcić, a zgłębić Achiwy¹⁹.*

Z kolei replika Mickiewicza w księdze XI:

*Spali: gospodarz domu, wodze i żołnierze;
Oczu tylko Wojskiego sen słodki nie bierze;
Bo Wojski ma na jutro biesiadę wyprawić,
Którą chce dom Sopliców na wiek wieków wstawić [...]*

[XI, 99–102]

Ojciec bogów wspomagający bohatera *Iliady* i kucharz soplicowski; los Trojan i Greków oraz biesiada w domu Sędziego; dostojna formuła epicka i jej trawestacja. Słowem, strategia pisarska niemal taka, jak w poemacie heroikomicznym. Efektem zaś zamierzonej przez twórcę *Pana Tadeusza* aluzji jest uśmiech czytelnika. W *Panu Tadeuszu* Mickiewicza, ile razy umieszcza miłą sobie postać Wojskiego w kręgu aluzji antycznej, tylekroć sam się uśmiecha i liczy na podobną reakcję czytelnika.

Poprzestańmy na tym przykładzie. Pełny rejestr tego rodzaju zjawisk znajdujemy w literaturze przedmiotu²⁰. Ale nie spotkamy w niej systematycznej obserwacji jeszcze jednego elementu, który wywodzi się najoczywiściej z techniki epickiej Homera. Chodzi mianowicie o to, że starożytny poeta z upodobaniem informuje o cennych przedmiotach, zwłaszcza o ich pochodzeniu.

Kartkujemy *Iliadę*. Oto w księdze II krótka historia berła Agamemnona; po iluż to przodkach dziedziczy obecny władca owo berło „Hefajsta roboty”! Oto w księdze IV zwięzła opowieść o łuku, z którego Pandar – namówiony przez Atenę – wypuści strzałę w Menelaja. Oto w księdze XI informacja o zbroi ofiarowanej królowi Achajów Agamemnonowi przez Cynira władcę Cypru. I wreszcie w księdze XVIII obszerna opowieść o powstaniu zbroi dla Achilla; opowieści towarzyszy opis tarczy tego bohatera.

Na wzór epiki Homerowej i Mickiewicza w *Panu Tadeuszu* umieścił historie o cennych przedmiotach, jak o tabakierze ofiarowanej ojcu Podkomorzego przez Stanisława Augusta; o złotych obrożach i jedwabnej smyczy darowanych Asesorowi przez księcia Dominika Radziwiłła; o rzędzie ozdobnym Rejenta, o którym

¹⁹ [Homer: *Iliada*. Przeł. F. K. Dmochowski. Z oryginałem skolajonował, oprac., komentarzem opatrzył i *Aneks* zestawił Z. Kubiak. Bibliotheca Mundi. Warszawa 1990, s. 98.]

²⁰ [T. Sinko: *Mickiewicz i antyk*. Wrocław 1957, rozdz. 11. „*Pan Tadeusz*”, s. 383–458; S. Windakiewicz: *Prolegomena do „Pana Tadeusza”*. Kraków 1918, s. 185–186; ponadto komentarze S. Pigionia w serii Biblioteka Narodowa oraz K. Górskiego w edycji A. Mickiewicza: *Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Oprac. K. Górski. Wyd. drugie poprawione. Wrocław 1989.]

sam Bolesta informuje, iż pochodzi on z czasów Sobieskiego: *Zdobyty (jak wieść niesie) w boju podhajeckim / Na jakimś bardzo znacznym szlachcicu tureckim* [XI, 553–555]²¹.

Wreszcie i serwis, wydobyty przez Wojskiego z soplicowskiego skarbcza na uświetnienie uczerwy wydanej na cześć znakomitych gości, ma swoją historię sięgającą XVII stulecia:

*Jest podanie, że książę Radziwiłł Sierota
Kazał ten sprzęt na urząd w Wenecyi zrobić
I wedle własnych planów po polsku ozdobić.
Serwis, potem zabrany czasu wojny szwedzkiej,
Przeszedł, nie wiedzieć jaką drogą, w dom szlachecki [...]*
[XII, 28–32]

Do tych historii dopisać trzeba jeszcze jedną, liczącą aż 14 wersów, które znajdują się w brulionie księgi XII, a dotyczą księgi kucharskiej; ma ją otrzymać generał Dąbrowski w darze od Wojskiego. Oto co o niej mówi dotychczasowy właściciel:

*„Tę książkę, jak mówił mnie Bartek Dobrzyński,
Posiadał w Wielkopolsce naprzód Pan Poniński.
Nie ów Poniński Łodzian, człowiek z brzydką sławą,
Co kraj przedawszy umarł u Żyda pod ławą,
Lecz Poniński starosta. – Ten żyjąc wspaniale
Podług tej książki dawał obiady i bale.
Przed śmiercią zapisał ją sąsiadowi swemu,
Co mieszkał w Kopaszewie: panu Skórzewskiemu
Wreszcie książkę od pana Skórzewskiego zony
Dostał Bartek Dobrzyński Prusakiem rzeczony,
Gdy gościł w Wielkopolsce. – Jak zabytek drogi
Prawych zwyczajów przywiózł ją w ojczyście progi;
Lecz [że] małą ma kuchnię, człek miernego stanu,
Dał ją mnie – niechaj służy Wielmożnemu Panu.”*
[Odmiany tekstu, s. 416]²²

²¹ [Tu w rękopisie, na marginesie, znajduje się zapisana ołówkiem uwaga: „Osobno o serwisie w księdze XII”. Ponieważ szczęśliwie dysponujemy ogłoszonym za życia Profesora szkicem (Z. J. Nowak: *Z techniki homeryckiej w „Panu Tadeuszu”*. „Filomata” 1993, nr 9 (414) specjalny: *Antyk w dobie romantyzmu w Polsce. Część 1*, s. 117–127; przedruk w pracy zbiorowej: *Antyk w Polsce. Część 2. Studia*. Red. J. Okoń i J. Starnański. Łódź 1998), uzupełniamy tekst – zgodnie z ową dyspozycją – o kolejny akapit i cytat, pochodzące ze wskazanego szkicu (s. 124).]

²² [Przytoczona tu wersja w opracowaniu L. Płoszewskiego dość znacznie odbiega od wersji autografowej podanej w *Aparacie krytycznym* K. Górskiego (s. 371). Pewnego rodzaju filologiczny kompromis pomiędzy tymi wersjami stanowi rekonstrukcja tekstu dokonana przez Prof. Nowaka w *Wydaniu Rocznicowym* (s. 454–455).]

Jednakowoż ta wcale obszerna historia Hreczechy nie weszła do tekstu kanonicznego, stanowiąc jeszcze jeden dowód, jak bardzo Mickiewicza fascynował epos homerycki. Dodajmy, że w przyszłości Mickiewicz – być może – zamierzał jednak wcielić zarzucony fragment do tekstu głównego, jak świadczy o tym tzw. egzemplarz Lenartowicza. Jest to egzemplarz drugiej edycji paryskiej *Pana Tadeusza* z roku 1844 z własnoręcznymi poprawkami poety. Ale byłyby to temat do osobnego wywodu²³, który wypadnie nam w tej chwili pominąć.

7

W *Panu Tadeuszu* występuje zjawisko pełni epickiej. Chodzi w tym wypadku nie tylko o sposób obrazowania świata przedstawionego. Także o to, że wszystkie wątki eposu Mickiewicza znajdują swoje rozwiązanie. Naczelne wątki, jak historia Jacka Soplicy czy wątek Tadeusza i Zosi, dobiegają końca już w księdze X. Inne wątki – mniej ważne – kończą się w księgach XI i XII, jak choćby spór o Kusego i Sokoła. Finał zaś historii o Rejtanie i księciu de Nassau znajdujemy w *Objaśnieniach* do eposu. Co prawda, narrator *Pana Tadeusza* raz czy drugi wybiega poza czas fabularny w przyszłość. Mówiąc na przykład o Konewce, który celnymi strzałami wprowadza zamieszanie wśród jebrów i w ten sposób przyczynia się do ocalenia dworu soplicowskiego – narrator wypowiada taką apostrofę:

*O dworze soplicowski! jeśli dotąd całe
Świecą się pod lipami twoje ściany białe,
Jeśli tam dotąd szlachty sąsiedzkiej gromada
Za gościnnymi stoły Sędziego zasiada,
Pewnie tam piją często za Konewki zdrowie,
Bez niego już by było dziś po Soplicowie!*

[IX, 529–534]

²³ [W puściźnie rękopiśmiennej Prof. Nowaka znajdujemy m.in. osiem prac ściśle tekstologicznych, w różnym stopniu zaawansowania, związanych z przygotowaniem wydania „czytelnikowskiego” i odrębnego, krytycznego (dla „Ossolineum”). Są to teksty: 1) *O tzw. egzemplarzu Lenartowicza [„Pana Tadeusza”]* – bodaj najobszerniejszy; 2) *O niektórych zasadach wysnutych z pracy nad edycją „Pana Tadeusza”*; 3) *Wstępne uwagi o pracy nad edycją „Pana Tadeusza”*; 4) *O niektórych zasadach interpunkcji „Pana Tadeusza”*; 5) *Uwagi dotyczące tekstu oraz dodatku krytycznego*; 6) *Jeszcze o „Panu Tadeuszu”*; 7) *Nowe uwagi o tekście i dodatku krytycznym*; 8) *Uwagi o tekście „Pana Tadeusza”*. Zespół ten tworzą referaty wygłoszone m.in. na posiedzeniach komitetu redakcyjnego Wydania Rocznicowego. Rękopisy szkiców o Wojskim i egzemplarzu Lenartowicza, wypożyczone z archiwum Profesora, znajdują się obecnie u mnie, pozostałe – u prof. Zofii Stefanowskiej. Nie udało nam się jedynie odnaleźć tekstu referatu: *O aparacie krytycznym do „Pana Tadeusza” w wydaniu naukowym*. Miejmy nadzieję, że i te teksty zostaną kiedyś ogłoszone.

Z pewnością jednak Soplicowo będzie istniało i po zakończeniu akcji – uspaka ją nas narrator. Bo w kilka lat już po roku 1812, w którym zakończył się spór o Kusego i Sokoła, kuchcik soplicowski zdradził tajemnicę Wojskiego. Mianowicie staruszek, chcąc pogodzić Asesora z Rejentem, hodował potajemnie w domu zająca i wypuścił go do ogrodu, gdzie stał się łatwą zdobyczą chartów. Ale Wojski zaprzeczył pogłosce puszczonej przez kuchcika. Powtórzmy: dzieje się to „w kilka lat później”, jak czytamy w księdze XI [w. 576]. A więc i ten wątek został w poemacie zakończony.

Żegnamy się z bohaterami *Pana Tadeusza* w blaskach zachodzącego słońca. Wszystko o tych bohaterach wiemy. A oni spełniają toasty, które obejmują chwilę obecną i przeszłość; także tych, *których [...] pamięć pozostała święta!* – jak czytamy w ostatnich wersach poematu [XII, 861]. *Pan Tadeusz* nie potrzebuje dopełnienia akcji. Poeta napisał, co prawda, *Epilog*, ale nie zawiera on żadnych informacji dopełniających fabułę eposu. Jest to liryczny komentarz twórcy do ukończonego już dzieła. W owej wzruszającej elegii²⁴, jaką jest *Epilog do Pana Tadeusza*, wybija się na plan pierwszy umiłowanie *Kraju lat dziecinnych* [w. 68], który został przedstawiony w poemacie i który jest jedynym azylem dla twórcy przed naporem zło-wrogiej teraźniejszości. Ale nie ma w tej elegii zapowiedzi, by ten ukochany kraj dzieciństwa miał być znowu przywołany piórem poety – niby laską czarnoksiężnika.

A jednak poeta miał rychło stanąć do pracy nad dalszym ciągiem *Pana Tadeusza*. Wieści o tym krążyły wśród paryskiej emigracji już od roku 1835 po rok 1851, w którym księgarz berliński Emil Bock miał przyjechać do Paryża i podpisać z Mickiewiczem umowę o wydaniu kontynuacji *Pana Tadeusza*²⁵. Miała ona obejmować dwa tomy. Ale zamierzona edycja nigdy się nie ukazała. Akcja dalszego ciągu *Pana Tadeusza* toczyła się w roku 1831 na Litwie. Bohaterem był syn Tadeusza Soplicy, liczący wówczas lat osiemnaście. Miał uczestniczyć w wydarzeniach powstańczych.

Wolno też powiedzieć, że kontynuacja *Pana Tadeusza* zmierzała ku heroizacji świata przedstawionego, przede wszystkim oczywiście ludzi²⁶. A więc dalszy ciąg

Rezultaty wnikliwej lektury autografów i egzemplarza Lenartowicza widać już wyraźnie w recenzji Prof. Nowaka wydania krytycznego *Pana Tadeusza* w oprac. K. Górskiego z 1969 r. oraz opartej w znacznej mierze na tym wydaniu edycji naukowo-dydaktycznej z 1981 r. („Pamiętnik Literacki” R. 74: 1983, z. 1, s. 327–332).]

²⁴ [Zob. Cz. Zgorzelski: *Dwa posłowania liryczne Mickiewicza*. W: *Mickiewicz. Symposium w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*. Lublin 1979, s. 319–332. Prof. Nowak recenzował ten tom („Pamiętnik Literacki” R. 72: 1981, z. 1, s. 346–354).]

²⁵ [Zob. S. Pigoń: *Wiadomości o drugiej części „Pana Tadeusza”*. „Pamiętnik Literacki” R. 2: 1927, z. 8, s. 230–233.]

²⁶ [W tym miejscu znajduje się przekreślone zdanie o potrzebie podniesienia „o pół tonu co najmniej” nastroju części drugiej poematu o *Synu Pana Tadeusza*. Chodziło tu Autorowi zapewne o relację Józefa Bohdana Zaleskiego, przedstawiającego Władysławowi Mickiewiczowi okoliczności ostatniej fazy tworzenia *Pana Tadeusza*, w której to relacji – po wspomnieniu bigoteryjnej (zwłaszcza wobec postaci Telimeny) roli Stefana Witwickiego – czytamy: „Inny z przyjaciół czynił innego rodzaju zarzuty, przy mowach pana Buchmana i przy swarach szlachty zaściankowej, że

Pana Tadeusza byłby z pewnością bliższy heroiczej tradycji eposu starożytnego. Oczywiście, w tej kontynuacji musiało pojawić się Soplicowo. I jego ludzie. A więc może i Wojski. Może on – zgodnie z piastowaną przez siebie godnością – czuwałby nad domem soplicowskim, nad żonami i dziećmi, gdy młodszy mężczyźni stanęli do walki o wolność.

Gdyby Wojski jeszcze żył w roku 1831, liczyłby wówczas lat dziewięćdziesiąt. Wiek bardzo sędziwy, ale nie niemożliwy. Przypomnijmy sobie ów poniechany przez Mickiewicza brulionowy wariant księgi X, w którym indagowano Klucznika z powodu zaginięcia Płuta. Kiedy? W wariacie tym czytamy: *w wiele lat później* [Aparat krytyczny, s. 345]. To znaczy po roku 1811. Z kontekstu wynika, że i Wojski „w wiele lat później” milczał o tej sprawie. A więc długowieczność Hreczechy byłaby motywowana przez nie wyzyskany w pełni przez Mickiewicza materiał fabularny do pierwszej części *Pana Tadeusza*.

Nieubłagana Parka Atropos, przecinająca nić życia ludzkiego, była dla Wojskiego łaskawa: żył on zapewne jeszcze w roku 1831. Należy wpisać i tę datę, choć hipotetyczną, do jego biogramu. Nie potrafimy natomiast ustalić daty zgonu Hreczechy. Nie potrafimy dlatego, że dalszy ciąg *Pana Tadeusza* nie dochował się. Wiadomo, że poeta przed wyjazdem na Wschód w roku 1855 przeglądał swoje papiery i wiele z nich spalił. Tę scenę z 9 czy 10 września opisał syn poety Władysław w biografii ojca – w jej końcowym, czwartym tomie. Według świadectwa biografy:

Mickiewicz zasiadł do biurka i przez parę godzin przeriezał papiery, rzucając synowi te, które kazał palić. Było dużo obcych listów, niemało własnych rękopisów, sporo nawet wierszy. Mickiewicz parę razy wahał się przez chwilę, kończyło się na tym, że rzucał papiery, mówiąc: „Tego już nigdy nie dokończę.”²⁷

Zapewne pastwą ognia na paryskim kominku padła wówczas druga część *Pana Tadeusza*. Spopielili się bohaterowie kontynuacji. Wśród nich i Wojski. Ich cienie ulotne przeszły na Pola Elizejskie polskiej literatury.

Stoimy nad brzegami Styksu i z oddali dochodzą do nas ich niewyraźne głosy. Nas, żywych, Charon nie przewiezie na drugą stronę podziemnej rzeki. Nie wpisze- my więc końcowej daty do biogramu Wojskiego Hreczechy.

zaniżają nieco nastrój poważnej epopei. Adam podkreślił naznaczone przez niego wiersze, ale dodał: »Hę! wiem ja, mój drogi, czego ty chcesz, ale nie tylko w tych tu miejscach co wskazałeś, ale i w całym poemacie potrzeba by podnieść nastrój o jakie pół tonu. To na przedce nie da się zrobić, kłamka już zapadła [...] Poprawię się, da Bóg, w innej powieści, bodaj w *Synie* [sic.] *Pana Tadeusza*, a najprawdopodobniej w dalszych częściach *Dziadów*«. (Adam Mickiewicz podczas pisania i drukowania „*Pana Tadeusza*”. List do syna Adama przez J. B. Zaleskiego. Paryż 1875, s. 15). Domysł dotyczący heroizacji bohaterów jest uprawniony ponadto ze względu na heroiczny kontekst fabuły – czas powstania listopadowego.]

²⁷ [W. Mickiewicz: *Żywot Adama Mickiewicza*. T. 4. Poznań 1895, s. 419.]

Zbigniew Jerzy Nowak

Some Remarks on Wojski in the Light of *Pan Tadeusz's* Autographs

Summary

The present sketch contains a carefully documented, owing to the fortunately preserved manuscript variants of the work, reconstruction of the life of Wojski Hreczecha shown as consisting of three stages: the character's life up to the moment the action of *Pan Tadeusz* starts, his role in the poem's plot, and finally suggestions (partly hypothetical as we have to do here mainly with conjectures and opinions obtained at second hand) concerning Wojski's further fate in the continuation of *Pan Tadeusz* planned by Mickiewicz (cf. *Syn Pana Tadeusza – Sir Thaddeus's Son*).

The author has based his conclusions on numerous utterances by Wojski, who is a background character but treated with great care by the poet, and on the concise information provided by the rough copy variants where Wojski appears still as Strukczaszy (esquire carver) or Rotmistrz (captain of hores). This character tends to reappear throughout the poem's plot, though he only rarely influences the course of action (e.g. he contributes to the victory of the Polish gentry in the battle of Soplicowo), first of all, however, he is shown as a man with two chief obsessions: he is a past master at hunting, who knows the hunter's art through and through, and a matchless story-teller (cf. the tale about the duel between Doveyko and Domeyko, about Reytan and the prince De Nassau, "Wojski's astronomy", or his explanation of the service scenes).

The reconstruction of the story of Wojski's life offers also a fine opportunity to give a more exact description of the textual versions (the first edition and the rough copies), and to provide the "history of precious object", modelled on *Iliad* and *Aeneid*, to which, after all, also the service, the decoration of which was explained by Wojski Hreczecha, belongs.

Zbigniew Jerzy Nowak

Quelques remarques sur Wojski à la lumière des autographes de *Pan Tadeusz*

Résumé

L'argument philologique de l'article contient le biogramme de Wojski Hreczecha, spécifique et soigneusement documenté grâce suggestions (partiellement hypothétiques, car ici nous pénétrons dans le domaine des aux variantes manuscrites de l'oeuvre heureusement consenées. Il est présenté en trois étapes: le destin du personnage depuis le commencement de l'action de *Pan Tadeusz*, son rôle dans la fable de l'épopée et les suppositions et des informations de seconde main) concernant la future histoire de Wojski dans la continuation du poème projetée par Mickiewicz (*Syn Pana Tadeusza – Le Fils de Pan Tadeusz*).

Le matériau du biogramme de ce personnage, de second plan mais très soigneusement décrit par le poète, est constitué par de nombreuses répliques de Wojski et des informations succinctes provenant des variantes de brouillon dans lesquelles il était encore nommé Stukczaszy ou Rotmistrz. Ce personnage, bien que souvent présent le long du poème, n'influe cependant que rarement sur le déroulement de l'action (il contribue entre autres à la victoire de la noblesse pendant la bataille de Soplicowo), mais il est présenté avant tout comme un chasseur chevronné et passionné, pour lequel l'art de vénerie n'a aucun secret, et un conteur incomparable (le récit du duel de Dowejko avec Do-

mejko, celui de Rejtan et du prince Denassów, „l’astronomie de Wojski”, l’explication des scènes peintes sur les plateaux).

La composition du biogramme de Wojski est également une excellente occasion pour caractériser mieux les documents textuels (l’édition princeps et les brouillons) et pour citer „l’histoire des objets précieux” (imitée de l’*Illiade* et de l’*Énéide*) auxquels appartient le couvert d’apaprat décrit par Wojski Hreczecha.

Anna Krysztofiak

Zosia – Pani czy Panna ogrodu rozkoszy?

Cyprian Kamil Norwid kilkakrotnie uszczypliwie, a nawet sarkastycznie wyrażał się o postaciach kobiecych *Pana Tadeusza*; w liście do Józefa Ignacego Kraśzewskiego (z Paryża, ok. 15 maja 1866 roku) pisał, iż w poemacie mamy:

[...] kobiet narodowych dwie: 1. jedna – Telimena: metresa moskiewska 2. druga – Zosia: pensjonarka.¹

We wcześniejszym liście do Marii Trembickiej (z Nowego Jorku, 20 października 1853 roku) ocenił obie heroiny poematu nieco łagodniej, ale i tak krytycznie:

*La petite Zosia est un charmant enfant, on pourrait être un excellent père pour cette petite là. Madame Telimène est tout ce qu'il y a de plus réel, mais n'est-ce pas trop?*²

Prawda jednak nie jest tak prosta³. Zosia, o niej bowiem będzie tu mowa, to nie tylko dziecinna pensjonarka, jej natura jest o wiele bardziej skomplikowana i krańcowo niejednorodna.

¹ C. K. Norwid: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki. T. 9: *Listy 1862–1872*. Warszawa 1971, s. 223 – podkr. autora.

² C. K. Norwid: *Pisma wszystkie...*, T. 8: *Listy 1839–1861*, s. 197. „Mała Zosia jest uroczym dzieckiem, można by być dla niej wyborym ojcem. Pani Telimena jest czymś doskonale realnym, czy to jednak nie za wiele?” (Przekład wg wyd.: C. K. Norwid: *Pisma wybrane*. Wybrał i objaśnił J. W. Gomułicki. T. 5: *Listy*. Warszawa 1983, s. 245).

³ Również S. Pięgoń w swoim *Wstępie* do wydania *Pana Tadeusza* w serii „Biblioteka Narodowa” zwracał uwagę na fakt, że Norwid wyrażał się o dziele Mickiewicza „z przekąsem”, że „ironizował”: „W tym poemacie wyszło na jaw dziwactwo i pływaczność życia narodowego. Tam »jedyna figura serio jest – Żyd. Zresztą awanturniki, safandule, facejoniści, gawędziarze...«. Tam ludzie »jedzą, piją,

Ponieważ – jak pisała Marta Piwińska:

Pan Tadeusz tworzy Litwę jako ogród ogrodów – dzieciństwa, młodości, miłości, tęsknoty⁴,

nie powinno dziwić inne stwierdzenie tej samej autorki:

[...] każda z pań ma ogród. Oto kokieteryjnie melancholijny ogród Telimeny, naiwnie sielski ogródek Zosi [...] Mamy też humorystyczny ogród gospodarniej pani Kokosznickiej.

Telimena: „Jako osoba światowa, z Petersburga, gdzie wysoko stała sztuka i wiedza ogrodnicza, [...] wiedziała w jakim miejscu damie wypada dumać.”⁵ Wybrała więc:

*wzgórek pochyło wyniosły,
Ocieniony, bo drzewa gęściej na nim rosły.
W środku szarzał się kamień; strumień spod kamienia
Szumiał, tryskał i zaraz, jakby szukał cienia,
Chował się między gęste i wysokie ziola,
Które wodą pojone bujały dokoła [...]*

[III, 298–303]

Las w tradycji literackiej w zasadzie zawsze przeciwstawiano ogrodowi jako teren naturalny, prawdziwy, jednak wówczas: „Ogród rozprzestrzenia się na świat.”⁶

Zosia natomiast, w przeciwieństwie do Telimeny, pojawia się w różnych częściach ogrodu, położonych w sadzie, pełniących funkcje praktyczne – narrator sugeruje nam, że wyrosnie z niej dobra gospodyni. Założyła w sadzie, w jego części dawniej zarośniętej pokrzywami, ogródek kwiatowy, którym mogła z przyjemnością się zajmować. Często również przebywała w innych miejscach ogrodu: w ogrodzie

grzyby zbierają i czekają, aż Francuzi przyjdą zrobić im ojczyznę...« Zarazem jednak podnosił Norwid w poemacie, podobnie jak Chojecki, niepospolite wartości plastyki i kolorytu w przedstawieniu przyrody, sztukę opisów wyższych »od najczarowniejszych płócien Ruisdala«.» – A. Mickiewicz. *Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Wyd. 11. Oprac. S. Pigoń. Aneks oprac. J. Maślanka. BN I 83. Wrocław 1996, s. CIX. Z tego wydania pochodzą również wszystkie cytaty poematu, liczba rzymska oznacza księgę, arabska – wersy).

⁴ M. Piwińska: *W ogrodzie*. W: T a z e: *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*. Warszawa 1981, s. 378. Dodajmy, że już wiele lat wcześniej ogród został skojarzony z pojęciem ojczyzny. Przykładu dostarcza nam Teresa Kostkiewiczowa, powołująca się na refleksje zawarte w *Myślach różnych o sposobie zakładania ogrodów*: „Dla Czartoryskiej istotną wartością stał się już sam polski krajobraz, który otrzymał rangę symbolu, zastępującego ideę utraconego państwa.” (T. Kostkiewiczowa: *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*. Warszawa 1975, s. 262).

⁵ Tamże, s. 377 i 373.

⁶ Tamże, s. 370.

na ogórki, a także w ogródku przeznaczonym dla drobiu⁷, urządzonym według przepisu sławnej gospodyni Kokosznickiej, z domu Jendykowiczówny.

Ścisły związek Zosi z ogrodem, jej niemal nieustanne tam przebywanie nie jest spowodowane – jak się niedługo przekonamy – tylko chęcią zapelnienia wolnego czasu lub miłością do przyrody. W tym, iż panienkę wychowującą się na wsi widzimy zwykle w ogrodzie, nie byłoby nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że stale jest tam podglądana przez mężczyzn. Otóż Tadeusz, wróciwszy do domu, ujrzał Zosię, gdy:

zwrócona na pole
Szukała kogoś okiem, daleko, na dole;
Ujrzała, zaśmiała się i klasnęła w dłonie,
Jak biały ptak zleciała z parkanu na błonie
I wionęła ogrodem przez płotki, przez kwiaty,
I po desce opartej o ścianę komnaty,
Nim spostrzegł się, wleciała przez okno, świecąca,
Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca.

[I, 121–128]

Dzień później szła skrajem sadu:

*Na rękę miała koszyk, w dół spuściła oczy,
Prawą rękę podniosła, niby do chwytania;
Jako dziewczę, gdy rybki w kąpieli ugania
Bawiące się z jej nożką, tak ona co chwila
Z rękami i koszykiem po owoc się schyla,
Który stopą nadtrąci lub dostrzeże okiem.*

[II, 438–443]

Zachwycony tym widokiem Hrabia tkwił w miejscu i *patrzył z wyciągniętą szyją, jak dziobaty / Żuraw* [II, 447–448]. Niestety, wkrótce przegonił go ksiądz Robak, pilnie zabiegający o właściwe, czyli zamierzone przezeń, małżeństwo Zosi z Tadeuszem. Niedługo potem:

*Hrabia wracał do siebie, lecz konia wstrzymywał,
Głową coraz w tył kręcił, w ogród się wpatrywał;
I raz mu się zdawało, że znowu z okienka
Błysnęła tajemnicza bieluchna sukienka [...]*

[III, 1–4]

⁷ Ta część ogrodu nie ma odrębnej nazwy. Trudno tu mówić o prostej analogii do onomastycznej wrażliwości językowej, która pozwalała na Wileńszczyźnie odróżniać bardziej szczegółowy i konkretny „kurnik” od ogólnego „kotucha” (zasadniczo przydomowej komórki), w finale książki VIII rozpoznawanego zresztą przez S. Pigonia jako „raczej gęśnik” (por. S. Pięć, objaśnienia do wersu 775 książki VIII.)

Tym razem ksiądz już mu nie przeszkodził i Hrabia mógł wkrótce porozmawiać z dziewczyną, która go tak intrygowała. Był i trzeci konkurent – Sak Dobrzyński. Na uczcie zaręczynowej Zosi i Tadeusza wspominał rozżalony:

*Ile razy na parkanie siadał,
By ją dójrzeć przez okna! w konopie się wkradał,
Żeby patrzeć, jak ona pleła swe ogródki,
Rwała ogórki albo karmiła kogutki.*

[XII, 816–819]

Wszyscy zalotnicy Zosi podglądali ją w ogrodzie, a ona – podejrzewając, iż ktoś ją widzi – reagowała zawsze w ten sam sposób: salwowała się ucieczką. Tak – jak pamiętamy – skończyło się jej pierwsze spotkanie z Tadeuszem. Hrabia, po przygodzie z księdzem Robakiem:

*Okiem powrócił w ogród: ale już w ogrodzie
Nie było jej; mignęła tylko wśród okienka
Jej różowa wstążeczka i biała sukienka.
[.....]
A na miejscu, gdzie stała, tylko porzucony
Koszyk mały z rokity, denkiem wywrócony,
Pogubiwszy owoce, na liściach zawisał
I wśród fali zielonej jeszcze się kołysał.*

[II, 460–470]

Podczas kolejnej próby Hrabiego Zosia reaguje w sposób jeszcze bardziej znamieny. Gdy mężczyzna:

*Nieszczęściem, trącił krzaki suchego agrestu.
Ogrodniczka, jak gdyby zlekła się szelestu,
Oglądała się wkoło, lecz nic nie spostrzegła;
Przecież ku drugiej stronie ogrodu pobiegła.*

[III, 15–18]

A kiedy się jej ukazał i kłaniał nisko:

*Już głowę odwróciła i wzniosła ramiona,
I zrywała się lecieć jak kraska spłoszona.
I już lekkie jej stopy wionęły nad liściem,
Kiedy dzieci, przelękłe podróżnego wniściem
I ucieczką dziewczyny, wrzasnęły okropnie;
Posłyszała, uczuła, że jest nieroztropnie
Dziatwę małą, przelękłą i samą porzucić [...]*

[III, 85–91]

Nawiasem mówiąc, chyba niezbyt przekonująco brzmi komentarz Piotra Chmielowskiego do zachowania Zosi w tej scenie:

Prosta, naiwna była, ale śmiała. Kiedy ją hrabia zeszedł niespodzianie [...], z początku zaczęła uciekać, lecz wkrótce uczuła, jak jest nieroztropnie małą dziatwę samą zostawiać.⁸

Otóż, po pierwsze, to nie jedyny wypadek takiego zachowania u tej panienci, która już – według ciotki Telimeny, Sędziego i księdza Robaka – jest dorosła, którą można wprowadzić w świat i szukać dla niej kandydata na męża. Po drugie, jak to bystro zauważył wszechwiedzący w tym momencie narrator: *Wracała wstrzymując się, lecz musiała wrócić* [III, 92], nie sposób bowiem było zostawić małe dzieci same. Te wahania jednak stanowczo nie świadczą o szczególnej odwadze dziewczyny.

Swoją drogą, okazała jej o wiele więcej, zaglądając przez otwór w okiennicy do pokoju Tadeusza, gdy młodzian zasnął w dniu polowania. Mickiewicz podkreśla kształt wycięcia: Zosia ukazuje swą – otoczoną słonecznym blaskiem – główkę w wyciętym w okiennicy sercu. Konwencjonalność przedstawienia spleta się tu z historycznymi realiami, o których wspominał już Stanisław Pigoń⁹. Gdy tylko Tadeusz:

*Zerwał się; i widzenie zaraz uleciało
Przestraszone łoskotem; czekał, nie wracało!
Tylko usłyszał znowu trzykrotne stukanie
I słowa: »Niech pan wstaje, czas na polowanie,
Pan zasnął«.*

[IV, 135–139]

Podobnie jak przy pierwszym ich spotkaniu Zosia uciekła do ogrodu.

Choć prawdopodobne wydaje się przypuszczenie, iż poecie zależało na dobitnym podkreśleniu płochliwości dziewczyny, to jednak konieczne jest wzięcie pod uwagę innych przyczyn takiego ukształtowania poematu. O ile o staraniach Saka nic bliższego nie wiemy¹⁰, o tyle postępowanie Tadeusza i Hrabiego różnią się znacząco. Zafascynowany Tadeusz jedynie patrzy na Zosię, gdy ona stoi na parkanie,

⁸ P. Chmielowski: *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Zarys literacki*. Kraków 1895, s. 87.

⁹ Zob. komentarz S. Pigoń. W: A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz...*, s. 189.

¹⁰ W księdze VII ojciec Saka – Chrzyciel – przyłącza się do przeciwników Sopliców, czując się pokrzywdzonym przez opiekuna Zosi; zakochany w niej Sak *mówi, że tę Zosię kocha! / Chciałby popatrzeć na nią!* [VII, 438–439]. Sędzia zaś wymawia się zbyt młodym wiekiem dziewczyny: *Jeszcze mała, czekaj ze trzy lata / Jak sama zechce* [VII, 441–442]. I jeszcze jeden drobny szczegół dotyczący zalotów Saka – w księdze XI Zosia, wbrew poleceniu Telimeny, pojawia się *w ubraniu prostaczem*, a istotny jego element stanowią równie proste ozdoby: *Zauszniczki wyróżnione sztucznie z pestek wiszni, / Których się wyrobieniem Sak Dobrzyński pyszni / (Były tam dwa serduszka z grotem i płomykiem, / Dane dla Zosi, gdy Sak był jej zalotnikiem)* [XI, 631–634]. Oczywiście, sztucznie znaczy tu – podobnie jak w księdze IV bigos, *co się z jarzyn dobrych sztucznie składa* i w księdze XII w opisie arcycyserwisu *rosoł staropolski sztucznie gotowany* – tyle co artystyczny, misternie oddany, kunsztowny. Zwykle – wydawać by się mogło – danie i prosta ozdoba uszu zostają tu podniesione do rangi dzieła sztuki.

spoglądając na pole, lub ukazuje się w serduszkach okiennicy. W tym ostatnim wypadku bohater zerwał się raczej odkrywając, że Zosia i Telimena to nie jedna i ta sama osoba (stwierdziwszy to już wówczas, a nie dopiero po powrocie z polowania!), a nie po to, by pójść za dziewczyną:

*Niedaleko od okna był parkan od sadu,
Na nim chmielowe liście i kwieciste wieńce
Chwiały się; czy je lekkie potrąciły ręce?
Czy wiatr ruszył? Tadeusz długo patrzył na nie,
Nie śmiał iść w ogród; tylko wsparł się na parkanie [...]*
[IV, 144–148]

Tadeusz – powtórzmy – *Nie śmiał iść w ogród; tylko wsparł się na parkanie*. Te słowa za chwilę okażą się znamienne. Zupełnie inaczej poczynił sobie Hrabia w księdze III, gdy mieszkańcy Soplicowa zajęci byli grzybobraniem:

*zsiadł z konia, sługi odprawił do domu,
A sam ku ogrodowi ruszył po kryjomu;
Dobiegł wkrótce parkanu, znalazł w nim otwory
I wcisnął się po cichu jak wilk do obory;
[.....]
[...] bokiem, między wielkie końskie szczawie,
Między liście łopuchu, na rękach, po trawie,
Skacząc jak żaba, cicho, przyczółgał się blisko,
Wytknął głowę – i ujrzał cudne widowisko.*
[III, 11–22]

Hrabia zobaczył Zosię karmiącą dzieci. A i wtedy nie zachował się jak dżentelmen, tylko: *Zbliżył się, czółgając się jak wąż przez zagony; / Aż wyskoczył z łopucha* [III, 82–83]. Spośród dwóch mężczyzn, którzy nie przekroczyli magicznej granicy parkanu ogrodu, Sak Dobrzyński nie miał zbyt dużych szans jako pretendent do ręki Zosi (zwłaszcza wobec braku zgody opiekunów panny). Gdy więc doszło do wyboru między statecznym Tadeuszem (statecznym w kwestii nieprzekraczania granicy ogrodu) i śmiało forsującym przeszkody Hrabia, zwyciężył ten pierwszy. Jak wspomina Dymitr Lichaczow:

Ponieważ jednym z symboli ogrodu jako takiego była Bogurodzica (pośredni pierwiastek między Bogiem a człowiekiem), ogrodzenie uosabiało również pierwiastek dziewiczości, niewinności.¹¹

Zbyt natarczywy Hrabia nie był więc dobrym kandydatem na męża. Warto podkreślić również fakt, iż Zosia tylko jeden raz dobrowolnie przebywa z mężczyzną

¹¹ D. Lichaczow: *Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych*. Przeł. K. N. Sakowicz. Red. J. Trzynałowski. Wrocław 1991, s. 233.

w ogrodzie – w dniu jej zaręczyn, po uczynionych przez nią wyznaniach: *Tadeusz, rad z takiego miłości dowodu, / Wziął ją pod rękę, ścisnął i wyszli z ogrodu* [XI, 743–474].

Ponieważ – jak wykazał Andrzej Waśko na przykładzie pierwszej księgi poematu – „nie mamy powodu wątpić o symbolicznym nasyceniu przestrzeni, w którą wkraczamy z Tadeuszem”¹², możemy tak traktować również ogród otoczony parkanem, tym bardziej, że sam tekst dobitnie o tym świadczy. Wkraczamy tu bowiem w symbolikę zrodzoną w średniowieczu, a powiązaną ściśle z ówczesnymi realiami architektonicznymi. Otóż, wtedy właśnie urządzano „w pobliżu budynku mieszkalnego właściciela zamknięty ogródek ozdobny, który zwano *hortus conclusus* (ogród zamknięty). Otoczony zazwyczaj wysokim ogrodzeniem, był jakby odpowiednikiem klasztornej wirydarza.”¹³ Zgodnie z tą wykładnią niewinna Zosia przebywa w symbolizującym jej dziewiczość ogrodzie otoczonym parkanem. Za jej zgodą dostanie się do owego ogrodu jedynie jej przyszły mąż. Słowa Hrabiego skierowane do panny pośrednio, obok zafascynowania awanturycznymi romansami, również wskazują na tę zależność:

*Ach, domyślam się – pewnie wzgardzony miłośnik,
Jaki pan możny albo opiekun zazdrośnik
W tym cię parku zamkowym jak zakłątą strzeże!*

[III, 117–119]

Jak pamiętamy, symbol ogrodu odgrywa ważną rolę już w *Pieśni nad pieśniami*:

*Ogrodem zamkniętym jesteś, siostró ma, oblubienico, / ogrodem zamkniętym, źródłem zapieczętowanym.*¹⁴

Te słowa, to tylko jeden z przykładów utożsamienia Oblubienicy i ogrodu, a zapieczętowane źródło oznacza żonę. Ogród w sensie symbolicznym to również – jak już wcześniej wspomniano – Bogurodzica. Marguerite Charageat zauważa:

Idea przedstawienia Madonny oczekującej macierzyństwa lub cieszącej się jego radościami, siedzącej w jednym z takich ogrodów zamkniętych murem, płotem czy szpalerem, na ławce pośród ukwieconego trawnika, wiąże się – jak się wydaje – z całą serią tematów, które scholastyka czternastowieczna wprowadziła lub przywróciła do ikonografii Madonny.¹⁵

¹² A. Waśko: *Powrót do „centrum polszczyzny”. O przestrzeni symbolicznej w „Panu Tadeuszu”*. „Pamiętnik Literacki” R. 78: 1987, z. 1, s. 110.

¹³ G. Ciołek: *Ogrody polskie*. Warszawa 1978, s. 22.

¹⁴ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Oprac. zespół biblistów polskich. Warszawa 1984, s. 751.

¹⁵ M. Charageat: *Sztuka ogrodów*. Przeł. A. Morawińska i H. Pawlikowska. Warszawa 1978, s. 98.

Zosia niejednokrotnie ukazywana jest w nimbie świętości, wiele razy poeta zwraca uwagę, iż jej:

*Włos w pukle nie rozwity, lecz w węzełki małe
Pokręcony, schowany w drobne strączki białe,
Dziwnie ozdabiał głowę, bo od słońca blasku
Świecił się jak korona na świętych obrazku.*

[I, 117–120]

Podobnie w przywoływanej tu już scenie przebudzenia Tadeusza poeta powrócił niemal dosłownie do tego samego ujęcia; Tadeusz:

*Przypomniał, poznał włos ów krótki, jasnozłoty,
W drobne, jako śnieg białe, zwity papiloty,
Niby srebrzyste strączki, co od słońca blasku
Świeciły jak korona na świętych obrazku.*

[IV, 131–134]

Zosia jest zwykle ubrana na biało, a kolor ten wiąże się „ze wszystkim co święte i boskie”¹⁶. Jeden raz tylko Mickiewicz zrezygnował z takiego stroju bohaterki – podczas zaręczyn Zosia nosi strój ludowy.

Nie są to jedyne przykłady wystylizowania Zosi na osobę świętą i niewinną. Przypomnijmy wrażenia Hrabiego, który wdarł się do ogrodu i ujrzał taki oto widok:

*Śród ptaszyczych głów sterczały główki ludzkie małe,
Odkryte; włosy na nich krótkie, jak len białe;
Szyje nagie do ramion; a pomiędzy niemi
Dziewczyzna głową wyższą, z włosami dłuższemi;
[.....]
Dziewczyzna powiewała podniesioną w rękę
Szarą kitką, podobną do piór strusich pęku;
Nią zdała się oganiać główki niemowlęce
Od złotego motylów deszczu. W drugiej ręce
Coś u niej rogatego, złocistego świeci,
Zdaje się, że naczynie do karmienia dzieci:
Bo je zbliżała dzieciom do ust po kolei,
Miało zaś kształt złotego rogu Amaltei.*

[III, 49–78]

Scena ta przywodzi na myśl wspomnianą przez M. Charageat Madonnę, cieszącą się w ogrodzie zamkniętym urokami macierzyństwa, a wszak Zosia nie uciekła

¹⁶ M. Lurker: *Słownik wyrazów i symboli religijnych*. Przeł. K. Romaniuk. Poznań 1989, s. 25.

przed Hrabią wyłącznie z powodu owych „macierzyńskich” obowiązków. O częstym wiązaniu miłości i świętości pisała już M. Piwińska, stwierdzając:

Miłość jest powszechnie dostępnym stanem wyjątkowym, natchnionym. Jak wiara. Stąd częste zestawienie miłości z religią.¹⁷

Nie powinno więc dziwić częste przedstawianie Zosi w aureoli niemal świętości.

Hortus conclusus nie jest jedynym typem ogrodu ukazany w *Panu Tadeuszu*. Maria Eustachiewicz zauważyła:

Z symboliką „ogrodu zamkniętego” pozostawała w związku symbolika świecka, określana nawet jako grzeszna, „ogrodu miłości” lub „ogrodu rozkoszy”¹⁸

a Gerard Ciołek precyzował: owa zamiana średniowiecznego raju Marii w raj ziemskich rozkoszy miała miejsce w czasach odrodzenia¹⁹.

Zosia zwykle bywa ukazywana w poemacie jako dziecko, choć jest nazywana dorosłą panienką i jako czternastolatka może wyjść za mąż. Jednak przeważnie biega, klaszcze z radości w ręce, rzuca się cioci Telimienie na szyję, płacze i śmieje się na przemian, gdy się cieszy, a ucieka po niespodziewanym ujrzeniu mężczyzny. Nie potrafi się również zachować w towarzystwie. Wielu badaczy podkreślało fakt deziluzji Hrabiego (mimo usilnych starań znizenia się do poziomu dziewczyny), gdy tajemnicza ponoć nimfa na jego subtelne zaloty odpowiedziała: *Skąd tu Pan przychodzi? / I czego tu po grzędach szuka Pan Dobrodziej?*” [III, 131–132]. Bardzo ostro ocenił Zosię Stanisław Rossowski, który pisał o niej:

Młoda, śliczna parafijanka o tklwym serduszku, lecz nieumeblowanej jeszcze, jak to się powiada, główce. Pewnie, że w tym tkwi także urok swoisty, urok dziecięctwa. Nie łagodzi on atoli niejakiemu rozczarowania.²⁰

Wkrótce jednak Zosia całkiem swobodnie, oczywiście po pierwszych rumieńcach, rozmawia z Hrabią podczas uczy. Czy spowodowało to kilka godzin wypełnionych radami cioci Telimieny, czy to zwykła niekonsekwencja poety, pozostanie tajemnicą.

Spróbujmy może zastanowić się przez chwilę, co Zosia, dziecinna i święta, może mieć wspólnego z ogrodem rozkoszy? Na pozór jest to zestawienie absurdalne. Jednak dziewczyna jest nie tylko wzorem cnót, wypomina bowiem z pewnym wyrzutem Telimienie: *Ciocia mnie zamykała; nie było z kim tańczyć, / Lubiałam z nudy ptastwo paść i dzieci niańczyć* [V, 179–180]. Gdy Telimena stwarza jej okazję, chę-

¹⁷ M. Piwińska: *Miłość romantyczna*. Kraków 1984, s. 529.

¹⁸ M. Eustachiewicz: *Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich*. „Pamiętnik Literacki” R. 66: 1975, z. 3, s. 5.

¹⁹ G. Ciołek: *Ogrody...*, s. 32.

²⁰ S. Rossowski: „*Pan Tadeusz*”. *Rozbiór szczegółowy*. Lwów 1929, s. 89.

nie garnie się do świata. Dopiero po odjeździe Tadeusza prowadzi przykładne życie zakochanej panienki, czekającej na swego ułana.

Znacznie ważniejsze jest jednak podkreślenie w poemacie oddziaływania zmysłowości Zosi na Tadeusza. Pierwsze ich spotkanie, kiedy zobaczył ją w porannym stroju odsłaniającym szyję i ramiona, i – co znamienne – w stroju, w którym Litwinki nie ukazywały się mężczyznom, tak silnie podziało na jego wyobraźnię, iż czekając na nią podczas kolacji:

*był pewny,
Że ujrzy na filarze jej ubior powiewny,
Włos skręcony i w białe obwiniony strączki,
I na piersiach odkrytych skrzyżowane rączki.²¹*

A przecież Zosia nie mogła pojawić się wieczorem, i do tego w towarzystwie, w tym stroju. Ten fragment poematu Mickiewicz pozostawił jednak w autografie i nie włączył go do pierwodruku.

Spór wśród historyków literatury wywołało przyrównanie Zosi do Afrodyty. Juliusz Kleiner, łącząc kilka cytatów dotyczących Zosi, pisał o „swawolnej dziewczycy», co białe ziarno sypiąc z góry o boginkach z fontann każe myśleć i w naturalnej gracji ruchów szybkich nie tylko taneczną się zdaje, lecz (nie nazwaną wyraźnie) Afrodytą²², przeciwko czemu ostro zaprotestował Tadeusz Sinko:

Jak przedtem prześwietlone słońcem jasne włosy zjawiska przypomniały Tadeuszowi aureolę na obrazkach świętych, tak teraz para białych gołąbków, wlatująca w pewnej odległości przed nią, nasunęła pocię jakis obraz, na którym gołębie ciągnęły rydwan Afrodyty, co nie przesądzało o jakimś innym podobieństwie zjawiska do Afrodyty, a porównanie z nią eterycznej Zosi byłoby zupełnie niestosowne.²³

Jednak owo zmysłowe oddziaływanie Zosi na mężczyzn może decydować, poza symbolem gołębi towarzyszących wszystkim boginiom miłości, o jej podobieństwie do Afrodyty. Niezbyt trafnie wyraził się więc S. Rossowski o uczuciu łączącym Zosię i Tadeusza:

Jak ci ludzie kochają! Ich miłość jest surowa: nie dopuszcza zmysłów do głosu.²⁴

²¹ *Odmiany tekstu*. W: A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznikowe. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. Z. J. Nowak. Warszawa 1995, s. 430.

²² J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 2: *Dzieje Konrada*. Cz. 2. Lublin 1948, s. 290.

²³ T. Sinko: *Mickiewicz i antyk*. Wrocław 1957, s. 402. Sinko zwraca uwagę, że drugie z przywołanych przez J. Kleinera porównań „nie odnosi się do samej Zosi, lecz do białych gołębi, które spłoszone leciały przed nią »jak przed wozem bogini rozkoszy«” (tamże).

²⁴ S. Rossowski: „*Pan Tadeusz*”..., s. 384.

Oczywiście, reakcja młodzieńca na powaby Zosi była zupełnie inna niż na uroki Telimeny.

Romantyk, choć nie lubi się do tego przyznawać, kocha namiętnie nie tę jedyną i niepowtarzalną, lecz wiele różnych... za każdym razem „jedynych” i „niepowtarzalnych”.²⁵

– twierdzi Krystyna Starczewska. Telimena i Zosia oczarowały Tadeusza niemal jednocześnie, stąd jego zdenerwowanie i zdezorientowanie; musiał przyznać, iż postać, o której marzył, nie jest tą jedyną ukochaną, lecz dwiema kobietami. Lecz czy Tadeusz kocha jak romantyk? Tak kochali na pewno Jacek Ewę, a Sędzia swą niedoszłą żonę Martę Hreczeszankę. Co prawda Tadeusz zakochał się od pierwszego spojrzenia, a Zosia rozdzielając walczące wróble, w przekonaniu ludu ma kiedyś połączyć rody Horeszków i Sopliców, ale zarazem oboje chętnie godzą się na małżeństwo, a Tadeusz – wierząc, że przeznaczone jest, aby jego ukochana siedziała przy nim podczas wieczerzy – myli ją z *niewiastą już w latach dojrzałą*, z Telimeną!²⁶ Na to nieporozumienie wpływ miał również żywy, młodzieńczy temperament Tadeusza i wmówienie sobie przez bohatera – mimo przelotnych wątpliwości – że owo przeznaczenie właśnie się realizuje²⁷.

Wcześniej wspomniano, iż postać Zosi działała na jego zmysły, jednak w jej postrzeganiu przeważa niewinność panienki przeznaczonej na żonę. Tadeusz traktuje ją jak świętość:

*Może wkrótce w ojczyste wrócim okolice;
Wtenczas, Stryju, wspomnę ci twoje obietnice,
Wtenczas na kłęczkach drogą powitam Zosienkę
I jeśli będzie wolna, poproszę o rękę [...]*
[X, 301–304]

„Tadeusz zmienił się pod wpływem szczerej miłości, zdaje sobie dokładnie sprawę z wagi zamierzonego kroku”²⁸, czyli małżeństwa – uważał S. Rossowski. Zapewne badacz miał częściowo rację, ale czy Tadeusz zmienił się naprawdę? Od początku przecież inaczej traktował Zosię, a inaczej Telimenę. Swą przyszłą żonę, przed oświadczeniem Sędziemu, że ją kocha, widział zaledwie cztery razy, nie przemówił zaś do niej ani razu. Działo się tak nie dlatego, iż nie potrafił flirtować z damą. Telimenie prawił komplementy, przekomarzał się z nią, w nocy skorzystał z klucza do

²⁵ K. Starczewska: *Wzory miłości w kulturze Zachodu*. Warszawa 1975, s. 142.

²⁶ O nieromantycznym charakterze miłości Tadeusza i Telimeny pisał już Bogdan Zakrzewski (*Eros w „Panu Tadeuszu”*). W: Tenże: *O „Panu Tadeuszu” inaczej*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 187, 195 i 209).

²⁷ Za tę sugestię interpretacyjną winna jestem wdzięczność prof. Józefowi Bachórzowi.

²⁸ S. Rossowski: *„Tan Tadeusz” ...*, s. 460.

jej pokoju, nawet w obecności Hrabiego ścisnął jej rączkę, pokazując zarazem rywalowi kształty chmur na niebie. Gdy Sędzia pyta go o *jakieś z damami kabały*, Tadeusz odpowiada: *Błąd młodości! Stryjaszku, nie pytaj o więcej* [VIII, 355]. Zapewne trudno prowadzić do ołtarza *błąd młodości*, zwłaszcza jeżeli jest ponad dwa razy starszy od *niewinnej lilii*.

O ile Zosia nieświadomie jest przyczyną erotycznych marzeń Tadeusza i jedynie w niewielkim stopniu ma prawo do tytułu Pani ogrodu rozkoszy, o tyle Telimena, kobieta dojrzała, wie, jak go stworzyć. Gdy ukochany chce odejść, oświadcza:

*Pójdę za tobą wszędzie; każdy świata kątek
Będzie mnie z tobą miły! Z najdzikszej pustyni
Miłość, wierzaj mi, ogród rozkoszy uczyni.*

[VIII, 491–493]

Tadeusz jednak nie będzie chciał do niego wejść, w myśl zasady bliskiej młodzieńczym miłościom samego poety: *kochajmy się, ale tak – z osobna* [VIII, 503].²⁹

Wspomniano o tym, że Zosia przebywała w symbolicznym ogrodzie zamkniętym, przypominając zarazem malarskie przedstawienia Bogurodzicy. Ryszard Przybylski, pisząc o jej aureoli, stwierdził: „Panna ogrodu staje się Panną świętą”³⁰ i przeciwstawił się zarazem, wypływającemu zapewne ze ścisłego związku dziewczyny z ogrodem, przekonaniu Juliana Przybosa, że Zosia to bogini przyrody³¹. Jej ogród jest jednocześnie, choć w mniejszym stopniu, ogrodem rozkoszy. Przybylski jest przekonany, że Zosia jako Wieczna Dziewczęcość jest „panną ogrodu, czyli wcieleniem radości, wesołości i lekkości”³². Stwierdza również: „Gdyby była Panią ogrodu, zmuszony byłbym mówić głównie o mądrości, spokoju, dostojności”³³. Przypomnijmy jednak macierzyńską w swej wymowie scenę, gdy nasza bohaterka karmi chłopskie dzieci. Opiekowanie się nimi, zainteresowanie domowymi sprawami, gospodarność – to przecież cechy przyszłej idealnej żony. Nie tylko to świadczy, iż Zosia przygotowuje się (jest przygotowywana przez poetę) do roli Pani ogrodu. Hrabia, podglądając ją, podziwiał taki widok: *Tuż za dziećmi paw siedział i piór swych obręcze / Szeroko rozprzestrzenił w różnofarbną tęczę* [III, 53–54]. Paw – wedle mitologii – poświęcony był pierwotnie Herze. *Kury szurpate* to symbol miłości macierzyńskiej, otaczają one bowiem opieką wszystkie pisklęta, które wysiedzą. Gęsi przebywające w ogródku Zosi są „emblemem dobrej gospodyni, wierności mał-

²⁹ Bowiem romans z Telimeną nie rozwija się w oparciu o motyw ogrodu i jego Pani, lecz jest w nim wykorzystana stylizacja myśliwska. Tak interpretuje ten wątek B. Zakrzewski: *Eros...*, s. 210.

³⁰ R. Przybylski: *Ogrody romantyków*. Kraków 1978, s. 146.

³¹ J. Przyboś: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1965, s. 104, 106–107.

³² R. Przybylski: *Ogrody...*, s. 145.

³³ Tamże.

żeńskiej, miłości żoninej i macierzyńskiej, czuwania nad ogniskiem domowym”³⁴. One również były atrybutami matki bogów – Hery.

Natura Zosi jest niejednorodna, uosabia ona jednocześnie trzy typy kobiecości: jest zmysłowa jak Afrodyta (jeśli nawet zgodzić się z J. Kleinerem, że nie została tak nazwana wyraźnie), święta, dziewicza i dziewczęca jak Matka Boska oraz macierzyńska jak Hera i Maryja. Jednocześnie jest władczynią ogrodu, jak i samym symbolicznym ogrodem. Przesadne wydaje się stwierdzenie Jana Brudnickiego, iż w *Panu Tadeuszu*:

[...] w poszukiwaniu kobiecości idealnej realne cechy kobiece zostały przeniesione [...] na „Pannę Świętą, co jasnej broni Częstochowy” i matkę „Ojczyznę”, której łono jest tu najbardziej wytęsknione. Wreszcie trzecią przeanieloną postacią kobiecą była Wolność, skojarzona z wiosną „nadzieją brzemienną”³⁵.

Prawdą jest natomiast, że w poemacie „żaden dom nie ma nawet pani, gospodyni”³⁶. Ale Zosia, Panna ogrodu, starannie przygotowuje się do objęcia w Soplicowie roli Pani. Fakt ten jest tym bardziej znamieny, iż ogród to odwieczny symbol kobiecości.

³⁴ W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 96.

³⁵ J. Z. Brudnicki: *Powroty w „Panu Tadeuszu”*. „Poezja” 1984, nr 11–12, s. 39.

³⁶ Tamże, s. 38.

Anna Krysztofiak

Sophy – a mistress or a maiden in a Garden of Eden?

Summary

The garden is an eternal symbol of femininity. Sophy is its mistress and a symbolical garden herself. She stays all the time in her garden to which men have no access, the only exception is the Count who forces his way into it. She will, however, marry the sober Thaddeus. The garden in *Pan Tadeusz* can be identified with the metaphorical *hortus conclusus* (closed garden) – the innocent Sophy stays in a garden surrounded by a fence which symbolises her virginity. She is shown, like the Holy Virgin, in a halo of holiness. What is more, the motif feeding children resembles the 14th c. pictures of the Virgin enjoying the bliss of maternity on gardens enclosed by trees or bushes.

Sophy may be connected with the goddess of love because she has a sensual influence on men (unwittingly she brings about Thaddeus's erotic dreams), it also significant that she is accompanied by symbolical pigeons. It is Telimena that openly proposes to the title hero a common sojourn in a Garden of Eden, but he, having discovered his mistake and the "aunt's" deficient good looks, rejects that proposal.

Sophy, even though she is still unmarried, is diligently preparing herself for the role an exemplary wife and mother. She is taking care of peasants' children, works willingly, learns the rules of good

economy. This is also indicated by the poem's symbolism – in her garden she is accompanied by birds that are attributes of Juno, the mother of gods: a peacock, and geese, as well as hens which symbolise maternal love.

Sophy, the maiden of the garden, prepares to assume the role of a mistress. Her nature is not homogenous, she personifies three models of femininity at the same time: she is sensuous like Venus, holy, maidenly, and virginal like the Blessed Virgin, and maternal like Juno and the Virgin.

Anna Krysztofiak

Sophie – la demoiselle ou la dame du jardin des délices?

Résumé

Le jardin est un éternel symbole de la féminité. Sophie est sa maîtresse et le jardin est lui-même symbolique. Elle séjourne presque toujours dans le jardin où n'ont pas l'accès les hommes qui la regardent de loin; la seule exception, c'est le Comte qui y pénètre par force. La main de Sophie est cependant destinée au pondéré Tadeusz. Le jardin de *Pan Tadeusz* peut être identifié au *hortus conclusus* métaphorique – l'innocente Sophie séjourne dans le parc entouré de haie qui symbolise sa virginité. Comme la Vierge, elle est montrée entourée du nimbe de sainteté. Qui plus est, le motif de nourrir des enfants fait penser aux images du XIV^e siècle sur lesquels Notre-Dame jouit du bonheur de maternité dans des jardins entourés d'arbres ou de buissons.

Avec la déesse de l'amour Sophie est liée par l'attrait sensuel qu'elle exerce sur les hommes (elle devient inconsciemment la raisn des rêveries érotiques de Tadeusz), ainsi que par l'image des colombes symboliques qui l'accompagnent. Le héros éponyme du poème reçoit l'invitation au séjour commun dans le jardin des délices de la part de Téléphème, mais s'étant avisé de son erreur et des défauts dans la beauté de la „tante”, il décline l'offre.

Bien que Sophie ne soit pour le moment qu'une demoiselle, elle se prépare consciencieusement au rôle d'une épouse et d'une mère exemplaires. Elle s'occupe d'enfants paysans, elle travaille volontiers, apprend à tenir une maison, comme en témoigne aussi la symbolique: dans le jardin elle est accompagnée d'oiseaux qui les attributs de la mère des dieux, Héra (le paon et les oies), ainsi que de poules qui symbolisent l'amour maternel.

Sophie, la Demoiselle du jardin, se prépare à remplir la fonction de Maîtresse de la maison. Sa nature est hétéroclite, elle personnifie en même temps trois types de féminité: elle est sensuelle comme Aphrodite, elle est sainte, virginale et possède un air jeune fille comme Notre-Dame et, finalement, elle est maternelle comme Héra.

Marek Piechota

Saplicowie – Soplicowie (Na marginesie pewnej odręcznej notatki w osiemnastowiecznej *Etyce chrześcijańskiej* Wincentego Houdry'ego)

1. I książki mają swoje losy...

Habent sua fata libelli – i książki mają swoje losy, ulegają przeznaczeniu, podlegają zmiennym kolejom swego niekiedy jakże interesującego życia. Historycy literatury i miłośnicy ksiąg zwykli często przywoływać tę rzymską sentencję (zazwyczaj jako anonimową – bez podania jej autora), nie zwracając przeważnie uwagi na fakt, iż jest to jedynie początkowy fragment obszerniejszej formuły¹. Przywołują ją, aby później przytoczyć mniej lub bardziej smakowitą anegdotę, związaną np. z kłopotami wielkiego dzieła poddanego represjom cenzury, będącej na usługach przemijającego totalitaryzmu, przecież dotkliwego dla autora szykanowanej książki.

Zakaz druku dotyczył zazwyczaj całego nakładu, nakaz zniszczenia – już raczej tylko tych egzemplarzy, które udało się zgromadzić prześladowcom, przekonanym o nadrzędności swoich politycznych racji, ubranych niekiedy – na pośmiewisko – w szaty etyki. Tak w wielkim, spektakularnym *auto-da-fé* w Sewilli w roku 1492 (roku odkrycia przez Kolumba Ameryki) spalono sześć tysięcy hebrajskich *Biblii*², na naszym gruncie w Wilnie w roku 1581 jezuita spalili wiele ksiąg uznanych za zagrażające wówczas katolicyzmowi, co zresztą spotkało się z ostrą reakcją króla Stefana Batorego. Z kolei w roku 1650 trzej posłowie carscy domagali się spalenia

¹ W istocie, jak podają autorzy *Skrzydlatych słów*, pochodzące z rozprawy Maurusa Terentianusa *De litteris, syllabis et metris* (III w. n. e.) zdanie brzmi: „Pro captu lectoris habent sua fata libellii.”, a więc: „Los książek zależy od pojętności czytelnika”. (H. Markiewicz, A. Romanowski: *Skrzydlate słowa*. Warszawa 1990, s. 658.)

² Zob. J. Cepik: *Torquemada. Opowieść o Wielkim Inkwizytorze Hiszpanii*. Poznań 1986, s. 197–199.

dzieła Samuela ze Skrzypny Twardowskiego *Władysława IV* i „knotowania” autora za obrazę cara i jego włości; skończyło się tym razem szczęśliwie na symbolicznym spaleniu kilku kart dzieła.

W bliższej naszym czasem połowie trzeciej dekady wieku XIX Stefan Witwicki gwałtownie zareagował na bezlitosną, aczkolwiek niebezpieczną krytykę Michała Grabowskiego³ swych nieudolnie naśladowujących poezje Adama Mickiewicza *Ballad i romansów* (T. 1–2. Warszawa 1824–1825) – sam wykupił i zniszczył cały nakład. Romantycy jednak – jak się zdaje – znacznie częściej palili swoje ręce o piśmiennictwo. Chętnie wówczas posługiwali się w barwnych opisach i zwiezłych informacjach terminem Świętej Inkwizycji, u swych źródeł stosowanym wyłącznie wobec palenia na stosie heretyków bądź też książek o heretyckich treściach⁴. Juliusz Słowacki w liście do swego paryskiego wydawcy Eustachego Januszkiewicza (z Genewy 17 lutego 1835 roku) tak objaśniał przyczyny i formę unicestwienia pierwotnej wersji *Mazepy* z drugiej połowy roku 1834:

Przeczytanie *Pana Tadeusza* sprawiło to, żem zrobił autodafe z mojej pierwszej tragedii.⁵

Rzecz zdumiewająca – również Cyprian Norwid posłużył się tym terminem w kontekście Mickiewiczowskiego arcypoematu. Napisał i – co jest rzadkością w jego dorobku – wydał (w Petersburgu, u Bolesława Maurycego Wolffa w roku 1859) „komedię w jednym akcie i jednej scenie”, początkowym składnikiem jej tytułu uczyniwszy właśnie *Auto-da-fé*, zaś bohaterami... Gerwazego i Protazego. Już sam dobór imion zdradza oczywistą tendencję parodystyczną tej przejrzystej aluzji do *Pana Tadeusza*.

W tej krótkiej grotesce Norwid przedstawił aż dwie sceny palenia książek, co czyni wrażenie powszechności niecnego procederu uprawianego przez postacie. Pierwsza scena stanowi element akcji (dramatycznego tu i teraz): Protazy, przedstawiony w didaskaliach jako „autor”, pali w kominku książkę otrzymaną wraz z dedykacją od Redaktora, ulegając jednak konwenansowi grzeckości, rewanżuje mu się własnym tomikiem, a jakże, ozdobionym analogiczną, własnoręczną dedykacją. Drugą scenę relacjonuje nam i Protazemu jego służący Gerwazy. Oto Redaktor, również nie czytając, automatycznie niejako pali w kominku przed chwilą otrzymaną książkę Protazego. Wśród refleksji o tym, że współczesny czytelnik szuka w lekturze jedynie „myśli własnych”, Protazy wypowiada przewrotną po-

³ M. Grabowski: *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce*. „Astrea” 1825, T. 1.

⁴ Zgodnie z dawniejszą tradycją użycie tego terminu spotykamy w wypowiedzi Senatora w scenie VIII „*Dziadów*” Części III, któremu torturowanie więźniów, widok *auto-da-fé*, wyraźnie psuje apetyt, przeskądza w delektowaniu się prawdziwym smakiem kawy.

⁵ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawymowicz. T. 1. Wrocław 1962, s. 286.

intę podsumowującą naganne działania obu autorów i całą komedię: „Jeśli nie równie mądrzy, to równie grzeczni.”⁶ Dziewiętnastowieczna cywilizacja w ironicznym zwierciadle Norwida ukazana zostaje jako wiek nadmiaru książek i „książkorobów” przy równoczesnym zaniku obyczaju czytania. Ofiarowane książki kończą swój byt w płomieniach kominka. Mamy do czynienia z parodią grzeczności: wymianie podlegają jedynie książki-przedmioty, nie sensy w nich zawarte⁷.

Wreszcie w liście Zygmunta Krasieńskiego do przyjaciela Adama Sołtana (z Wiednia 7 stycznia 1837 roku) znajdujemy taką oto dramatyczną dyspozycję dotyczącą rękopisu *Irydiona*, pozostawionego przez poetę w Rzymie u Aleksandra Torlonii, księcia Civitelli Cesi:

Co do ręk[opisu] s t a r o ż y t n o ś c i, czyń z nim, co chcesz, jeśli Ci może być po mnie pamiętką, weź go za takową. Jednak gdybyś kiedy miejsca nie miał wśród rzeczy swych dla niego, to Cię proszę, spraw mu autodafé.⁸

Już wcześniej (z Wiednia 5 grudnia 1836 roku) do tegoż Sołtana pisał Krasieński o tym samym, niewątpliwie ukończonym już wówczas utworze:

Ową książkę [tj. rękopis *Irydiona*], proszę Cię, weź do siebie, a gdybyś wyjeżdżał z Rzymu, rzuć w komin, lub też i zaraz to uczyń.⁹

Uwagi te podyktowane były – jak się zdaje – po części historycznymi, po części zaś zrozumiałymi obawami Krasieńskiego przed dekonspiracją autorstwa tekstu wyraźnie wymierzonego przeciw tyranii, a więc i strukturom władzy państw zaborczych. Jednak i w tym wypadku dostrzegamy elementy charakterystycznego dla tego poety gestu, gry – nie był to jedyny egzemplarz utworu. Wcześniej kopię autografu *Irydiona* przesał Krasieński do Paryża na ręce mającego zająć się jego drukiem Romana Załuskiego¹⁰.

Habent sua fata libelli... przywołajmy raz jeszcze tę wygodną formułę w wersji skróconej, a zarazem bardziej ogólnej. Na drugim biegunie historycznoliterackich gawęd, rozpoczynanych tą sentencją, znajdują się bowiem relacje o równie prawdziwych i zarazem niezwykłych losach pojedynczych egzemplarzy książek wielokrotnie zmieniających właścicieli, gromadzących na swych okładkach, grzbietach opraw,

⁶ C. Norwid: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki. T. 4: *Dramaty*. Cz. I. Warszawa 1971, s. 292.

⁷ Szerzej o przywołanym tu terminie w twórczości literackiej i korespondencji Mickiewicza, Słowackiego i Norwida piszę w szkicu: *Auto-da-fé. Romantyczne konteksty terminu Świętej Inkwizycji*. W: *Barokowe przypomnienia i inne szkice historycznoliterackie*. Red. R. Ocieczek i M. Piechota. Katowice 1994, s. 161–173.

⁸ Z. Krasieński: *Listy do Adama Sołtana*. Oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski. Warszawa 1970, s. 137.

⁹ Tamże, s. 129.

¹⁰ Por. P. Hertz: *Noty i uwagi*. W: Z. Krasieński: *Dzieła literackie*. Wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz. T. 3. Warszawa 1973, s. 595.

R. P. VINCENTII
H O U D R Y,
E SOCIETATE JESU,
**BIBLIOTHECA
CONCIONATORIA**

Ethices Christianæ præcipua continens argumenta:
ordine Alphabetico digesta.

E Gallico sermone in Latinum translata.

EDITIO ALTERA VENETA,
SUPPLEMENTIS, quæ in Prima deerant, suo loco positis.

TOMUS PRIMUS.

A—D

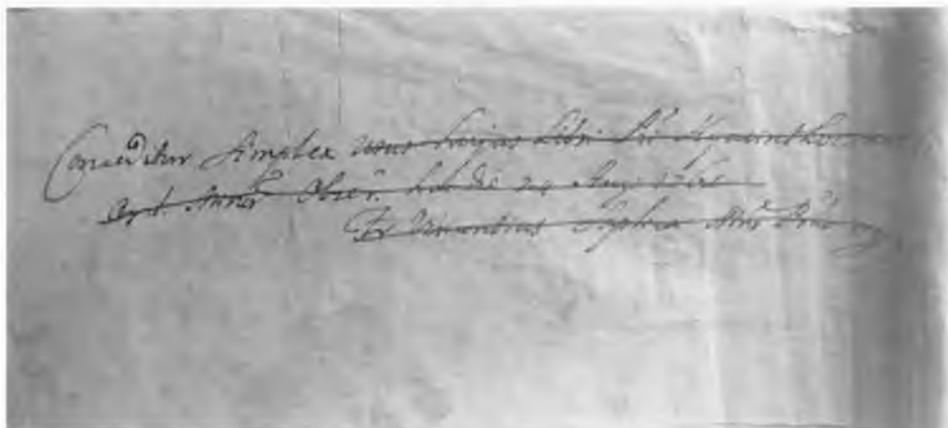


Ap. Romanæ Civitatis, Venetiarum.
VENETIIS, MDCCL.

EX TYPOGRAPHIA BALLEONIANA.

Superiorum Permissu, ac Privilegiis.

Fot. 1. Karta tytułowa *Etyki chrześcijańskiej* W. Houdry'ego



Fot. 2. Tekst rękopiśmiennej noty na wyklejce oprawy dzieła W. Houdry'ego



Fot. 3. Pieczęć z dwugłowym orłem carskim w kolofonie tomu 1. dzieła W. Houdry'ego

marginesach poszczególnych kart i dziesiątkach innych miejsc (trudno je tu wyszczególnić) ślady lektury – okruchy historii. Tym bardziej więc w okolicach kolejnej „wielkiej”, bo dwusetnej rocznicy urodzin autora *Pana Tadeusza*, godzi się opisać wypadek niezwykły, łączący się – jak wolno sądzić – w kilku punktach z tą „historią szlachecką”, w szczególności zaś z jej bohaterem Jackiem Soplicą.

2. Nota rękopiśmienna w egzemplarzu *Etyki chrześcijańskiej Houdry'ego*

Dzięki uprzejmości dr Zofii Maślińskiej-Nowakowej trafił w moje ręce opasy tom podstaw *Etyki chrześcijańskiej* jezuitę Wincentego Houdry'ego¹¹, tom pierwszy drugiego wydania (Wenecja 1750), którą to księgą prof. Zbigniew Jerzy Nowak nie zdążył się już zająć. Trudno dzisiaj ustalić dokładnie, skąd i kiedy ten tom trafił do Sosnowca. Najprawdopodobniej przesłał go z Gdańska gimnazjalny kolega pani Nowakowej (wówczas mieszkaniec Zamościa), pan Jerzy Bohuszewicz, ale w jaki sposób sam wszedł w jego posiadanie, tego już w początkach lat dziewięćdziesiątych nie pamiętał; przypuszczał, że mógł się on znaleźć po wojnie w mieszkaniu jego matki.

Oczywisty jest jednak powód, dla którego księga ta trafiła w progi domu jednego z najwybitniejszych współczesnych badaczy, krytyków wydań, wreszcie edytora *Pana Tadeusza*. Oto spostrzegamy, że na wewnętrznej wyklejce przedniej okładziny tego egzemplarza znajduje się rękopiśmienna nota, w której bez trudu rozpoznajemy dwa elementy dziwnie znajomo współbrzmiające z imieniem i nazwiskiem głównego bohatera arcypoeMATU Mickiewicza, występują w niej bowiem: Hiacynt (a więc Jacek) Sawicki i Wincenty Saplica.

Przyjrzyjmy się bliżej pełnemu tekstowi¹² owej, liczącej z okładem dwa wieki, inskrypcji:

Conceditur simplex usus hujus Libri Patri Hyacinto Sawicki Ord[inis] Manorum Obser[vantium] hac die 24 Aug[usti] 1761. Fr[ater] Vincen[tius] Saplica Minister Provincialis m[anu] p[ro]pria].
[Udziela się pozwolenia na zwykłe korzystanie z tej książki Ojcu Jackowi Sawickiemu z Zakonu Braci Mniejszych Obserwantów dzisiejszego dnia 24 sierpnia 1761. Brat Wincenty Saplica Prowincjał Zakonu własnoręcznie.]

¹¹ Posługuję się tu uproszczoną wersją obszernego tytułu, którego część zasadniczą stanowi o wiele bardziej precyzyjne określenie zawartości dzieła: *Ethices Christianae praecipua continens argumenta; in ordine Alphabetico digesta, e Gallico sermone in Latinum translata* (por. fot. 1).

¹² Za pomoc w tłumaczeniu i wprowadzenie w preliminaria problematyki braci Franciszkanów winien jestem wdzięczność dr. filologii klasycznej Józefowi Budzyńskiemu.

W związku z tą notą rodzi się wiele pytań. Uprzedzając jednak dalsze ustalenia, wypada stwierdzić, że w ramach niniejszego szkicu nie na wszystkie z nich uda się odpowiedzieć. Po pierwsze więc, zdumiewa pisemna, specjalna własnoręczna zgoda prowincjała zakonu na zwyczajne, jak się wydaje, korzystanie z książki jezuickiej. Nota pochodzi z sierpnia roku 1761, do kasaty zakonu jezuitów jeszcze daleko (1773). Może nieufność budził fakt, że księga była dziełem tłumaczonym na łacinę z języka francuskiego (*e Gallico sermone in Latinum translata*)? Czy wydawanie tego rodzaju zezwoleń przez samego prowincjała zakonu było w tym czasie praktyką powszechną u bernardynów? Po drugie, zdumiewa fakt, że zgodę tę z a p i s a n o na wyklejce oprawy samej księgi. Po trzecie, o. Wincenty Saplica – jako prowincjał Braci Mniejszych Obserwantów – powinien być postacią znaną w drugiej połowie XVII wieku i łatwą do identyfikacji. Po czwarte wreszcie, spostrzegamy, iż niemal cała nota – poczynając od jej trzeciego słowa „usus” – została przekreślona (prawdopodobnie tym samym atramentem, ale trudno tu mówić o tej samej ręce, pióro zaś albo zostało grubiej zacięte, albo też piszący bardziej stanowczo je przycisnął). Czy stało się to po wykorzystaniu zezwolenia, czy zostało ono cofnięte? Tego pewnie nigdy się już nie dowiemy.

Stosunkowo niewiele wyjaśnia kolejna notka rękopiśmienna o charakterze własnościowym, umieszczona na karcie tytułowej (zob. fot. 1), wypisana zdecydowanie odmienną ręką (zapewne przez ojca zajmującego się biblioteką) poniżej winietki, nad adresem wydawniczym: – pp. Bernardinor: Vilnensium, co należy rozwinąć do postaci: – Proprium [względnie: proprietas] Bernardinorum Vilnensium i tłumaczyć: Własność Bernardynów Wileńskich. Kierując się logiką, należałoby przyjąć, że notka własnościowa, w odróżnieniu od interesującej nas inskrypcji z wewnętrznej wyklejki okładziny, sporządzona cieniem zaciętym piórem, jest wcześniejsza i wiąże się najprawdopodobniej z pozyskaniem tomu dla biblioteki zakonnej¹³. Cóż możemy powiedzieć o tej bibliotece zakonu, który nawet w odłamie o surowszej regule (obserwanci) zapisał się w pamięci osiemnastowiecznej publiczności, żadnej sensacji, raczej jako temat licznych anegdot „o negatywnych skutkach kwestowania”? Część tego obyczajowego klimatu przedostała się przecież i na karty *Pana Tadeusza*, którego narrator często przywołuje talenty organizatorskie Robaka-kwestarza. Dzięki ustaleniom o. Kajetana Grudzińskiego¹⁴ wiemy, że:

¹³ Trudno na tym etapie badań wykluczyć zdecydowanie również i taką hipotezę, w myśl której zezwolenie prowincjała Wincentego Saplicy udzielone zostało ojcu Jackowi Sawickiemu w innym klasztorze (nie w Wilnie), a Saplica był prowincjałem Braci Mniejszych w innej prowincji. Być może dopiero później księga stała się własnością bernardynów wileńskich. Podkreślmy, nota rękopiśmienna na karcie tytułowej, świadcząca o przynależności egzemplarza do zbiorów biblioteki bernardynów wileńskich, nie zawiera daty.

¹⁴ *Klasztory benedyktyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*. Dzieło zbiorowe pod red. ks. Hieronima Eugeniusza Wyczańskiego OFM. Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 438. Rozdział poświęcony Wilnu oprac. o. Kajetan Grudziński OFM.

W klasztorze wileńskim [bernardynów] mieścił się zawsze nowicjat oraz seminarium zakonne, w którym kształcono kleryków. W związku z tym konwent posiadał bogatą bibliotekę, liczącą w XIX w. ok. 7000 woluminów.

Wolno przypuszczać, chociaż – jeśli to możliwe – raczej należy sprawdzić¹⁵, że zajmująca nas tu *Etyka chrześcijańska* Houdry’ego nadal znajdowała się pośród owych woluminów. Co więcej, postawa zakonników w tym burzliwym okresie naszej historii ponownie daje asumpt do czynienia porównań z akcją arcypoeMATu Mickiewicza i jego główną postacią, dawnym Jackiem Soplicą, który po okresie burzliwej młodości i popełnieniu strasznego czynu przywdziewa dla ekspiacji habit bernardyna i oddaje się patriotycznej działalności emisariusza sprawy narodowej. Przywołajmy raz jeszcze ustalenia o. K. Grudzińskiego:

Bernardyni wileńscy odegrali pewną rolę w ruchach wolnościowych XIX w., mianowicie w powstaniu listopadowym (1830–1831) i styczniowym (1863–1864). Dwoch ojców z tego klasztoru, Henryk Skackowski, były prowincjał (1823–1826), i Piotr Pietrzykowski spełniali obowiązki kapelanów wojskowych w powstaniu listopadowym.¹⁶

Równie aktywny udział brali bernardyni wileńscy w powstaniu styczniowym. Kasata klasztoru – jako jedna z rosyjskich represji popowstaniowych – nastąpiła w sierpniu 1864 roku i z tym okresem wiązać trzeba pojawienie się na naszym egzemplarzu *Etyki chrześcijańskiej* rosyjskojęzycznej pieczęci z dwugłowym orłem carskim na karcie tytułowej u dołu, poniżej adresu wydawniczego oraz w kolofonie tomu 1.: „Pieczęć Wileńskiej Publicznej Biblioteki” (por. fot. 1 i 3).

Czy Mickiewicz mógł mieć w rękach tę księgę? Rzecz to nader wątpliwa, chociaż wszystko wskazuje na to, że znajdowała się ona w Wilnie w tym samym czasie, gdy przyszedł autor *Pana Tadeusza* studiował w Uniwersytecie Wileńskim (od jesieni 1815 do lata 1819) i gdy więziono go w klasztorze księży bazylianów¹⁷, przeobionym na więzienie stanowe (tj. dla więźniów politycznych), podczas procesu filaretów (od listopada 1823 do 3 maja 1824), oczekując do jesieni tego roku – z krótką wakacyjną przerwą – na wyrok: skazanie na pracę w resorcie oświecenia publicznego w guberniach odległych od terenów dawnej Polski.

¹⁵ Stosunkowo wiele zdają się obiecywać inwentarze biblioteki klasztornej, sporządzane podczas kolejnych wizytacji (zwłaszcza interesujący powinien być ten z roku 1820), z których korzystał jeszcze o. Kajetan Grudziński (Tamże).

¹⁶ *Klasztory benedyktyńskie...*, s. 438.

¹⁷ Jak pamiętamy, w świecie przedstawionym „*Dziadów*” Części III, podobnie na więzienie stanowe przekształcono klasztor dominikanów (tam przetrzymywano nieszczęsnego Rollisona). Ks. Piotr z kolei przybywa do Senatora z klasztoru bernardynów.

3. Saplicowie – Soplicowie

Właściwie mamy zaledwie kilka ważniejszych przesłanek dotyczących nazwiska głównego bohatera *Pana Tadeusza* i przyczyn przekształcenia przez poetę jego pierwotnej formy Saplica w ostateczną Soplica. Musimy tu wykazać się szczególną ostrożnością i starannie oddzielać niepodważalne fakty historycznoliterackie od ich subiektywnej interpretacji lub wątpliwej wartości wspomnieniowych zapisków, sporządzanych niekiedy po wielu latach, ubiegłych od relacjonowanych wydarzeń.

Na szczęście dysponujemy dość obfitym materiałem porównawczym, po części już zresztą wyzyskanym przez badaczy, na których prace wypadnie się tu powołać, mianowicie szczęśliwie dochowanymi do naszych czasów rękopisami *Pana Tadeusza*. Z analizy autografów wynika niezbiecie, iż poeta pierwotnie głównemu bohaterowi Jackowi, jego bratu – Sędziemu, synowi – Tadeuszowi, całej więc rodzinie konsekwentnie nadał nazwisko S a p l i c a. Podobnie ich siedziba rodowa nosiła zrazu nazwę S a p l i c o w o.

Dzięki monumentalnemu *Słownikowi języka Adama Mickiewicza*, bez którego trudno dziś obejść się w badaniach tekstów poety i tak trudno równocześnie wyobrazić sobie wysiłek, na jaki skazani byli dawniejsi interpretatorzy, z łatwością – i to na niewielkiej przestrzeni kilku stron – możemy się przekonać, że wspomniana wyżej rodzina głównych bohaterów, Jacek, Sędzia i Tadeusz, w autografach nosili nazwisko Saplica¹⁸. Nawet w żarcie-przypowieści opowiedanej Gerwazemu przez Protazego w księdze XI (w. 356–380) o dwóch bijących się wróblach – jako symbolach dwóch zwaśnionych rodów – „czarnemu” wróblowi „Horeszce” przeciwstawiony został „drugi / Saplica”.

Postrzegamy ten fakt zarówno w księgach wcześniejszych, odzwierciedlających początkowe stadia kształtowania się pomysłu fabularnego, jak i w księgach dalszych, wręcz końcowych. Tak w księdze VIII (w. 763–766) w wersjach autografowych narrator obwieszczał ostateczny „sukces” zajazdu (bezpośrednio po „ostatniej” protestacji Protazego):

*Po tej protestacyi, która się ozwała
Jak na zdobytych wałach ostatni strzał działa,
Ustał już wszelki opór w Saplicowskim dworze;
Szlachta głodna plądruje, zabiera, co może.*

Podobnie w księdze XI (w. 234–236) Podkomorzy, jako że został „konfederackim marszałkiem obrany”, wygłaszał pamiętną rehabilitację Księdza Robaka-Jacka (jeszcze) Saplicy; jej zapowiedź – wprowadzenie – brzmiała wówczas:

¹⁸ *Słownik języka Adama Mickiewicza*. Red. K. Górski i S. Hrabec. T. 8 (S–Ś). Wrocław 1974, s. 225–227. Por. również A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz. Podobizna rękopisów*. Wydanie przygotował, wstęp i objaśnienia napisał T. Mikulski. Wrocław 1949.

*Ja tylko mam słów parę przemówić do gminy
W rzeczy, która się tyczy Sapliców rodziny,
Tutejszych panów.*

Nie inaczej mianowany był Tadeusz przez wroga swego rodu – „ostatniego” Klucznika Horeszków, Gerwazego – jeszcze w księdze XI (w. 393–394):

*Wszystko umiał, myślałem: pod szczęśliwą gwiazdą
Urodził się ten chłopiec, szkoda że Saplica!*

Wreszcie, by poprzestać na tych kilku przykładach, w księdze XII (w. 217–218) Wojski zastanawiał się w wersji rękopiśmiennej nad właściwymi proporcjami zachodzącymi pomiędzy wystawnością jego „arcyserwisu” i godnościami mających podziwiać go gości:

*Nie wiem, czy się podobna okazyja zdarzy
Częstować w Saplicowie takich dygnitarzy.*

Konstatacje powyższe wspiera świadectwo Józefa Bohdana Zaleskiego – przyjaciela poety – który po latach tak relacjonował synowi poety, Władysławowi, okoliczności zmiany nazwiska głównego bohatera *Pana Tadeusza*; a wszystko zaczęło się od towarzyskich, kameralnych uroczystości związanych z zakończeniem pisania arcyepoematu (pozostała jeszcze wówczas do wykonania dalsza praca o charakterze redakcyjnym):

Uczta była niewystawna, ale dostatnia i z gęstymi toastami w cześć Adama i jego nowo narodzonemu *infantowi*. Godowaliśmy jeszcze i w dniu następnym, równie skromnie i po emigrancku. Po tych ucztach zażądał Adam, abyśmy wcześniej do niego przychodzili, „odbędzie się bowiem jeszcze jedna ceremonia, to jest imienin i chrzcin *Pana Tadeusza*”. Tak nazwał autor niezbędne poprawki w poemacie. W pierwotnym tekście stały imiona własne, rodowe osób i przeróżnych miejscowości na Litwie, które należało koniecznie przechrzcic, to jest zastąpić wymyślonymi. Oczywiście, na pierwszym posiedzeniu, nawymyślałmy zaraz imionisk, które Adam rozgatunkowywał i przyjmował je lub odrzucał. Najpożyteczniej mu, w tej rzeczy, służył Domeyko, który jako Litwin i spółpowietnik *Pana Tadeusza* doskonale znał ojczyste strony.¹⁹

Podobnie pisał do Władysława Mickiewicza w liście z 25 kwietnia 1875 roku inny uczestnik owych spotkań, wspomniany przez Zaleskiego jako mieszkaniec tego samego powiatu, który „zaludniają” postaci *Pana Tadeusza*, Ignacy Domeyko:

¹⁹ J. B. Zaleski: *Adam Mickiewicz podczas pisania i drukowania „Pana Tadeusza”*. Paryż 1875, s. 7 [podkr. autora]. Wśród romantyków szeroko rozpowszechniła się w korespondencji i rozmowach salonowych na tematy metaliterackie maniera traktowania dzieł jako „dzieci”, tytułowania zaś jako „chrzcin”; szerzej piszę o tym w szkicu: *Dygresja o magii imion i magii tytułów* w pracy: *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*. Katowice 1992, s. 59–75.

Tytuł *Żegota*, który od początku dał był [Mickiewicz] swojej powieści, przemienił zaraz na *Pan Tadeusz*, któremu dał był nazwisko Saplica; potem na uwagę zrobioną mu, nie pamiętam przez kogo, że na Litwie jest familia szlachecka Saplicy, przemienił je na Soplica.²⁰

Za dwukrotnie użytym przez Domeykę na tak niewielkiej przestrzeni jednego zdania, anachronicznym dziś już czasem zaprzeszłym, dostrzegamy potwierdzenie zasady twórczej poety: dbałość o to, by fabularne przygody postaci literackich (przecież stanowczo fikcyjnych) nie mogły się stać okazją dla autentycznych rodów do obrastania w złą sławę. Nie powinniśmy jednak sądzić, iż jest to kwestia wyłącznie dobrych manier twórcy, jego szarmanckiego stosunku do „spółpowietników”. Obraza rodu, choćby domniemana zaledwie w dziele literackim, mogła przecież w tych czasach skończyć się nawet pojedyńkiem. Romantyzm zna takie przypadki.

Czy można w pełni wierzyć świadectwom Józefa Bohdana Zaleskiego i Ignacego Domeyki, skoro powstały one na wyraźne życzenie syna poety Władysława, i to blisko w czterdzieści lat po wydarzeniach? Raczej tak, chociaż ich współbrzmienie – to, że niemal identycznie zapamiętali te chwile – nie może być decydujące. Dopiero konfrontacja tych wiadomości z materiałem zawartym w przywoływanych tu: *Słowniku języka Adama Mickiewicza* i *Podobiznach rękopisów* pozwala nam całkowicie zrezygnować z nieufności.

Podobnie zresztą pierwotnie, w rękopisie, Hrabia Horeszko nosił nazwisko Orzeszko, rodziny zaprzyjaźnionej i spokrewnionej z Mickiewiczami (jak podaje Stanisław Pigoń, matki chrzestne braci Adama pochodziły właśnie z rodu Orzeszków herbu Korab²¹). I tu poeta zataił zbyt wyraźną aluzję do kolorytu lokalnego, nadał ostatecznie postaci literackiej nazwisko o brzmieniu białoruskim.

Do tej samej kategorii jednoznacznie pewnych przesłanek zaliczyć wypada fragment komentarza S. Pigoń, szczególnie jeśli podkreślimy poczynioną przez niego w drugiej części trzeciego zdania poprawkę:

Nie da się stwierdzić, czy poeta opisując dwór Sędziego miał w pamięci jakiś pierwowzór rzeczywisty, czy też tworzył z wyobraźni. Dowiemy się z II 27, że dwór zwał się Soplicowo, z VIII 216, że leżał w powiecie nowogródzkim. *Słownik geograficzny* wymienia zaścianek Soplicowo, właściwie Saplice, w powiecie nowogródzkim, niedaleko Tuhanowicz i Zaosia, w parafii worończańskiej; ale lokalne warunki tego Soplicowa nie odpowiadają topografii poematu.²²

²⁰ A. Mickiewicz: *Dziela*. T. 3. Paryż 1880, s. 333.

²¹ S. Pigoń: *Wstęp...*, przypis do w. 268 na s. 24–25.

²² Tamże, przypis do w. 25 na s. 6 [podkr. moje – M. P.]. Autor komentarza – jak wolno przypuszcząć – powołuje się tu na: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*. Wyd. pod red. B. Chlebowskiego i W. Walewskiego, wg planu F. Sulimierskiego. T. 11. Warszawa 1890.

Z kolei jako źródło raczej wysoce wątpliwe w interesującym nas kontekście wskazać należy przytoczony przez Marię Żmigrodzką fragment autentycznej podobno rozmowy, jaką miał przeprowadzić Henryk Rzewuski – autor *Pamiętek Soplicy* – z Adamem Mickiewiczem w Rzymie w roku 1830; Mickiewicz miał w niej niezwykle pochlebnie wyrażać się o opowiadanych przez niego gawędach i wręcz domagał się ich literackiego opracowania i wydania. Oto urywek końcowy tego wspomnienia, w części początkowej poświęconego zachwytom poety nad pierwszym rzutami *Pamiętek*:

[...] więc udzieliłem Mickiewiczowi, com na papier rzucił. Mickiewicz nazwał to wyborym i dodał: „Żeby ci dać dowód, ile te twoje powieści oceniam i jak wielką i stanowczą dla nich przywiązuję wagę i znaczenie, oto przyrzekam, że bohater pierwszego poematu, który jeszcze napiszę, będzie się nazywał Soplica, pisz więc ty prozą, ja będę pisał wierszem.” Tak więc powstał szereg obrazów stanowiących *Pamiętki Soplicy* i zawiązał się pomysł do *Pana Tadeusza*.²³

Ani Rzewuski, ani rozmawiający z nim na ten temat podobno w roku 1856 Wiktor Baworowski nie mogli wiedzieć, że bohater poematu Mickiewicza pierwotnie nosił imię Żegota (a więc Ignacy, od łac. *ignis* – ogień, na cześć wspomnianego tu przyjaciela Ignacego Domeyki), kiedy zaś poeta zdecydował się na nadanie mu nazwiska, posłużył się ponad wszelką wątpliwość najpierw postacią Saplica. Zresztą, pierwodruk obszernego cyklu gawęd Rzewuskiego, cyklu znanego pod skróconym tytułem *Pamiętki Soplicy*, ukazał się w Paryżu w latach 1839–1841, a więc wówczas, gdy już dwukrotnie puszczono w obieg *Pana Tadeusza* z bohaterami Soplicami. Zaliczmy spokojnie to wyznanie do jakże częstych, romantycznych mistyfikacji.

4. Dwóch prowincjałów

Czy zresztą mógł Mickiewicz powziąć sugerowane przez Baworowskiego postanowienie i to już w roku 1830? To rzecz wysoce wątpliwa. O jakimkolwiek wzorowaniu się poety na pierwotnych wersjach gawęd Rzewuskiego również nie może być mowy. Jak słusznie ocenia charakter i rolę narratora *Pamiętek* Zofia Lewinówna:

²³ Cyt. za M. Żmigrodzką: *Karmazyn, palestrant i wiek XIX* [wstęp]. W: H. Rzewuski: *Pamiętki Soplicy*. Oprac. Z. Lewinówna. Wstępem poprzedziła M. Żmigrodzka. Warszawa 1961, s. 6. To fragment wspomnienia ogłoszonego przez Baworowskiego tuż po śmierci Rzewuskiego (a więc w roku 1866) z „autentycznej pono rozmowy z roku 1856”. Rozmawiali więc „pono” 26 lat po rozmowie Rzewuskiego z Mickiewiczem. Baworowski przypominał sobie rzecz po kolejnych 10 latach.

Soplicę [cześnika parnawskiego] cechuje przeciętność: takich jak on było tysiące, szczególnie w Nowogródczyźnie – położonej nieco na uboczu od głównych szlaków, pozbawionej większych ośrodków miejskich – gdzie życie płynęło leniwym nurtem. Nie sposób znaleźć w postaci gawędziarza rysów indywidualnych; autor poskąpił mu nawet porzekadła.²⁴

A przecież Jacek Soplica, przez większą część akcji występujący jako emisariusz i kwestarz – Ksiądz Robak, jest bez wątpienia wybitną indywidualnością rzuconą w wir wydarzeń przekraczających wymiar jednostkowy, ogarniających całą zaścianek, powiat, wreszcie (w perspektywie) całą ojczyznę. Trop zasygnalizowany przez Bawarowskiego i Rzewuskiego wydaje się zdecydowanie mylny i wypada go zaliczyć do mistyfikacji, popularnych nie tylko w dobie romantyzmu legend literackich.

Biografowie Mickiewicza zwracają uwagę na pewną awanturniczą, wręcz nawet demoniczną postać, o której przyszły poeta musiał słyszeć w dzieciństwie, chociaż ostrożnie formułując wnioski; tak Zbigniew Sudolski sugeruje, że „wiele z tej atmosfery przeniknie po latach do pisanego na wygnaniu *Pana Tadeusza*”²⁵. Chodzi o niejakiego Jana Saplicę:

Stryjeczny dziadek poety Bazyli Mickiewicz, zajadły i bezwzględny, trudniący się lichwą, oskarżany o gwałty i zajazdy, umiera w kwietniu 1799 roku w wyniku ciężkiego pobicia przez Jana Saplicę, pozwanego później do sądu przez rodzeństwo. Wyrok skazywał zabójcę na „infamię, łapanie i osadzenie pod wartą, z wolnym aresztowaniem sum, nieruchomości i samej jego osoby, gdzie by się nie znajdował”. Echa tej sprawy odezwały się jeszcze w roku 1806, gdy ukarany groził zemstą ojcu poety. Mikołaj Mickiewicz zmuszony był wówczas dwukrotnie wnosić skargę do sądu przeciwko złoczyńcy grożącemu jego życiu.²⁶

To oczywiście mogłoby się wiązać z awanturniczym, porywczym i tragicznym w skutkach charakterem i działaniem postaci arcypoematu – Jacka Soplicy.

Z kolei Jean-Charles Gille-Maisani, skupiający się głównie na poszukiwaniu psychologicznych uwarunkowań ostatecznego kształtu postaci literackich, traktowanych jako składające się z „elementów wyjętych z życia Mickiewicza”²⁷, we fragmencie poświęconym Księdzu Robakowi zwraca uwagę na fakt, że „Mikołaj Mickiewicz [ojciec poety] utrzymywał kontakty z napoleońskimi emisariuszami; zmarł na kilka tygodni przed wkroczeniem Wielkiej Armii do Nowogródka (zdaniem niektórych komentatorów fakt, że Robak umiera wiedząc o bliskim rozpoczęciu wojny, stanowi

²⁴ H. Rzewuski: *Pamiętki Soplicy*. Oprac. i postłowie opatrzyła Z. Lewinówna. Warszawa 1983, s. 435.

²⁵ Z. Sudolski: *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1995, s. 19.

²⁶ Tamże.

²⁷ J.-Ch. Gille-Maisani: *Adam Mickiewicz człowiek. Studium psychologiczne*. Przeł. A. Kuryś i K. Rytel. Warszawa 1987, s. 249.

rodzaj kompensacji)²⁸; ze względu na zabójstwo dziadka Bazylego „nazwisko Soplica [Gille-Maisani podaje je w takim właśnie brzmieniu – M. P.] kojarzyło się Mickiewiczowi z człowiekiem niebezpiecznym i wrogo nastawionym”. Akcentuje więc walkę z pychą i pragnienie ekspiacji bohatera, które utożsamia z osobistymi problemami Mickiewicza. Ponadto zauważa, iż:

Przemiana osobowości, podkreślona zmianą imienia i stroju, jest cechą łączącą Robaka z innymi Mickiewiczowskimi bohaterami.²⁹

Nad relacją: historia rzeczywista – fabuła arcypoematu góruje w tym psychologicznym ujęciu relacja: biografia Mickiewicza – fabuła *Pana Tadeusza*.

Jeszcze inne powinowactwa Księdza Robaka z rzeczywistością pozaliteracką starał się wykazać Leonard Podhorski-Okołów, pragnący ustalić „rzeczywiste pierwowzory” postaci *Pana Tadeusza*. Do znanych z wcześniejszych prac S. Pigonia fascynacji Mickiewicza działalnością patriotyczną pułkownika Józefa Zaliwskiego dodał jeszcze jedno nazwisko, a mianowicie ustalił, że „małżonkowie Puttkamerowie zostali aresztowani [wiosną 1833 roku] za udzielenie w swym majątku Bolciennikach schronienia głośnemu w swoim czasie emisariuszowi Marcelemu Szymańskiemu”³⁰.

Najwyższy czas, aby postawić podstawową dla tego szkicu hipotezę: czy Mickiewicz mógł słyszeć o interesujących nas prowincjałach zakonu bernardynów, rezydujących w Wilnie w drugiej połowie XVIII wieku, o Jacku Sawickim i Wincentym Saplicy, czy byli dość sławni, czy zasłużyli się na tyle, by ich nazwiska były przechowywane w zbiorowej pamięci?

To, że nie znajdujemy nazwisk Jacka Sawickiego i Wincentego Saplicy w obszerniejszych kompendiach, w *Polskim słowniku biograficznym*, nie znaczy przecież, że pamięć o nich nie była żywa w „okolicy”, w „powiecie”³¹. Niech nie zrażają nas nawet w gruncie rzeczy niemal w pełni negatywne rezultaty kwerend w biblio-

²⁸ Tamże, s. 250.

²⁹ Tamże, s. 251. W przypisach znajdujemy uwagę o pokorze Księdza Piotra (także bernardyna) oraz o tuszowaniu przez Mickiewicza w wersji ostatecznej szczegółów zbyt autobiograficznych, które pojawiły się w pierwszym rękopisie.

³⁰ L. Podhorski-Okołów: *Realia mickiewiczowskie*. T. 2: *Wpadam do Soplicowa*. Warszawa 1955, s. 70. Pojawiają się również dalej nazwiska znanych Mickiewiczowi księży: ks. Ignacego Wiszniewskiego, ks. Bułhaka, ks. Stanisława Myszkę Chołoniewskiego, ks. Gaspara Dłuskiego, wreszcie ks. Logi – kapelana oddziału, w którym walczył Ignacy Domeyko. Autor *Realiiów* nie pominął nawet emisariuszowskich epizodów w życiu gen. Henryka Wołodkowicza – wielbiciela marszałkowej Wereszczakowej – procesującego się z Obuchowiczami (rzeczony Wołodkowicz był rodzonym bratem Anny z Wołodkowiczów Obuchowiczowej, żony ojca chrzestnego Mickiewicza).

³¹ W przeglądowej pracy *Zakony św. Franciszka w Polsce w latach 1772–1970. Zakon Braci Mniejszych – franciszkanów* (Red. o. J. R. Bar ATK. Warszawa 1978, s. 54) znajduje się wzmianka o gorliwym wypełnianiu w roku 1762 przez prowincjała o. Wincentego Saplicę polecenia biskupa wileńskiego Ignacego Massalskiego, nakazującego przeprowadzić misję.

tece przy klasztorze bernardynów w Krakowie, gdzie mieści się Archiwum Prowincji oo. Bernardynów, z którego przed dziesiątkami lat z takim pożytkiem korzystali ks. Hieronim Eugeniusz Wyczawski i – jeszcze wcześniej – ks. Emil Kantak³². W tej drugiej pracy, jakby na pocieszenie, znajdujemy niezwykle barwną opowieść, pochodzącą z *Pamiętników o K. Radziwille* (Lwów 1864), dotyczącą pobytu w Nieświeżu króla Stanisława Augusta w maju roku 1784, obejmującego również wizytę u miejscowych bernardynów (godność prowincjała piastował wówczas właśnie o. Jacek Sawicki, któremu 22 lata wcześniej o. Wincenty Saplica zezwalał na lekturę *Etyki chrześcijańskiej* Houdry'ego):

Rano o 7-mej u drzwi kościelnych prowincjał Sawicki (1781–1784) w kapie w orszaku zakonników powitał króla i wprowadził do kościoła. Król prosił o mszę, prowincjał sam ją odprawił, czasu której nie na przygotowanych ozdobnie aksamitem paśowym pokrytych *gradusach* [tj. stopniach], ale przed temiż na gołej marmurowej posadzce w głęboko upokorzonej postawie król klęczał i modlił się. Po skończonej mszy oglądał kościół, ołtarze, zakrytą, zapytywał o dawność tego świętego przybytku i pierwszego fundatora, a rozsądny prowincjał każde króla zapytanie stosowną załatwił odpowiedzią. Ujrzał król skrzynkę okutą, zamkniętą na kłódkę i zapytał, co by w niej było? Przytomny syndyk klasztorny, który tą skrzynką zawiadywał, odpowiedział, że tu jest skład dobroczynnych udziałów ludzkości chrześcijańskiej ku utrzymaniu życia potrzeb tego zgromadzenia; król kazał sobie otworzyć tę skrzynkę, a znalazłszy w niej niespełna 2 złp. rzekł: „I mój grosz składam tu dla tego pobożnego zgromadzenia i proszę o *memento* [tj. wspomnianie w modlitwach].” – To wyrzekłszy, włożył do skrzynki istotnie ładunek zapieczętowany, w którym było 100 czerwonych zł. Przytomne osoby naśladowując czyn dobroczynny króla, zapomogli tę skrzynkę na raz tak znacznie, od czego się i zagraniczni posłowie nie wyręczałi, iż w tymże roku zaraz (bernardyni) ulokowali *summę* 86 000 na dobrach obywateli, co im roczny procent na utrzymanie wygodne tego konwentu wystarczało, że już nie potrzebowali kwestą ciągnąć obywatelom dokuczać. Po czem król oświadczył prowincjałowi, że prosi o bernardynskie śniadanie.³³

³² Wskutek zawieruchy wojennej i trudnych dla tego rodzaju archiwów lat PRL-u nie zachowały się ze wszech miar dla nas interesujące rękopisy, zwłaszcza: *Index clavis librorum Bibliothecae conventus Vilnensis Patrum Bernardinorum... descripta 1764* (Rkps 1877) oraz *Wizyta kościoła i całego funduszu xx. Bernardynów wileńskich za rok 1820...* (Rkps 5886 III; tam na s. 81–154 znajdował się „inwentarz biblioteki klasztornej”). Tak przepadła możliwość sprawdzenia, czy księga Houdry'ego znajdowała się w Wilnie w roku 1820, gdy Mickiewicz kończył studia w tamtejszym uniwersytecie. Por. również przypis 15. A jednak wizyta w gościnnych progach krakowskiej siedziby bernardynów przyniosła co najmniej tę jedną korzyść, że opiekujący się biblioteką ojciec prof. Wiesław Morawiec potwierdził – jako obyczaj tego zgromadzenia – ofiarowania braciom, a zwłaszcza ojcom egzemplarzy ksiąg do „zwykłego korzystania”.

³³ Cyt. za X. E. Kantak: *Bernardyni polscy*. T. 2: 1573–1795–1932. Lwów 1933, s. 433–434.

Przerywamy na moment opowieść o „rozsądnym prowincjale”, by podkreślić, że hojność króla i jego świty, zanim została nagrodzona sutym śniadaniem, skłoniła pamiętnikarza do ważnej refleksji, iż przyniosła ulgę okolicznym mieszkańcom, gdyż mnisi „już nie potrzebowali kwestą ciągłą obywatelom dokuczać”. Wróćmy jednak do opowieści:

Rozsądny prowincjał bardzo uprzejmie przyjął żądanie królewskie, ale zarazem oświadczył, że nie przygotowany, bardzo lichy przyjąć może tak dostojnych gości. Król mu odpowiedział, że prosi tylko o to, co jest w domu Bożym, a tymczasem życzył sobie król zwiedzić wnętrze klasztoru, do którego wraz z całą świtą przez prowincjała wprowadzony przeglądał cele, oratorium, nowicjat i salę chorych, a stamtąd wprowadzony został do refektarza, gdzie już zastał przyrządzone śniadanie, a to: zrazy zawijane z mięsa wołowego, bigos hultajski i kielbasę tzw. wereszczak, z sosem przyrządzoną, jako też w flaszach piwo zastawione. Ale król nie widząc przedśniadaniowego polskiego napoju, przymawiał się o niego. W momencie kanafarz [tj. piwniczy, od łac. *canaparius*] dwie półgarncowe flasze wódki tzw. kontuszówki i kubek miary bernardyńskiej postawił na stole. Król wezwał prowincjała jako gospodarza, aby z niego pił. Co się stało. Król znowu do nuncjusza (Archetiego) wypił cały kubek, a oddając go napełnionego rzekł do nuncjusza: „Proszę wypić jak ja”. – Król to zrobił na żart, ale nuncjusz ani żartem, ani doprawdy wypić go nie mógł. Pili z kolei wszyscy, ale rzadko kto mógł naśladować króla i prowincjała. Potrawy zaś klasztorne wszyscy smacznie zajadali i kufle z piwem wychylali. Po śniadaniu król kilkanaście dukatów sypanął na stół, a wszyscy poszli za jego przykładem. Król odchodząc przemówił mile do przytomnych zakonników i do ich przełożonego i podziękowawszy im za śniadanie grzecznym i uprzejmym ukłonem, pożegnał ich prosząc o błogosławieństwo, i wszyscy go pobłogosławili.³⁴

W tej opowieści, nie wolnej od akcentów panegirycznych, skierowanych tak pod adresem króla Stanisława Augusta, jak i prowincjała o. Jacka Sawickiego, poza talentami kwestarskimi ojców bernardynów (używających kubków „miary benedyktyńskiej”), spostrzegamy jeszcze jeden punkt styczny z biografią Mickiewicza, okazuje się bowiem, że podstawa słowotwórcza, od której pochodziło nazwisko rodowe ukochanej poety – Maryli (właściwie Marianny Ewy z Wereszczaków Puttkamerowej) całkowicie pozbawiona jest kontekstów romantycznych³⁵.

³⁴ Tamże, s. 434.

³⁵ *Słownik* Lindego nie notuje słowa „wereszczak”; znajdujemy je natomiast w *Słowniku języka polskiego* pod red. W. Doroszewskiego (T. 9. Warszawa 1967, s. 930), gdzie jest definiowane jako: „tłusta potrawa ze słoniny, kielbasy, podrobów usmażonych z cebulą”. Definicja poparta została cytatem z XIX-wiecznej trzytomowej powieści pióra Leona Potockiego pt. *Pamiętniki pana Kamertona* (Poznań 1869), wyjętym ze *Słownika wileńskiego*, a mogącym – równie dobrze – stanowić ilustrację do innego hasła, mianowicie „podkurek”: „Koło północy, chcąc nie na czczo pójść do śpiączki, dawano wereszczakę, po czym po parę lampeczek krupniczku lub ponczyku wypić wy-

Zapewne nigdy już nie dowiemy się, czy Mickiewicz mógł widzieć interesującą nas tu inskrypcję, czy mógł słyszeć około roku 1820 o dawnych, sprzed czterdziestu i sześćdziesięciu lat prowincjałach zakonu bernardynów. A jednak jest coś metafizycznego w tym, że bohaterowi swego literackiego (fikcyjnego) arcydzieła nadał imię jednego z nich i nazwisko drugiego. Jeśli to przypadek, to mamy prawo nazwać go przypadkiem po wielokroć szczęśliwym. Miejmy nadzieję, że żaden ze wspomnianych tu prowincjałów – ani Jacek Sawicki, ani Wincenty Saplica – nie miał nawet w części tak awanturycznej przeszłości, jak Książd Robak, bernardyn i emisariusz, w młodości zaś – w opinii Gerwazego – *Kłótnik, Jacek Soplica, zwany »Wojewoda«* [I, 269].

padało, i to się nazywało podkurkiem.” Jak wolno przypuszczać, na Wileńszczyźnie i Nowogródzkiem zdawano sobie sprawę z tego, co znaczy „wereszczaka”. Z. Kurzowa odnotowała obecność tego wyrazu w swojej książce *Język filomatów i filaretów. Słowotwórstwo i słownictwo* (Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 63), a w pracy *Język polski Wileńszczyzny i kresów północno-wschodnich XVI–XX w.* (Warszawa–Kraków 1993, s. 446) podała obszerniejszą informację o jego znaczeniach pospolitych i dokumentacji słownikowej, w tym także XIX-wiecznej. Za wskazanie tych pozycji bibliograficznych dziękuję prof. Józefowi Bachórzowi.

Marek Piechota

The Saplicas vs. the Soplicas

(A gloss on a certain handwritten note in an 18th c. copy of *Christian Ethics* by Houdry)

Summary

The author suggests that the dispute on the name Soplica, which has been going on for years among the *Pan Tadeusz* scholars and lovers, should be completed with his proposal to take into account a certain handwritten note made in Latin, and placed on the end paper of the cover of a bulky copy of the first volume of *Christian Ethics* by Vincent Houdry (published in Venice in 1750), which states that a certain Brother Vincent Saplica – a provincial of the Bernardine Order (Observant Friars Minor) – allows “in his own hand” Brother Hyacinth (in Polish Jacek) Sawicki to “use this book in the ordinary way”.

The Second World War and the times of the Communist Poland have severely depleted the Bernardine archives, so it is difficult to establish now whether that volume could still be seen in the city of Vilna in the first half of the 19th c. (in the files of documents mentioned by Father E. Kantak, the inventory lists of the Vilna library which he saw in 1930s can no longer be found). The provincial’s note bears the date of 24 August 1761, while on the title page we find another (undated) note (also in Latin) which says that the book was “the property of the Vilna Benedictines”. It is impossible to find out whether this volume ever reached Mickiewicz’s hands, he could, however, have heard of the 18th c. Bernardines, among whom one had the given name, and another the surname of the main protagonist of *Pan Tadeusz* (Father Jacek Sawicki after many years became the order’s provincial in Vilna, and he attained some fame, which was duly recorded in the monograph *Polish Bernardines*). There is no doubt that the poet gave his protagonist originally the name Jacek Saplica (and not Soplica) as is documented by the extant autograph of the poem.

Marek Piechota

Saplicowie – Soplicowie

(En marge d'une note manuscrite dans l'*Éthique chrétienne* du XVIII^e siècle de Vincent Houdry)

Résumé

Le nom des Soplica suscite depuis de nombreuses années une discussion qui oppose les chercheurs et les passionnés de *Pan Tadeusz*. L'auteur de l'article propose de prendre en considération une note manuscrite faite en latin sur la le papier collé à la couverture du volumineux premier volume de l'*Éthique chrétienne* du jésuite Vincent Houdry (Venise, 1750) de laquelle on peut déduire que frère Vincent Saplica, provincial de l'ordre des bernardins (les frères mineurs observants), „par ses propres mains” permet au père Hiacinthe, c'est-à-dire à Jacek Sawicki, l' „usage ordinaire de ce livre”.

La dernière guerre et l'époque communiste ont décimé les archives des Bernardins, il est par conséquent difficile d'établir si ce volume se trouvait encore dans la première moitié du XIX^e siècle à Wilno (dans les dossiers dont parle l'abbé E. Kantak il n'y a plus d'inventaires de la bibliothèque qu'il avait dépouillés dans les années trente de notre siècle); la note du provincial porte la date du 24 août 1761, alors que sur la page de titre nous lisons une autre inscription (aussi en latin) faite par une autre main: „la propriété des Bernardins de Wilno” – sans date. Il est impossible d'établir si Mickiewicz avait entre ses mains ce volume, mais il aurait pu entendre parler à Wilno des Bernardins du dix-huitième siècle, dont l'un portait le prénom, et l'autre le nom, du héros principal de *Pan Tadeusz* (le père Jacek Sawicki est devenu, après des années, le provincial de l'ordre à Wilno et jouissait d'une certaine célébrité ce qui a été noté dans la monographie *Les Bernardins polonais*), qui – sans aucun doute – a été primitivement nommé par le poète Jacek Saplica, comme en témoigne entre autres l'autographe du poème.



W stronę stylistyki

Jerzy Paszek

Ciało i słowo w pierwszej księdze *Pana Tadeusza*

*Ta piękność, w młodych latach dziwo Nowogródka,
Trzydzieste jabłko z swego zjadła już ogródka;
Jednak czas, prześladowca niewieściej urody,
Ledwo drobne jej wdziękom śmiał uczynić szkody.*

[Adam Mickiewicz¹]

Nie mam zamiaru podejmować monograficznego opisu pierwszej księgi *Pana Tadeusza*. Z mojej perspektywy – związanej z wybranym tematem – widoczny jest fakt, iż początek narodowej epopei (po odpowiednich przetasowaniach tekstu rękopiśmiennego, czyli włączeniu do I księgi fragmentów księgi II oraz III) stanowi zamknięty, samoistny mikrokosmos poematu Mickiewicza. W tym mikrokosmosie interesują mnie postacie Zosi, Telimeny, Tadeusza i księdza Robaka – sposób zaprezentowania ich wyglądu zewnętrznego, ich cielesności. Problemy wnoszone przez opis chcę połączyć z fenomenem muzyczności eposu. Zajmując się „historią szlachecką z r. 1811 i 1812”, zacznę od wycieczki historycznej.

1. Wycieczka w przeszłość

Spójrzmy na jedną z najwcześniejszych naszych powieści historycznych. Jest nią *Jan z Tęczyna* (publikowany w latach 1824–1825). Znajduję tu kilka symptomatycznych w swej manierze opisów wyglądu postaci. Oto najpełniejsze przedstawienie (pod względem liczebności wdzięków i części ciała) królowej Barbary:

¹ A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 2: *Poematy*. Oprac. W. Floryan przy współpr. K. Górskiego i Cz. Zgorzelskiego. Warszawa 1994, s. 219.

Pani ta liczyła 23 rok wieku swego. Postać jej wysoka i nad wyrazy kształtna, w każdym ruszeniu, w każdym słowie, uśmiechu, wdzięk niepojęty. *Lice* gładkie i białe, doskonałe wszystkie ciagi *twarży*, *oczy* duże, ciemnobłękitne, niewymownej słodczy, *rzęsy* czarne tak długie, iż cień ich odbijał się o białe jej *jągody*, *brew* długa czarna, wąskie *czoło*, *spadek ramion* zachwycający. Miała królowa Barbara na sobie suknię białą jedwabną, całą przesypaną srebrnymi półksiężycami; podnosił się od *ramion* jej wysoki kołnierz z kosztownych koronek, trzy rzędy niezmiernych pereł na *szyi*, *włosy* splecione w warkocze, orzeł biały z potężnych diamentów służył im za zapięcie. Królowa zwracając *głową* do królowej Izabelli błysnęła białą *swąszyją* i mówiąc z uśmiechem, roztoczyła *zęby* bielsze i równiejsze nad ukraińskie perły [...]²

W przytoczonym fragmencie powieści Juliana U. Niemcewicza pojawia się aż dwanaście określeń różnych części ciała (powtórzone słowa: „szyja”, „ramiona”, synonimiczne „jągody” i „lice”). Jest to znamienne dla epoki opis enumeracyjny, kreujący swoisty paragon urody (wyliczenie samych piękności). W innych prezentacjach postaci tego utworu nie spotyka się już tak wielu składników somatycznych. Sam tytułowy bohater zadziwia wspaniałością ubioru, a tym bardziej „męskiej twarzy powabami”: „oczami długimi, czarnymi, tchnącymi czułością”, „brwią gęstą zaginającą się łukiem”, „kruczymi kręcącymi się włosami”, „nosem rzymskim”³. Dla badacza cielesności *Pana Tadeusza* bardzo ciekawe są dwa opisy Zofii, siostry Jana z Tęczyna, oglądanej oczyma zakochanego w niej Hiszpana don Alonza di Medina Czeli:

Śledził on wszędy Zofię i wiedział, że ustronne cienie te ogrodu i przechadzki najbardziej odwiedzać lubiła; nieraz, gdy ujrzał wyciśnione na piasku ślady *stopy* maleńkiej, mniemał, że znalazł tor jej i na próżno puszczał się za nim; często, gdy powiew wiatru przynosił do niego zapach róż i jaśminów, rozumiał, że to były ciemnych jej *włosów* zalatujące wonie [...]

W takich zanurzony myślach obszedł już ogród cały, gdy ujrzał między gajami rozkwitłych *bzów* ukochaną Zofię swoją. Ranny niedbały ubiór zdawał się jeszcze wdzięki jej powiększać. Biała muslinowa szata okrywała *hożą* jej postać, rozwiane kręcące się *czarnych włosów* pierścienie na *wpół* okryte *piersi* śnieżne spadały, drobna *nóżka* w *żółte* meszty *wśliznięta* tylko; biała jej *twarz*, jak gdyby promieniem zorzy z lekka zarumieniona; trzymała w *ręku* kity *bzów* [...]⁴

² J. U. Niemcewicz: *Jan z Tęczyna*. Oprac. J. Diłm. Wrocław 1954, s. 82 (podkr. – J. P.). Notabene, na związku poezji Mickiewicza z twórczością Niemcewicza zwracał uwagę Wilhelm Bruchnański (*Mickiewicz – Niemcewicz*. „Pamiętnik Literacki” 1905, z. 1).

³ J. U. Niemcewicz: *Jan z Tęczyna*..., s. 159.

⁴ Tamże, s. 65, 305–306 (podkr. – J. P.).

2. Wycieczka w przyszłość

W debiutanckiej powieści Władysława Reymonta – *Komediantce* – także pojawia się bardzo długi i wyczerpujący opis bohaterki, Janki Orłowskiej. Składa się na ten paragon wdzięków aż dziesięć różnorodnych elementów charakterystycznych dla dawnej epiki:

Weszła Janka.

Była to dziewczyna dwudziestoletnia, wysoka, doskonale zarysowana, o szerokich ramionach, spojrzeniu dumnym i imponującym. Rysy miała niezbyt regularne; oczy czarne, czoło proste, trochę za szerokie, brwi ciemne, silnie zaznaczone, nos rzymski, usta pełne i czerwone, oczy miały wyraz głęboki, jakiegoś wewnętrznego zapatrzenia się w siebie; usta zaczynała mocno, co jej nadawało pozór powagi lub złości ukrytej. Dwie zmarszczki głębokie chmurzyły jej jasne czoło. Blond włosy o rudawym odcieniu, przepyszne jako ton, napuszone, osłaniały niby koroną jej głowę okrągłą i małą. Płec miała złotawą niby brzoskwinia, głos dziwny; był to alt, brzmiący chwilami barytonem, o męskich akcentach.⁵

Reymont, mający opinię „pisarza-wzrokowca”, w kolejnych swoich powieściach nie powtarza już tak obszernych prezentacji bohaterów. Na przykład, Jagna Dominikowa z *Chłopów* ukazywana jest inną techniką: w początkowych czterech rozdziałach powieści wspomina się jedynie o kilku szczegółach jej urody. W pierwszym: „wypasiona kiej jałowica, biała na gębie, a ślepia to ma rychtyk jak te lnowe kwiatki”, w drugim: „biała na gębie, a urodna kiej jałowica” (w rękopisie: „rosła kobita, młoda, frontowa kobieta... przodek jak u jałowicy”), w trzecim: „modre, ogromne oczy”, „uśmiech przeleciał przez jej urodną, opaloną twarz”, w czwartym: „urodna była, i strojna, i takiej postury, że i drugiej takiej dziedzicównie z nią się nie mierzyć”, sznury koralu „otaczały jej białą, pełną szyję”, „błądziła modrymi oczami po głowach” parobków⁶. (Notabene, w *Oziminie* Wacława Berenta w opisach Niny można naliczyć ponad czterdzieści składników jej cielesności, ale to pewnie wynika ze swoistej ekspresjonistycznej formuły tej powieści.)

⁵ W. S. Reymont: *Komediantka*. Oprac. T. Jodełka-Burzecki i I. Orlewiczowa. Warszawa 1968, s. 12 (podkr. – J. P.).

⁶ W. S. Reymont: *Chłopi*. T. I. Oprac. T. Jodełka-Burzecki i I. Orlewiczowa. Warszawa 1968, s. 186, 32, 241, 57, 64 (podkr. – J. P.).

3. Powrót do Sopliców

Badania statystyczne słownictwa *Pana Tadeusza* nie dają pojęcia, jak w istocie wyglądają obroty pióra Mickiewicza oraz obroty ciał epopeicznych. Cóż z tego, że wiadomo⁷ o tym, iż słowo „ręka” pojawia się tu 238 razy, „oko” – 197, a „głowa” – 177, gdy stale trzeba pamiętać o antropomorfizacyjnych zabiegach autora, który „ręką”, „okiem” lub „głową” obdarza nie tylko ludzi, ale także cały dookolny świat przyrody. Należy nie zapominać też o tym, że wymienione słowa wchodzi często-kroć w skład wyrażen frazeologicznych typu „oko pańskie konia tuczy” [I, 247]⁸, zamek „ma pójść w ręce Sopliców” [II, 209], czyli że ludzkich „rąk”, „ocz” i „głów” jest w *Panu Tadeuszu* o wiele mniej niż w zacytowanym podsumowaniu. Nie tyle więc statystycznie, co raczej statecznie, powoli, z namysłem – czasami w ujęciu przeciwnym: nie statycznie, lecz dynamicznie – trzeba podchodzić do tych ciał.

W księdze I opisom czterech bohaterów autor poświęcił od ok. 60 (tyle wymaga przedstawienie Zosi czy Telimeny) do 30 wersów (tyle dotyczy Robaka, bo Tadeusz ma o 15 wersów bogatszy opis). Zosia, Telimena i Tadeusz już w tej początkowej fazie eposu zostali potraktowani podobnie do bohaterów powieści Niemcewicza, gdyż poeta łączy z ich wizerunkami po dziesięć uwydatnionych części ciała. Robak natomiast ma o połowę mniej przybliżanych czytelnikowi tychże elementów. Czy to oznacza, że jest mniej wyraziście zaprezentowany? Otóż nie! Stanowczo nie! Dla kogoś, kto pierwszy raz zetknął się z lekturą *Pana Tadeusza*, dziwne może być to, że bernardyna traktuje się jak żołnierza. Ale dla każdego innego Polaka – czytającego ten utwór wielokrotnie – jest oczywiste, że owo zestawienie czy porównanie staje się w istocie pseudoporównaniem, gdyż wskazuje na dwupostaciowość czy dwuosobowość księdza-emisariusza (notabene, Zosia porównywana z ptakiem i rybką wcale nie jest żadną syreną).

Przyjrzyjmy się opisowi bernardyna (końcowy fragment księgi I). W tym dynamicznym ujęciu liczne czasowniki i rzeczowniki – podkreślone spacją – sugerują nie wymienione wprost konkretne części ciała bohatera:

Postać Bernardyna

*Wydawała, że mnich ten nie zawsze w kapturze
Chodził, i nie w klasztorным zestarzał się murze.
Miał on nad prawym uchem, nieco wyżej skroni,
Bliznę wyciętej skóry na szerokość dłoni,
I w brodzie ślad niedawny lancy lub postrzału;*

⁷ J. Sambor: *Badania statystyczne nad słownictwem (na materiale „Pana Tadeusza”)*. Wrocław 1969, s. 120.

⁸ A. Mickiewicz: *Dziela wszystkie*. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. K. Górski. Wrocław 1969. Wszystkie cytacje z eposu Mickiewicza przytaczam za tą edycją, podkr. – J. P.

*Ran tych nie dostał pewnie przy czytaniu mszału.
 Ale nie tylko groźne wejrzenie i blizny,
 Lecz sam ruch i głos jego miał coś żołnierszczyzny.
 Przy mszy, gdy z wzniesionymi zwracał się rękami
 Od ołtarza do ludu, by mówić: „Pan z wami”,
 To nieraz tak się zręcznie skręcił jednym razem,
 Jakby prawo w tył robił za wodza rozkazem,
 I słowa liturgiji takim wyrzekł tonem
 Do ludu, jak officer stojąc przed szwadronem.
 [...] częstokroć wymykał się nocą
 Do dworów pańskich, z szlachtą ustawicznie szeptał,
 I okoliczne wioski dokoła wydeptał,
 I w karczmach z wieśniakami rozprawił niemało,
 A zawsze o tym, co się w cudzych krajach działo.
 Teraz Sędziego który już spał od godziny
 Przychodzi budzić; pewnie ma jakieś nowiny.*

[I, 957–985]

Można się zastanawiać nad obrazowością lub dosłownością wersu 971 (*jak officer stojąc przed szwadronem*) – jest to uzależnione od tego, czy bernardyn mógł być kiedyś oficerem, czego Stanisław Pigoń nie wyklucza⁹. Wersy poprzednie (*tak się zręcznie skręcił jednym razem, / Jakby prawo w tył robił za wodza rozkazem*) są właśnie tym pseudoporównaniem, o którym wspominałem: bernardyn bowiem zwraca się istotnie tak jak żołnierz, ma takie odruchy we krwi starego wojaka. Choć w całym eposie poeta wymieni aż dwadzieścia części ciała Jacka Soplicy, to w cytowanym fragmencie jest ich tylko pięć (ucho, skroń, broda, ręce, skóra). Oczywiście, podkreślone czasowniki i rzeczowniki desygnują oraz konotują takie elementy cielesności, jak nogi (czy stopy) i usta (ewentualnie: wargi czy płuca). Wyrażenia *tak się zręcznie skręcił* oraz *prawo w tył robił* dotyczą całej sylwetki, ruchu całego ciała. Rzeczownik „wejrzenie” dodaje do wymienionych już elementów opisu dalszą sugestię: oko. Derridianista dojrzy tu jeszcze „mówiącą” budowę wyrazów: *USTAWicznie* i *OKoliczne*, nie mówiąc o banalnej etymologii słowa „zręcznie” czy wyrafinowanej frazy *na szeroKOŚĆ dłoni*. (Notabene, w związku z podwojoną liczbą oczu, wers 981 ukrywa prawidłową ich strukturę: *OKoliczne wioski dOKOła wydeptał*).

Jeśli charakteryzacja Jacka Soplicy opiera się przede wszystkim na zasugerowaniu czytelnikowi – przez dynamizm ujęcia – dwuznaczności tej postaci (i jej postawy), to Tadeusz Soplica jest ukazwany bardziej statycznie, choć z dwójakiej perspektywy. Najpierw sam bohater chwali się wyraźnie swoimi zaletami:

⁹ A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz*. Oprac. S. Pigoń. Wrocław 1962, s. 632–633 (komentarz edytora).

*Wiedział, że był przystojny, czuł się rzeński, młody;
A w spadku po rodzicach wziął czerstwość i zdrowie.
Nazywał się Sopllica; wszyscy Soplicowie
Są jak wiadomo krzepcy, otyli i silni,
Do żołnierki jedyni, w naukach mniej pilni.*

[I, 627–631]

– a potem oglądany jest fachowym okiem Telimeny, „ważnej kobiety”:

*Zmierzyła jego postać kształtną i wysoką,
Jego ramiona silne, jego pierś szeroką,
I w twarz spójrzała, z której wytryskał rumieniec,
Ileż z jej oczyma spotkał się młodzieniec:
Bo z pierwszej lęklivosti całkiem już ochłonał,
I patrzył wzrokiem śmiałym w którym ogień płonął,
Również patrzyła ona, i cztery źrenice
Gorzały przeciw sobie jak roratne świece.*

[I, 646–653]

Wiele mówią o Tadeuszu takie wyrazy, jak: *przystojny, rzeński, młody, czerstwość, zdrowie i żołnierka*, a także szereg słów – *krzepcy, otyli i silni*. W drugim fragmencie na somatyczne podpowiedzi przygotowane są określenia: *postać kształtna i wysoka, wzrok śmiały w którym ogień płonął*. Porównanie źrenic z *roratnymi świecami* przenosi nas nie tyle w dziedzinę *sacrum*, co do poetyckiego laboratorium Mickiewicza. Co prawda w księdze I *Pana Tadeusza* włosy Zosi porównane zostały do *korony na świętych obrazku* [I, 120], ale już w księdze VIII ómy:

*Wiją się, przywabione białym kobiet strojem,
Mianowicie przykrzą się Zosi, bijąc w lice,
I w jasne oczki, które biorą za dwie świece.*

[VIII, 24–26]

Niedaleko od tego przytoczenia do triady oczu Telimeny, Tadeusza i Zosi dołączają się – przez zrównanie w mocy świecącej – ślepia wilków:

*Mrok gęstniał; tylko w gaju i około rzeczki
W łozach, błyskały wilcze oczy jako świeczki [...]*

[VIII, 51–52]

Mickiewicz jest – jak powiada Kazimierz Wyka – gospodarzem poematu. Jest to bardzo oszczędny gospodarz, bo jeden wyraz – *świeca* – może być przezeń wyzyskany do opisu błyszczących oczu ludzi i wilków. A jest to tylko zapowiedź szerszej kwestii obrotów słowa w omawianym utworze. Do sprawy tej jeszcze powrócę.

4. W stronę zakwitających dziewcząt

Opis Zosi i Telimeny w księdze I *Pana Tadeusza* ma parametry dynamiczne i metaforyczne (a może nawet metafizyczne, zważywszy na rolę *świętych obrazku* i *światłości miesiąca*). W cytowanym wyimku zaakcentuję spacją określenia części ciała Zosi, a także wyrażenia sugerujące pewne cielesne „przyczyny sprawcze” danej czynności:

*Stała młoda dziewczyna – białe jęj ubranie
Wysmukłą postać tylko aż do piersi kryje,
Odsłaniając ramiona i labędźią szyję.
W takim Litwinka tylko chodzić zwykła z rana,
W takim nigdy nie bywa od mężczyzn widziana;
Więc choć świadka nie miała, założyła ręce
Na piersiach, przydawając zasłony sukience.
Włos w pukle nie rozwity, lecz w węzłki małe
Pokręcony, schowany w drobne strączki białe,
Dziwnie ozdabiał głowę, bo od słońca blasku
Świecił się, jak korona na świętych obrazku.
Twarzy nie było widać, zwrócona na pole
Szukała kogoś okiem, daleko, na dole;
Ujrzała, zaśmiała się i klasnęła w dłonie,
Jak biały ptak zleciała z parkanu na błonie,
I wionęła ogrodem, przez płotki, przez kwiaty
I po desce opartęj o ścianę komnaty,
Nim spostrzegł się, wleciała przez okno, świecąca,
Nagła, cicha i lekka, jak światłość miesiąca.
Nucąc chwyciła suknie, biegła do zwierciadła;
Wtém ujrzała młodzieńca i z rąk jęj wypadła
Suknia, a twarz od strachu i dziwu pobladła.*

[I, 110–131]

Oczywiste jest, że nie można domyśleć się, jakim cudem (czy dziwem, trzymając się finalnej zeugmy, odnoszącej się do zdziwienia Zosi, i do Tadeusza-dziwu, czyli niezwyklej osoby) bohaterka *zleciała* i *wleciała* (tu dla derridianisty ukrywają się dwa *ciała*), a także *wionęła* ogrodem. Jest to sfera metaforyczno-metafizyczna, ukazująca Zosię jako żywioł natury (ptak, wiatr, blask miesiąca i słońca). Te porównania mają tu inny wymiar niż w opisach bernardyna: są uwzniośleniem dziewczyny, podniesieniem jej do rzędu nimf i boginek (*bogini rozkoszy* – V, 94 – to obraz Zosi z gołębiami).

Przedstawiając młodą kobietę Mickiewicz zwraca uwagę na dziewięć wdzięków dziewczęcych: mówi o rękach, piersiach, ramionach, szyi, włosach, głowie, twarzy, oczach i dłoniach. Opis sugeruje też inne części ciała – usta (*nucąc*) i nogi (*bie-*

gła). O nogach Zosi wiemy już wtedy, że były to *nóżki* [I, 97], a nawet *nóżki drobne* [I, 101]. Nie są to takie same *nóżki* [I, 550], którymi wbiega do salonu na wieczór Telimena. Otóż *nóżki* Zosi zostawiają ślady na piasku, po których łatwo poznać, że dziewczyna *bez trzewika była i pończoszki* [I, 98]. Są to więc *stopy*, które tak naprawdę i dosłownie – bez zawoalowań poetyckich – pojawiają się dopiero w późniejszych księgach: *lekkie jej stopy wionęły nad liściem* [III, 87], *Zosia stopami ledwie dotykając ziemi* [V, 91].

Wypada się nieco dłużej zatrzymać przy tych *nóżkach* czy też stopach. Co mówią ówczesne kanony piękna o tej części ciała? Wiemy już z Niemcewicza, którego Mickiewicz nazywał „niedbalcem” (ale nie w interesującej nas kwestii!), że preferowano *stopy maleńkie*. Ten sam typ *nóżki* lubił Puszkina, co widać z jego własnych rysunków, a także z jego wierszy (opis baletu w *Eugeniuszu Onieginie*). A w ogóle to problem nogi był na początku XIX wieku problemem filozoficznym. Stanisław Kostka Potocki informował w roku 1815:

Piękna noga, jako też piękne kolano, widoczniejszymi dla ich ubioru są u dawnych niż u nas; a jako oni nie gnietli jak my nóg ciasnym obuwiem, dochowywali tej części ciała przyrodzoną jej piękność. Zastanowienia filozofów i nader niepewne wnioski nad stosunkami, jakie dostrzegać mniemali między temi ciała częściami a skłonnościami duszy (Arystoteles), poznać nam dają, że dawni jak najstarowniej rozważali ich formę; dlatego też w opisach osób nadobnych, jako to Polikseny [...] i Aspazji [...], zastanawiają się oni nad kształtnością ich nóg, kiedy historia nie przemilczała szpetności nóg Domicjana.¹⁰

Warto przywołać jeszcze jednego świadka z tej epoki. Jest nim Linde, który w swoim *Słowniku* zamieszcza hasła: *Nóźeczka, Nóżątko, Nożęta, Nóżątko* oraz *Nóżka*. W hasłach tych widnieją piękne przytoczenia z wierszy poetów wcześniejszych od Mickiewicza: *Nożęta jej skakać po kwiatkach zwyczajne, Jam ci nóźeczki i stopki prostował, / I w ustach ślicznych języczek kierował, Wzrost piękny, chód poważny, nóźka jak u łani*. Linde nie zna metonimicznego obrotu *nóżki* w stopę (jak to jest u Mickiewicza). Można tu jeszcze nadmienić, że reduplikacja zdrobnień – *nóżki drobne* [I, 101] – znana jest także z wierszy Niemcewicza: *Drobna nóźka zaledwie ziemi się dotyka*¹¹.

Innym powabem kobiecym były wówczas – i pozostały do dzisiaj – włosy. Zosia miała głowę *dziwnie ozdobioną* pokręconymi włosami, ale nie wiadomo – z przytoczonego opisu – jaki był kolor tych *pukłów nie rozwitych*. Pewnie był jasny, bo *świecił się?* Tadeusz rekonstruując wygląd Zosi, przypuszcza, że włos u niej *widział krótki, jasnozłoty* [I, 602]. Narrator zaś – słynny gospodarz poematu – powie

¹⁰ S. K. Potocki: *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*. Oprac. J. A. Ostrowski i J. Śliwa. T. 2. Warszawa–Kraków 1992, s. 181.

¹¹ W. Bruchnański: *Mickiewicz – Niemcewicz...*, s. 14 (z wiersza *Allegro II*).

na ten temat tylko tyle: *kwiat* [bławatek] *od białych włosów* [Zosi] *odbijał bardzo pięknie* [V, 163–164]. Kanony mówią jednoznacznie: „Kolor złotawy (blond zwykle zwany) za najpiękniejszy uchodził.”¹² Stąd też Zosia, ideał polskiej urody kobiecej, nie mogła mieć ciemnych włosów... To jest jasne! Czytelnicy mają natomiast inny kłopot z tymi włosami: jakiej były one długości? Mickiewicz („niedbalec”?) w księgach dotyczących roku 1811 (po roku tym Zosia nosi już warkocze) miesza stale dwa różne opisy:

- A. *Włos w pukle nie rozwity, lecz w węzélki malé*
Pokręcony, schowany w drobne strączki białe [...]
 [I, 117–118]
- B. *I włos u tamtój widział krótki, jasnozłoty,*
A u téj krucze długie zwijały się sploty?
 [I, 602–603]
- C. *Słomianym kapeluszem osłoniła głowę,*
Od skroni powiewały dwie wstążki różowe
I kilka pukłów światłych, rozwitych warkoczy [...]
 [II, 435–437]
- D. *Śród ptaszycych głów sterczały główki ludzkie malé,*
Odkryte; włosy na nich krótkie, jak len białe;
Szyje nagie do ramion, a pomiędzy nimi
Dziewczyzna głową wyższa, z włosami dłuższymi [...]
 [III, 49–52]
- E. *Przypomniał, poznał włos ów krótki, jasnozłoty,*
W drobne, jako śnieg białe, zwity papiloty,
Niby srebrzyste strączki, co od słońca blasku
Świeciły jak korona na świętych obrazku.
 [IV, 131–134]
- F. *Zaczęto przypieczone zbierać papiloty,*
Pukle, że nazbyt krótkie uwito w dwa sploty,
Zostawując na czole i skroniach włos gładki [...]
 [V, 157–159]

W cytatach B, E, F włosy Zosi są krótkie, natomiast w pozostałych długie, bo i w wyimku A można podejrzewać, że bohaterka po rozwinięciu *węzélków malé* i *strączków białych* ozdobi głowę bujnymi włosami, chociaż wyimek E, mówiący o krótkim włosie oraz o papilotach i strączkach, chwycie tym przekonaniem czy przypuszczeniem... Technika epicka Mickiewicza słynie z niekonsekwencji i niekongru-

¹² S. K. Potocki: *O sztuce...*, s. 180. Pojawiający się niżej epitet „światły” – jak zaświadcza *Słownik Lindego* (s. v. *Świecić*) – może oznaczać: 1. „lśniący”; 2. „jasny” („światła mąka”, „jasno-biała jak śnieg”).

encji (na przykład: Tadeusz ma rękę na temblaku, a jednocześnie klaszcze w dłonie). Tu dochodzi nowy wymiar owej niekonsekwencji – kameleonowość opisu. W zależności od potrzeby chwili, bohaterka ma stosowną długość włosów: gdy jest przeciwstawiana Telimienie, to ma i kolor włosów, i ich długość inną; w zestawieniu z dziećmi (fragment D) – tylko długość jest inna, bo barwa najpewniej jest ta sama, czyli biel Inu.

Przejdźmy do innych rejonów kobiecego ciała. Chodzić nam będzie o to, co Zosia i Telimena mają wspólnego z łabędziem. *Wysmukła postać* Zosi jest uwieńczona *łabędzią szyją* [I, 112]. Chyba nie mylę się mówiąc, że szyja bohaterki jest długa. Ale epitet „łabędzi” nie zawsze jest tak jednoznacznie przyporządkowany do opisywanej części ciała. Spójrzmy na Telimenę:

*Wzniosła oczy, powstała, i padła zemdlona,
I przechyliwszy szyję przez Hrabi ramiona,
Na pierś jego złożyła swe piersi łabędzie.*

[V, 704–706]

Skądinąd wiadomo, że Telimena *Kibić miała wysmukłą, kształtną, piersi powabną* [I, 358], a więc pojawia się możliwość dwojakiemu rozumieniu cytaty z księgi V: 1) piersi Telimeny – odkryte – są białe jak puch łabędzi, 2) biust Telimeny kształtem swoim przypomina wygięcie szyi łabędzia. Derridianista powiedziałby, że w tym drugim odczytaniu słowo *łabędzie* może być przymiotnikiem, a nawet rzeczownikiem, tworzącym apozycyjną strukturę składniową: piersi-łabędzie. Niemcewicz kojarzy kształt piersi łabędzich z wydętymi żaglami okrętu: „Jak piersi śnieżnego łabędzia zaokrąglone żagle jego pruły sztabą z lekka wrzące, srebrne morza bałwany”¹³. W epoce Mickiewicza określenie *łabędzie piersi* przywoływać mogło dwojaki konotacje – bieli i wypukłości (u Niemcewicza pierś łabędzia równocześnie ma kolor śnieżny, kształtem zaś przypomina *zaokrąglone żagle*).

Wedle kanonu opisywanego przez Potockiego, „tylko Amazonki znajdujemy z ogromniejszymi piersiami; wyobrażają one kobiety, nie zaś dziewice, dlatego wierzchołek ich piersi jest widocznym; nie jest on takim u nimf i u bogiń, szczyt jego niewidomy, nie styrczy, bo wyobraża piersi w wieku niewinności”¹⁴. Tak niewinnie wygląda też Zosia w stroju odświętnym:

*Gorset także zielony, różowymi wstęgi
Od łona aż do szyi sznurowany w pręgi;
Pod nim pierś jako p a c z e k pod listkiem się tuli.*

[XI, 623–625]

¹³ J. U. Niemcewicz: *Jan z Tęczyna...*, s. 242.

¹⁴ S. K. Potocki: *O sztuce...*, s. 182.

5. Telimena i muzyka

Rym ostatni, *wstęgi – pregi*, przypomina współbrzmienia wyzyskane w prezentacji Telimeny, podczas której dostrzega się podobne obroty słowa Mickiewiczowskiego:

*Głowa do włosów, włosy pozwijane w kręgi,
W pukle, i przeplatane różowymi wstęgi [...]*
[I, 544–545]

*Poprawiała, to lekkim dotknięciem się ręki
Muskiała włosów pukle i wstąg jasnych pękki.*
[I, 570–571]

Cytowane dwuwiersze wyróżniają się dźwięcznością rymów, która sprowadza się do perseweracji samogłosek nosowych i spółgłosek tylnojęzykowych. Jak wiadomo, w epopei homeryckiej takie refreny miały – obok cech mnemotechnicznych – także wartość muzyczną. U Mickiewicza perseweracja pewnych słów i wersów czy nawet dłuższych fragmentów nie jest zjawiskiem rzadkim. Przypomnijmy sobie Tadeusza, który na widok Zosi o poranku [IV, 131–134] nakłada na ten obraz widzenie wieczorne tej samej postaci [I, 117–120]: i tu, i tam włosy Zosi *świeciły jak korona na świętych obrazku*. Tutaj samo zjawisko powtarzania ulubionych fraz przywodzi na myśl muzyczne motywy przewodnie. Są w *Panu Tadeuszu* także zabawy fonostylistyczne, oparte na innych zasadach: podobieństwo zestawianych wyrazów, gry słów. Te gry „powiększają i zmniejszają” perspektywy opisów epickich – bohaterki są jednocześnie młode i zaawansowane wiekiem, smukłe i potężniejsze wagą, śmieszne i poważne zarazem.

Gra podobnych czasowników *toczyć* i *włoczyć* przemienia lekką i wysmukłą Telimenę w kogoś, kto dysponuje wielką masą ciała i może swobodnie rozpierać się wśród innych:

*Nożek, choć suknia krótka, oko nie zobaczy,
Bo biegła bardzo szybko, suwała się raczej
Jako osobki, które na trzykrólskie święta
Przesuwają w jasełkach ukryte chłopięta.
Biegła i wszystkich lekkim witając ukłonem,
Chciała usieść na miejscu sobie zostawioném.
Trudno było; bo krzesel dla gości nie stało,
Na czterech ławach cztery ich rzędy siedziało,
Trzeba było rząd ruszyć lub ławę przeskoczyć;
Zręcznie między dwie ławy umiała się włoczyć,
A potem między rzędem siedzących i stołem,
Jak bilardowa kula toczyła się kołem [...]*
[I, 550–561]

W autografie tego fragmentu suknia Telimeny jest *długa*, a zamiast czasownika *wtłoczyć* figuruje zaś tam słowo *wtoczyć*. Krótka suknia, chociaż niezgodna z modą epoki, ma w tej szczególnej sytuacji zaakcentować niezwykłą szybkość poruszania się Telimeny (utrudnioną w sukni długiej); zamiana czasownika *wtoczyć* na *wtłoczyć* powoduje, że porównanie ciotki Zosi do kuli bilardowej, toczącej się kołem, jest bardziej niespodziewane. Cały ten opis przygotowuje zapewne scenę, w której Tadeusz przeżywa dylematy związane z rozpoznaniem w Telimenie młodej ogrodniczki [I, 600–617], *piękności widzianej w pomroku*. Spojrzenie niedoświadczonego młodzieńca nakłada się tu na grę pozorów i zmyślenia prezentowaną przez narratorkę: szczupła Telimena *suwała się* jak kukielka (nie jak kukła?), którą *przesuwają* w jasełkach. Czy dama z epoki napoleońskiej mogła się szybko przesuwac lub sunac? Linde (s. v. *Sunac*) przytacza dwoiste przykłady: 1. „Gdzie kroki tak spieszne swoje suwasz?”, 2. „Suwa się waz, snuje się”; „Suwając sobą, szumno stapać”. Tak więc Linde pozwala Telimenie na jej szybkie suwanie czy przesuwanie się (przemieszczanie się). Ale gra słów „wtłoczyć – toczyć” pewnie pogrubia jej wysmukłe kształty? Chyba tak, bo choć „toczyć się” – to tylko ‘obracać, kulać się’, ale już „wtłoczyć” Linde definiuje następująco: ‘tłocząc wcisnąć, wepchać, wgnieść’. To nachalne wpychanie się i wciskanie (nie mówiąc o wgniataniu) nie pasuje do figury delikatnej kobiety, za jaką chciałaby uchodzić trzpiotka Telimena.

Scena wahań Tadeusza (czy Zosię widzi, czy kogoś innego?) podsuwa również dwa fonostylistyczne dylematy, stawiające ciotkę Zosi w bardzo korzystnym świetle:

*Rumienił się, serce mu biło nadzwyczajnie;
Więc rozwiązane widział swych domysłów tajnie!
Więc było przeznaczono, by przy jego boku
Usiadła owa piękność widziana w pomroku;
Wprawdzie zdała się teraz wzrostem dorodniejsza,
Bo ubrana, a ubior powiększa i zmniejsza.
I włos u tamtej widział krótki, jasnozłoty,
A u tej krucze długie zwijały się sploty?
Kolor musiał pochodzić od słońca promieni
Którymi przy zachodzie wszystko się czerwieni.
Twarzy wówczas nie dostrzegł, nazbyt rychło znikła,
Ale myśl twarz nadobną odgadywać zwykła;
Myślił że pewnie miała czarniutkie oczęta,
Białą twarz, usta kraśne jak wiśnie bliźnięta;
U tej znalazł podobne oczy, usta, lica;
W wieku może by była największa różnica:
Ogrodniczka dziewczynką zdawała się małą,
A pani ta niewiastą już w latach dojrzałą;
Lecz młodzież o piękności metrykę nie pyta,
Bo młodzieńcowi młoda jest każda kobieta,
Chłopcowi każda piękność zda się rowiennicą,
A niewinnemu każda kochanka dziewicą.*

W przytoczeniu trzy razy powtarza się słowo *piękność*, kreując dzięki temu chwytowi perswazyjnemu wizję urodziwej Telimeny (dopiero księga V, w. 373–387, odkrywa *wielką, straszną tajemnicę* prawdziwego wieku i stanu wdzięków tej damy). Telimena jest także w tej chwili osobą młodą, bo rdzeń tego słowa natrętnie naprzykrza się w trzech wyrazach towarzyszących *piękności*: *młodzież, młodzieńcowi, młoda*. To są jawne figury fonostylistyczne – poliptoty. Ukrytą zaś figurę podpowiadają słowa dotyczące, co prawda, ust Zosi (*usta kraśne jak wiśnie bliźnięta*), ale Telimena ma także lub podobne. Wyrażenie to ma swoisty rym wewnętrzny (WIŚNIE – BLIŹNIE^{ta}), zbliżający dwa wyrazy jak warga z wargą w ustach. (Notabene, J. Ruffer rymuje swój wiersz o wargach, całunkach i wiśniach właśnie tak: „wiśnie – bliźnie”¹⁵.)

Jeśli bohaterki *Pana Tadeusza* usta mają kraśne i wiśniowe, to ich ząbki muszą być – oczywiście – jak perły. O Zosi widzianej rankiem przez Tadeusza czytamy:

*Usta widział ciekawe, roztulone nieco,
I ząbki, co jak perły wśród kolorów świecą [...]*
[IV, 119–120]

Zosia ma także perłowe dłonie, o czym można się dowiedzieć z wersu o karmieniu drobiu: *Ręką jak perły białą, gęsty grad perłowy / Krup jęczmiennych* [V, 80–81] sypie. Rzeczownik *perły* pociąga za sobą – jak magnes – przymiotnik *perłowy*; jeśli zaś w opisie Zosinej urody „perły wśród koralów świecą”, to i w momencie karmienia drobiu perłowe ręce i perłowe krupy jęczmienne przyciągną do siebie kolor koralowy: 1) kogutki czubate mają *koralowe na głowach szyszaki* [V, 59]; 2) inne koguty mają *czubki z koralami* [V, 71]. W zasadzie cały ten „koralowy” obraz – podsumowany ramą perłowych rąk Zosi – godzien jest uważniejszego przestudiowania. Oto dłuższy wyimek:

*W pośrodku zielonego okręgu murawy,
Ściska się okrąg ptastwa krzykliwy, ruchawy,
Opasany gołębi sznurem, na kształt wstęgi
Białej, środkiem pstrokaty w gwiazdy, w pręgi.
Tu dzioby bursztynowe, tam czubki z koralami
Wznoszą się z gęstwi pierza jak ryby spod fali.*

[V, 67–72]

Rym *wstęgi – pręgi*, związany tu z *ptastwem* Zosi, zostanie w XI księdze wyzyskany – jeszcze raz! – do opisu stroju narzeczonej Tadeusza (*Gorset także zielony, różowymi wstęgi / Od łona aż do szyi sznurowany w pręgi*). Czy chodzi tu tylko o „gospodarność”, ekonomię wysiłków gospodarza poematu? O powroty udanej

¹⁵ J. Ruffer: *Wybór poezji*. Oprac. M. Wyka. Kraków–Wrocław 1985, s. 77: *Wargi twe – słodkie całunków narzędzie, / Niech pochwalone będą, jak dwie bliźnie wiśnie.*

muzycznej frazy? Frazy dotyczącej w jakiejś mierze także i Telimeny (ma ona *włosy powijane w kręgi i przeplatane różowymi wstęgi* – I, 544–545)?

6. Zamknięta struktura *Pana Tadeusza*

Wyjaśnienie funkcji tych muzycznych fraz (współbrzmień rymowych i różnorakich gier słów typu „wałsal” i „wasal”) leży – moim zdaniem – w kompozycji Mickiewiczowskiej epepei. Pewne fragmenty utworu – mające większą lub mniejszą objętość liczoną w wersach – bywają tu sklamrowane identycznymi wyrazami. Ostatni wyraz księgi I – *nowiny* [I, 985] – zapowiedziany jest przez wers 906 (*Przecież nieraz nowina, niby kamień z nieba / Spadała w Litwę*), a utwierdzony przez wersy 956–957 (*Po tych rozmowach zawsze jakowaś nowina / Rozeszła się w sąsiedztwie*). Była już mowa o wymyku zamkniętym rymami nosowymi (*kręgi – wstęgi* oraz *ręki – pęki*). *No we dziwo* [I, 87] daje początek opisom Zosi i jej ogródka, kulminującym w zeugmie *od strachu i dziwu pobladła* [I, 131] i kończącym się frazą z przymiotnikiem pochodzącym jak gdyby od *dziwu – dziwaczne spotkanie* [I, 141].

Przypomnijmy sobie, że w incipitowym czterowierszu poematu występuje *pointa* zawarta w dwóch czasownikach – *widzę i opisuję* – której oddźwięki dostrzegam w ostatniej linijce poematu: *A com widział i słyszał w księgi umieściłem*. Jest to najszersza klamra tego utworu – zwornik całego tekstu *Pana Tadeusza*.

Można więc – na koniec – powiedzieć, iż w arcydziele Mickiewicza ujawnia się struktura spiralna, zamykana stale w kręgu perseweracyjnych motywów i obrazów dźwiękowych czy też sekwencji tematyczno-muzycznych. Ogląd księgi I z perspektywy ukazujących w niej ciała i ubiorów prowadzi do konstatacji dotyczących tajemnic słowa i stylu Mickiewicza. Myślę, że dalsze badania fonostylistyczne, wspomagane przez analizę słów, fraz i zdań, mogą rzucić nowe światło na kwestie muzyczności Mickiewiczowskiej epepei.

7. Dopisek tekstologiczny

Jak wiadomo, pierwsze wydania *Pana Tadeusza* obywaty się bez *Epilogu*, wydzielonego i zaczerpniętego z brulionu. Czy w takim razie w roku 1834 poemat miał strukturę zamkniętą? Zwraçałem już uwagę na funkcję słowa *widzę* i *widziałem*. Mogę tu jeszcze dodać, że epilog fabuły *Pana Tadeusza* dostrzegam w słowach komentarza autorskiego do wiersza 480 księgi XII:

Historia sporu Rejtana z księżciem De Nassau, przez Wojskiego nie doprowadzona do końca, wiadoma jest z tradycji. Umieszczamy koniec jej kwoli ciekawemu czytelnikowi.

Moim zdaniem, piękny, ale tylko brulionowy (!) *Epilog* niszczy tę strukturę, prowadząc do myśli o nie zamkniętej kompozycji *Pana Tadeusza*. W opiniach Ireneusza Opackiego¹⁶ brulionowy *Epilog* jest nawiązaniem do inicjalnych – z pierwszej księgi – wzruszających słów stęsknionego za swoją ojczyzną poety. Jest to stanowisko strukturalisty, starającego się uzasadnić więź dwóch przekazów tekstowych (tekstu epopei i tekstu brulionowego *Epilogu*). Z punktu widzenia naukowego edytorstwa i tekstologii sprawa wygląda inaczej: mamy w zasadzie tyle tekstów *Epilogu*, ilu wydawców próbowało się zmierzyć z brulionowym rzutem słów Mickiewicza (z ważniejszych: Pigoń, Kleiner, Górski, Nowak).

Nigdy nie dojdziemy do stuprocentowej pewności w dwóch sprawach: 1) czy Mickiewicz zamierzał dodać do pierwszego tomu *Pana Tadeusza* (bo chciał poemat kontynuować!) jakkolwiek *Epilog*; 2) czy tekst *Epilogu* należy czytać wedle propozycji wymienionych tu edytorów, czy też „intertekstualnie”, czyli w postaci tekstu nie uporządkowanego, nie zakończonego (w formie dwukolumnowej, z dowolnym włączeniem poszczególnych dopisków do tekstu głównego). Czy więc nie można sobie wyobrazić sytuacji, gdy *Epilog* będzie odczytywany jako swobodny wiersz (nie ukończony!), swoista autotematyczna wypowiedź poety na temat zakończenia pracy nad pierwszą częścią (z drugiej nie ma ani jednego słowa!) *Pana Tadeusza*?

¹⁶ I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z epilogiem?* W: Tenże: „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 196 i nn.

Jerzy Paszek

The Body and Word in Canto 1 of *Pan Tadeusz*

Summary

The author analyses the outward appearance of the protagonists of canto 1 of *Pan Tadeusz*: Sophy, Telimena, Thaddeus, and Robak, a Bernardine. What strikes us is the number of the body parts of the characters gathered in Soplicowo that the poet makes mention of. Sophy, for example, shows nine maidenly charms: hands, breasts, shoulders, neck, hair, head, face, eyes, fingers.

This is why each time a given character appears the poet mentions some feature of this or her character or appearance, also the rhymes of the thirteen syllable verse used by Mickiewicz repeat themselves, e.g. with Sophy we can connect the consonance of „na kształt wstęgi” (“like a ribbon”) – „w cętki, w pręgi” (“in spots, in stripes”) [canto 5, vv. 69–70], „rózowymi wstęgi” (“by means of pink ribbons”) – „sznurowany w pręgi” (“laced in stripes”) [canto 11, vv. 523–524]. But also Teli-

mena is associated with similar words („w kręgi” [“in circles”] – „różowymi wstęgi” [“by means of pink ribbons”] – canto I, vv. 544–545). Observing such details of the poem’s text makes us realise how musical it is.

Jerzy Paszek

Le Corps et le Verbe dans le Chant I de *Pan Tadeusz*

Résumé

L’auteur analyse l’aspect physique des héros du Chant I de *Pan Tadeusz*: celui de Sophie, de Télémaque, de Tadeusz et du bernardin Robak. Il attire également l’attention sur la quantité des parties du corps des personnages réunis à Soplicowo. Par exemple, Sophie montre neuf „grâces” féminines (les mains, les seins, les bras, le cou, les cheveux, la tête, le visage, les yeux, les épaules).

Étant donné que à chaque réapparition d’un héros le poète évoque un trait de son caractère ou de son aspect physique, se répètent également les rimes du vers de treize syllabes: avec Sophie sont liées les rimes „na kształt wstęgi” – „w cętki, w pręgi” (Chant V, v. 69–70), „różowymi wstęgi” – „sznurowany w pręgi” (Chant XI, v. 523–524). L’apparition de Télémaque s’accompagne de rimes („w kręgi” – „różowymi wstęgi”, Chant I, v. 544–545). L’étude de ces fragments du texte de l’épopée témoigne de la musicalité de l’ouvrage.

Anna Opacka

Agon czy sielanka?

Niezwykła u Mickiewicza obfitość informacji o tworzeniu *Pana Tadeusza*, zawarta w korespondencji z tych kilkunastu miesięcy, w czasie których powstawał poemat (od jesieni 1832 do lutego 1834)¹, nie tylko pozwalała przyjaciołom śledzić rozrastanie się dzieła, ale poddawała im tonację, w jakiej – w ślad za wyznaniem autora – „poema szlacheckie” miało być odbierane. Był to nastrój pogody i radości, jak przystało na sielankę „w rodzaju *Herman i Dorotea*” – to określenie poety z pierwszego listu na ten temat, z 8 grudnia 1832 roku². W kolejnych listach padną nazwy: „poema wiejskie”, „poemat”, „poema sielskie”... Każdy z nich informuje nie tylko o postępach w „kropieniu wierszy”, ale nade wszystko o radości, jaką niesie pisanie, obcowanie ze światem kreowanym w tym poemacie. Przybiera to i kształt formuły szerszej:

Wróciłem teraz do wiejskiego poematu, który jest na dzisiaj moim pieśczonecznym dzieckiem i który pisząc, zdaje się, że w Litwie siedzę.³

Juliusz Kleiner, odtwarzając „historię krótką” *Pana Tadeusza* daną w listach, zwraca uwagę na obcą „dotąd radosność tematu. Na przekór romantycznemu smutkom i udrękom przelewany w wiersze – autor cieszy się tym, o czym pisze [...] o pogodzie stron rodzinnych.”⁴ Zastanawia się badacz, jak to jest możliwe, by nie „wsącżyły się” na karty poematu dramatyczne i tragiczne przeżycia Mickiewicza z tych miesięcy. „Harmonijny poemat rozwijał się w okresie, gdy wypadki »rozbiły na części duszę« i trzeba ją było »sztukować i kleić»”.⁵ To wtedy ma miejsce

¹ Są to listy do Odyńca, Garczyńskiego, Domeyki, Niemcewicza, F. Mickiewicza i Klaudyny Potockiej. Szerzej o tym zob. J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 2, cz. 2. Lublin 1948, s. 161–164.

² A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 15: *Listy*. Cz. 2. Warszawa 1955, s. 50.

³ Tamże, s. 68.

⁴ J. Kleiner: *Mickiewicz...*, s. 164–165.

⁵ Tamże.

agonia i śmierć Garczyńskiego, którą tak boleśnie przeżywał, narastają coraz do-
tkliwsze spory emigracyjne, kłopoty i nieporozumienia z kobietami (Konstancja Łu-
bieńska, Zofia Ankwiczowa, Henrietta Ewa Ankwiczówna), problemy finansowe
i napaści Adama Gurowskiego. Przecież równocześnie tenże badacz konstatuje: „Tyl-
ko powierzchnia epopei łśni spokojem gładkiej tafli wodnej odbijającej radośnie pięk-
no świata. W głębinach tai się ból.”⁶ Nieco później konkluduje: „więc ponad reflek-
sje smutne wzbił się obraz tężyzny i zdrowia i słoneczności prześwietlony jasnością
wspomnień [...] Powstało wielkie dzieło kojące”⁷, choć przedtem stwierdził: „Ból
wydzierający się z duszy słowami *Epilogu* jest komentarzem pogody *Pana Ta-
deusza*.”⁸

Jakiż więc jest ostatecznie „prawdziwy” obraz tej – odbieranej jako „słonecz-
na” – krainy, wyczarowanej w *Panu Tadeuszu*? Czy idylliczne⁹, pierwotne nacecho-
wanie, odnotowane w pierwszych na ten temat listach poety, w zupełności zdomi-
nowało sielskością tonu opis jej mieszkańców i zdarzeń, zatrzymanych w poema-
cie? Poemacie, który w trakcie tworzenia zmieniał swoje oblicze. Już w listopadzie
1832 roku „poema wiejskie” upodobnia się do powieści Waltera Scotta, potem do-
chodzą dalsze mutacje i „mieszanki” gatunkowe... Szczegółowa rekonstrukcja prze-
obrażeń kompozycji i zamysłu całości długo zajmowała badaczy¹⁰, podobnie jak róż-
ne fazy przechodziło w badaniach zgłębianie nawiązań do epopei homeryckich¹¹,
które J. Kleiner notabene generalnie określa jako żartobliwe – poza *Inwokacją*.

Gdybyśmy nie znali ustaleń co do oralnego sposobu kształtowania świata epo-
pei homeryckich, podpowiadających zestawienie ich poetyki, opisanej przez Milmana
Parry’ego, z wyraźnie nawiązującą do niej poetyką *Pana Tadeusza*, budowaną przez
Mickiewicza z całą świadomością, moglibyśmy przyjąć z pełną wiarą konstatację
J. Kleinera, że: „Spokojem sielskiej pogody nęcy w dniach soplicowskiego lata praw-
dziwa idylla rzeczywistości szlacheckiej.”¹² Nawet wówczas, gdy doda się do niej
nie całkiem wszak idylliczną strukturę akcji ze scotowskiej powieści (spór o zamek,
nieprzyjaźń dwóch skłóconych rodów, dawna zbrodnia, tajemnica i spowiedź przed-
śmiertna). Tymczasem jednak – idąc tropem nawiązań homeryckich, czyli szukając
wyznaczników oralnego *residuum* w *Panu Tadeuszu* – odnajdujemy pod powierzch-
nią sielankowego ładu, harmonii i pogody świat ogarnięty agonem: jak każdy świat
o silnej masie śladów oralności. To agoniczne nacechowanie – poczynając od pod-

⁶ Tamże, s. 502.

⁷ Tamże, s. 503.

⁸ Tamże, s. 502.

⁹ Jako „epos idylliczne”, stawiające *Pana Tadeusza* najbliższemu gatunkowo *Hermana i Doroty*
Goethego, odczytuje poemat w 1879 r. Pechnik. Podaję za: K. Wyka: „*Pan Tadeusz*”. *Studia*
o poemacie. T. 1, Warszawa 1963, s. 50–51.

¹⁰ Por. J. Kleiner: *Mickiewicz...*, s. 181–219. Tu też referuje Kleiner koncepcje R. Pilata,
J. Kallenbacha, S. Pigionia, S. Windakiewicza, sporządzając tabelaryczne ujęcie „Dziejów kształtowa-
nia *Pana Tadeusza*”.

¹¹ Zob. Tamże, s. 239, przyp. 1.

¹² Tamże, s. 245.

tytułu: *Ostatni zajazd na Litwie* i opisu burzliwej *Rady*, poprzez różne poziomy sporów, zakładów, pojedynków, kłótni – buduje opowieść pełną zarówno wspomnień dawnych zatargów (np. historia Jacka i jego relacji z Horeszkami, dzieje odwetu Gerwazego na Soplicach), jak i przynoszącą nowe waśnie. Przejawia się ten „kłótniwy” żywioł poematu nawet w pewnych rysach obrazu nadniemeńskiego – w tradycji bezwyjątkowo odczytywanego idyllicznie – pejzażu.

Spróbujmy więc zobaczyć, jak uobecnia się w poemacie agon¹³. Przestrzeń soplicowskiego świata uzyskuje jego piętno w skali od tego świata nierównie rozle-

¹³ Pojęcie agonu zwykło się na ogół wiązać z zawodami, współzawodnictwem, rywalizacją. Etymologiczne wyjaśnienia słownikowe cechuje przemieszczanie akcentu: z pola semantycznego, pierwotnie eksponującego sportowe współzawodnictwo, walkę zapaśniczą – na dalszym planie wskazującego także na rywalizację w dziedzinie sztuki – ku rozumieniu szerszemu, jako cechy kłótniwości, antagonistycznych postaw występujących na przykład także w środkowych partiach utworów muzycznych, gdzie chór i arie wiodą z sobą spór. Dalsze poszerzenie znaczeń wynika z przytoczenia w bezpośrednim sąsiedztwie sensu słowa „agonia – walka ze śmiercią”, wywodzącego się z tego samego rdzenia. A oto zawartość niektórych haseł ze słowników i encyklopedii: w *Głogera Encyklopedii staropolskiej* to hasło oczywiście nie występuje, podobnie jak w *Słowniku etymologicznym* A. Brücknera, znanym ze „skąpości słowa”; międzywojenna encyklopedia *Świat i życie* w 5. tomie (z 1939 r.) objaśnia: „Agon (gr.= spór) – 1. u strz. Greków wszelka walka zapaśnicza. (Agonistyka – nauka o zapaśnictwie lub sztuka zapaśnicza). 2. część środkowa tragedii i komedii starogr., w której dwa chóry (później dwie osoby działające) wiodą ze sobą spór.”; *Encyklopedia powszechna PWN* (wyd. z 1975 r.) definiuje: „Agon (gr.) – w starożytnej Grecji zawody: gimnastyczne – o charakterze lekkoatletycznym [więc nie walka zapaśnicza – A. O.], hippiczne – wyścigi na rydwanach zaprzęzonych zwykle w cztery konie (kwadrygi); muzyczne – wokalno-instrumentalne; dramatyczne, w których od V w. p.n.e. uczestniczyli aktorzy tragedii i komedii.”; *Słownik wyrazów obcych* pod red. J. Tokarskiego (Warszawa 1985): „agon »gr. agon« w staroż. Grecji – zawody, w których uczestnicy popisywali się swymi umiejętnościami, np. gimnastyczne, hippiczne, muzyczne i dramatyczne.”; W. Kopałński i go *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* (wyd. z 1985 r.): „agonistyka w starożytnej Grecji: współzawodnictwo w sporcie a. sztuce gr. *agonistikos* ‘nadający się do walki; kłótniwy’ z *agonia* ‘walka o zwycięstwo w zawodach, wysiłek, strach’; *Słownik mitów tradycji kultury tego autora* (wyd. z 1985 r.): „Agon w Grecji, a później i w Rzymie igrzyska, na których uczestnicy współzawodniczyli o nagrodę w sporcie, dramacie a. muzyce. Miały charakter sakralny; większość z nich odbywała się pod patronatem jakiegoś boga a. herosa. Najśłynniejsze z ogólnogreckich były igrzyska (gr. *agones*, łac. *ludi*) olimpijskie w Olimpii ku czci Zeusa, pytyjskie ku czci Apollina w Delfach, istmijskie ku czci Posejdona na Istmie Koryńckim i nemejskie ku czci Zeusa w Nemei.”

Dopiero na tle przywołanych tu sposobów rozumienia agonu dostrzegamy całą odmienność traktowania przez Onga tej cechy kultury oralności pierwotnej. Badacz ten rozszerza znaczenie słowa *contest*, czyli problematykę agonistyki, „walki, zapasów, sporu, rywalizacji”. Szerzej pisze o tym J. Japola w książce *Tekst czy glos? Waltera J. Onga antropologia literatury* (Lublin 1998, s. 27). Ong obejmuje tym pojęciem obszar takich dziedzin życia, jak „sport, business, nauka, polityka, religia” – bo „by wzrastać, potrzebujemy adwersarza, nasza psyché ma bowiem strukturę agonistyczną.” Stąd np. tak dużą wagę przypisuje Ong zachowaniom agonistycznym w świecie akademickim. Dla naszych celów istotne staje się takie spojrzenie na świat *Pana Tadeusza*, które odsłoni nacechowanie „adwersaryjne” różnych poziomów tego świata. Jest ono bowiem potwierdzeniem silnej jeszcze oralności w tym poemacie. Harmonijny ład wykreowanego świata podkreślali badacze od dawna; tu skupimy uwagę na rysie przeciwstawnym: na „tonie” agonicznym i jego sile w tej nowożytnej eposie.

glejszej, przekraczającej granice powiatu – nawet Litwy, a przynosi ten wymiar dziejowy, plan epopeiczny roku 1812. W jego to przecież kontekście toczą się wydarzenia w Soplicowie, jego nasilające się ciśnienie zabarwia wyczarowane liryczną, sugestywną aluzją wspomnienia przeszłości, uobecnia i aktywizuje historię wpisaną w zapał dni, które wydały Konstytucję 3 maja, w tragizm Targowicy, w ból i żalobę związane z rzezią Pragi – przywołane koncertem Jankiela. Ten sam, wyniesiony ponad partykularny horyzont zaścianka, poziom agonicznego piętna – jaki dla ogółu Polaków nazaczył cały wiek XIX, tak dla nich dramatyczny – uobecniają w poemacie strzępy informacji o losach Jacka-Robaka w jego spowiedzi, dopowiedziane po śmierci bernardyna przez Podkomorzego. To losy emigranta, emisariusza, spiskowca, żołnierza walczącego pod Hohenlinden, pod Somosierrą, konspiratora, przenoszącego do kraju tajne rozkazy, odzwierciedlającego swą dolą los tysięcy jemu podobnych, próbujących poza granicami kraju wywalczyć jego niepodległość. Pojawia się ów dziejowy wymiar agonu już na samym początku poematu, gdy Tadeusz po powrocie „ze szkół” wita w rodzinnym domu zapamiętane z dzieciństwa portrety, przywołujące na pamięć dzieje polskich walk i oporu: Kościuszki, Rejtana, Jasińskiego i Korsaka na wałach Pragi, i gdy słucha mazurka Dąbrowskiego, wygrywanego przez zegar kurantowy.

O stopień niżej sytuują się agonicznie nacechowane wydarzenia, o których już wspominaliśmy: tytułowe *Zajazd*, *Rada*, *Bitwa*, także wciąż wspominane wcześniejsze wypadki w Soplicowie, jak atak Moskali na zamek Horeszków, pod koniec którego Stolnik ginie z ręki Jacka, oraz spowodowana tym, wiele lat trwająca, odwetowa, szukająca uparcie zadośćuczynienia zemsta Gerwazego.

O ile jednak dość łatwo przychodzi nam zinterpretowanie agonicznego nacechowania świata jako śladu oralnej proveniencji jego rysunku np. w *Iliadzie* – traktującej wszak o wojennych losach trojańskich bohaterów i o bogach wikłających się w owe walki już to po jednej, już to po drugiej stronie, o tyle przyjęcie takiej kwalifikacji dla świata *Pana Tadeusza*, po wszystkich określeniach jego harmonii, pogody i słonecznej tonacji, niemal bezwyjątkowo przyjmowanych przez tradycję odczytań poematu, nie jest wcale proste¹⁴.

Spróbujmy więc zacząć od obserwacji „zapasów” zaprawionych humorem, jako że to nie burzy pogodnej z zasady wizji rzeczywistości, utrwalonej w recepcji poematu; już dawno dostrzeżono rolę elementów humorystycznych i komediowych w różnych obszarach tego świata¹⁵. Od razu też narzuca się naszej pamięci cała sekwencja powracających kilkakrotnie epizodów związanych z dynamiką narastania za-

¹⁴ Reinterpretuje wprawdzie ów świat – szczególnie kwalifikację niektórych postaci – m.in. B. Zakrzewski (*Hajże na Soplicę*. Wrocław 1990), wcześniej np. S. Pigoń (*Sąd nad Polską w „Pamu Tadeuszu”*. Kraków 1934). Chodzi im jednak o etyczny wymiar czynów, takich jak sprowadzenie Moskali podczas zajazdu czy „uciszenie” Pluta przez Gerwazego, a także np. trudne koleje życia Soplicy-Robaka, co narusza pogodną aurę tego świata, a nie o zasadę agonu, leżącą u podstaw konstrukcji świata poematu. Nam natomiast chodzi właśnie o agoniczność jako podstawową zasadę konstrukcji.

¹⁵ Zob. np. Z. Szwejkowski: *Pan Tadeusz – poemat humorystyczny*. Poznań 1949.

cietrzewienia antagonistów w sporze o Kusego i Sokoła, który przewija się przez kolejne księgi poematu – wszak już w księdze I czytamy:

*Asesora z Rejentem wzmogła się uparta¹⁶,
Coraz głośniejsza kłótnia o Kusego charta,
Którego posiadaniem pan Rejent się szczycił
I utrzymywał, że on zająca pochwycił;
Asesor zaś dowodził na złość Rejentowi,
Że ta chwała należy chartu Sokołowi.
Pytano zdania innych; więc wszyscy dokoła
Brali stronę Kusego albo też Sokoła
Ci jak znawcy, ci znowu jak naoczne świadki.*

[I, 576–584]

Nie minie wiele wersów i narracja powraca – co ważne: po krótkiej relacji również o zawodach, o grze w trzy gałeczki, przedstawione do wyboru Tadeuszowi przez Telimenę – do następnego epizodu tego niemal *leitmotywu* poematu, tasiemcowej rywalizacji-awantury, jaka nadal toczy się:

*w drugim końcu stoła,
Bo tam, wzmogłszy się nagle, stronnicy Sokoła
Na partyję Kusego bez litości wsiedli:
Spór był wielki, już potraw ostatnich nie jedli.
Stojąc i pijąc obie kłóciły się strony,
A najstraszniej pan Rejent był zaciętrzewiony.
Jak raz zaczął, bez przerwy rzecz swoją tokował
I gestami ją bardzo dobitnie malował.*

[I, 678–685]

Spór to istotnie (co ważne!) *wielki*, acz o błahą w istocie rzecz. Przecie tak zarty, że o jedzeniu nawet zapomniano (ale pić poeta zezwolił – wszak to rozognia temperamenty i podsycza swarliwość!). To wiele mówi o charakterze opisywanej społeczności, która może i rzeczywiście nie jest – jak chce narrator – *mściwa* (choć trudno powiedzieć to np. o Gerwazym), ale jest *porywczą do bitew* i *niezmiernie kłótniwa* [IX, 209–210]. I tutaj więc jeszcze nieco wersów zajmie relacja o tej obfitującej w nadmiernie żywą, jak na wagę problemu, gestykulację towarzyszącą tyradzie Rejenta, opisującego przewagi swego charta, tyradzie zakończonej tryumfalnym krzykiem *cap!* prosto w ucho Tadeusza, mocno zajętego rozmową z Telimeną. Ten, by nie zdradzić swego wyłączenia się ze słuchania wskutek zaabsorbowania osobą sąsiadki, nieopatrznie, maskując roztargnienie, chwali urodę Kusego, czym

¹⁶ Wszystkie cytaty poematu pochodzą z wydania A. Mickiewicza: *Dziela*. Wydanie Rocznikowe. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. Z. J. Nowak. Warszawa 1995. Liczba rzymska oznacza księgę, arabska – wersy. Podkreślenia w cytatach – jeśli nie zaznaczono inaczej – moje, A. O.

natychmiast ściąga na siebie i „ciocię” jadowity przytyk Asesora, co podkreśla zadłość uczestników sporu.

Na początku księgi II znów powraca motyw Kusego i Sokoła, gdy na polowanie jada w pozornej, agresywnością podszytej, zgodzie:

*obok Asesor z Rejentem,
A choć na siebie czasem patrzyli ze wstrętem,
Rozmawiali przyjaźnie, jak ludzie honoru
Idąc na rozstrzygnięcie śmiertelnego sporu;
Nikt ze słów z awizjności ich poznać nie zdoła [...]
[II, 61–65]*

Gdy jednak ukryty, płaszczący się dotąd pod kamieniem zając wyskoczył na pole, wyzwoliły się łowieckie pasje myśliwych i chartów, dzięki czemu pojawi się szansa rozstrzygnięcia psiego agonu. Ale agon w tym poemacie trwać widocznie musi, więc po kolejnych niespełna pięciuset wersach narracja niweczy nadzieję jego końca, zapowiadając kontynuację:

*Psy powróciły same: i nikt pewnie nie wie,
Czy zwierz uszedł, czy wzięty; nikt zgadnąć nie zdoła,
Czy wpadł w paszczę Kusego, czyli też Sokoła,
Czyli obydwu razem: różnie sądzą strony
I spór na dalsze czasy trwał nie rozstrzygniony.
[II, 540–544]*

Łatwo więc przewidzieć, że wkrótce rozpęta się ze świeżą mocą burzliwe dochodzenie swojej racji przez każdą ze stron sporu. Jakoż w tej samej jeszcze księdze wybucha hałaśliwa zwada:

*Dzikiem rozmów strzeleckich był ów spór zażarty
Rejenta z Asesorem o sławne ich charty.
Krótko trwał, lecz zrobili wiele w jedną chwilę;
Bo razem wyrzucili słów i obelg tyle,
Że wyczerpnęli sporu zwyczajne trzy części,
Przycinki, gniew, wyzwanie – i szło już do pięści.
[II, 737–742]*

Dotykamy tu bardzo istotnej cechy agonu, funkcjonującego w kulturze oralności pierwotnej: jego swoistego rytuału. Otóż rytuał pojedynków, poczynając od wyzwania i okoliczności, jakie temu towarzyszyły, przebiegał według pewnej kolejności jego faz, znanej wszystkim członkom wspólnoty, która słuchała opowieści o tym zdarzeniu (a warto pamiętać, że był to – obok uczyty, zgromadzenia wojsk i genealogii – jeden z najczęściej opiewanych tematów). „Wzajemne przezywanie się, typowe dla społeczności oralnych całego świata, lingwiści oznaczyli specjalną nazwą:

flyting (albo *fliting*) – kłótnia.¹⁷ Wymyślne „d o c i n k i werbalne”, mające wzbudzić gniew przeciwnika, są swoistą próbą sił: jeszcze przed rzeczywistą walką stanowią próbę pokonania go, a zmierzają do sprowokowania wyzwania na pojedynek.

Liczne przykłady takich zachowań mógł Mickiewicz bez trudu znaleźć choćby w *Iliadzie*, której był kompetentnym czytelnikiem¹⁸. Przeniesione z tego pierwowzoru agoniczne postawy zabarwiają reakcje mieszkańców i gości Soplicowa (jeśli za takich uznamy również tych nieproszonych – Dobrzyńskich podczas zajazdu czy Moskali...). Wróćmy jednak do pojedynku Kusego i Sokoła – do ich zawodów łowieckich i wyścigu. Stwarzają one nieustannie okazje do zakładów – odmiennej formy wszak również agonu – jak na przykład ten, którego „fanty” podkreślają paradoksalną wagę przywiązywaną do tej charciej batalii:

*„Konia, zawołał Rejent, stawię konia z rzędem
I opiszę się jeszcze przed ziemskim urzędem,
Iż ten pierścień sędziemu w salarijum złożę”.*
*„Ja, rzekł Asesor, stawię me złote obroże,
Jaszczurem wykładane, z kółkami ze złota,
I smycz tkany jedwabny, którego robota
Równie cudna jak kamień, co się na nim świeci.”*
[II, 816–822]

Zanim spór rozgorzeje na nowo w księdze IV – tym razem o to, która strzelba jest doskonalsza i strzał z której z nich do niedźwiedzia okazał się skuteczny: Asesora z fuzyjki od księcia Sanguszki, czy Rejenta z Sagalasówki – kilkakrotnie wystąpią mniejsze epizody, typowo agonicznie nacechowane. Będą to:

- konkurs, czyli zawody ogłoszone przez Sędziego wraz z wyznaczeniem nagrody dla zwycięzcy w grzybobraniu (za znalezienie najpiękniejszego rydza);
- konflikt Sędziego z Telimeną na tle planów dotyczących małżeństwa Tadeusza;
- spór Hrabiego i Tadeusza o piękno drzew egzotycznych i swojskich;

¹⁷ Por. W. Ong: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. J. Japola. Lublin 1992, s. 71. Dalej pisze Ong o wciąganiu bohaterów do „zapasów intelektualnych i werbalnych”, towarzyszących im przechwałkach z własnego męstwa i – równie nieumiarkowanych jak inwektywy – pochwałach, także zalet przeciwników.

¹⁸ Obok przezwisk ze strony przeciwników w mającym się rozpocząć pojedynku jeszcze częstsze są w poematach homeryckich szyderstwa i uraganie piętnujące tchórzostwo i brak męstwa, utratę wiary w zwycięstwo i woli walki, które mają na celu pobudzenie własnych szeregów czy bohaterów do działania. Posługują się tym narzędziem tak bogowie wobec swych protegowanych, jak i sojusznicy czy wodzowie. Por. choćby słowa Hery: „Wstyd, Arrigowie, z wyglądu wspaniali, lecz tchórze nikczemni” (ks. V, w. 788, s. 104; wszystkie cytaty z *Iliady* przytaczam wg wydania: H o m e r: *Iliada*. Przeł. I. Wiśniewski. Kraków 1984). Podobnie Menelaj karci Achajów: „O wy, niewiasty achajskie, bo przecież nie mężę! Pyszałki / Groźne w języku! Srom, jako żywo, srom, / Jeśli żaden z Danaów nie zmierzy się teraz z Hektorem, / Siedźcie więc tutaj wszyscy i gnijcie bez ducha, niesławnie...” (ks. VII, w. 97–100).

- spór w karczmie o patenty szlacheckie i herby;
- spór o nazwę stroju Kościuszki (czamara czy taratarka).

Warto też dodać, że agon przenosi się ze świata ludzi także na nieożywione elementy pejzażu soplicowskiego – wystarczy przywołać choćby dwie chylące się:

*karczmy po dwóch stronach drogi,
Oknami wzajem sobie grożące jak wrogci;
Stara należy z prawa do zamku dziedzica,
Nową na złość zamkowi postawił Soplica.*

[IV, 165–168]

Nie inaczej wybrzmiewa opis zaścianka Dobrzyńskich, w którym nawet ściany i drzwi są nosicielami śladów agonu i agonicznego treningu z ostrą bronią:

*Kto by uważał z bliska lamus, spichrz i chatę,
Ujrzy ściany od ziemi do szczytu pstrokate
Niby rojem owadów czarnych; w każdej plamie
Siedzi we środku kula jak trzmiel w ziemnej jamie.*

*U drzwi domostwa wszystkie klamki, ćwieki, haki
Albo ucięte, albo noszą szabel znaki:
Pewnie tu probowano hartu zygmuntowek,
Którymi można śmiało ćwieki obciąć z główek,
Lub hak przerznąć, w brzeszczocie nie zrobiwszy szczyrby.*

[VI, 457–465]

Podobnie – jak powracający refren, raz przygasający, to znów podsycany spór o zalety chartów między Asesorem i Rejentem – wraca też inna opowieść, o innym konflikcie, wielokrotnie ponawiana i nie uzyskująca finału, niedopowiedziana do końca poematu: to snuta przez Wojskiego historia *sporu, który miał bitwą zakończyć się krwawą*, czyli rzecz o sztuczce Rejtana, splecionej *książęciu Denassów*. Pojawia się ten wątek już w księdze V (jak większość tematów „kłótniowych”); Wojski żałuje, że nie może odnaleźć *oczyma* księdza Bernardyna:

*Chciałbym mu opowiedzieć wypadek ciekawy,
Podobny do zdarzenia dzisiejszej oblawy.
[.....]
A zdarzył się największym strzelcom za mych czasów,
Posłowi Rejtanowi i księciu Denassów.*

[V, 500–515]

Najobszerniej zarysowany w księdze VIII (w. 206–259), powraca w księdze XI (w. 408–413), a także w księdze XII, gdy – pragnąc pogodzić Hrabiego i Rejenta, skłóconych przez Telimenę – podejmuje Wojski kwestię o dziku z Nalibockich lasów (w. 477–480). Zarówno jednak fortel Wojskiego z kotem (który zrównał wre-

szcze łowieckie zasługi Kusego i Sokoła, kończąc spór Asesora i Rejenta), jak i jego historia o sposobie pogodzenia Domejki z Dowejką, tudzież wpleciony w nią przykład zaczerpnięty z mitycznego przekazu o fortelu Dydony ze skórą wołu pociętą na paski wzmagają podstawową dla poematu zasadę agonu, który – choć w humorystycznym tonie utrzymany – pulsuje nieustannie pod powierzchnią nawet towarzyskich spotkań, takich jak polowania, grzybobranie czy posiłki. Udziela się on metaforycznie nie tylko antagonizmowi dwóch karczem. Zabarwia też pejzaż – oto zmagania wichrów, przedstawione jako niezwykle dynamiczne, żywiołowe zapasy, pełne zaskakujących forteli, nieokiełznanego gniewu, także elementów po prostu zapalczywej bójki. To nie żywiołowa zabawa o wiek późniejszych *Dwóch wiatrów* Juliana Tuwima – to stylizacja na zapasy gniewne, nieomal śmiertelne:

*Nagle wichry zerwały się, porwały się wpoły,
Borykają się, kręcą, świszczącymi koły
Krzążą po stawach, mącą do dna wody w stawach,
Wpadli na łąki, świszczą po łożach i trawach,
Pryskają łóz gałęzie, lecą traw przekosy
Na wiatr, jako garściami wyrywane włosy,
Zmieszane z kędziorami snopów; wiatry wyją,
Upadają na rolę, tarzają się, ryją,
Rwą skiby, robią otwór wichrowi trzeciemu,
Który wydarł się z roli jak słup czarnoziemiu,
Wznosi się, jak ruchoma piramida toczy,
Łbem grunt wierci, z nóg piasek sypie gwiazdom w oczy [...]*
[X, 56–67]

Oczywiście, opis burzy sprzyja stylizowaniu jej na walkę żywiołów z elementami obrazowania kosmicznego, przydającego grozy prezentowanym zjawiskom. Zabawniejsze natomiast i bardziej znaczące dla obserwowanej tu przez nas, humorem podszytej aury agoniczności świata soplicowskiego jest, na przykład, wrózenie Protażego z walki wróbli:

*pęc, pada z poddasza
Dwóch wróblów bijących się, oba samcy stare,
Jeden, młodszy cokolwiek, miał podgardle szare,
Drugi czarne; dalejże tłuc się po podwórzu,
Przewracać kulki, że aż zaryli się w kurzu;
My patrzymy, a tymczasem szepczą sobie sługi,
Że ten czarny niech będzie Horeszko, a drugi
Soplica; więc ilekroć szary był na górze,
Krzyczą: „Wiwat Soplica! pfe, Horeszki tchórze!”
A gdy spadał, wołali: „Popraw się, Soplica!
Nie daj się magnatowi, to wstyd na szlachcica!”
Tak śmiejąc się czekamy, kto kogo pokona [...]*
[XI, 359–370]

Interwencja Zosi, która rozdzieliła czupurne ptaki, bijące się jeszcze w jej rękę, *aż leciało pierze, / Taka była zawziętość w tym maleńkim lichu* (w. 373–374), zdaniem komentujących zajęcie wieśniaczek wróżyła, że to ona pogodzi zwaśnione rody. Dla nas warte odnotowania jest tu przede wszystkim wystylizowanie walki na pojedynków, któremu „kibicują” zaangażowani emocjonalnie świadkowie, okrzykami podsycając wolę walki antagonistów.

Niewątpliwie przecież znacznie ważniejsze dla wskazania agonicznego nacechowania świata *Pana Tadeusza*, niż dotąd opisane tu spory, zakłady, zawody i wawśnie, są te węzłowe momenty, które przynoszą zwroty akcji, jak pełna zacierziewienia, namiętności i dążenia do agresywnej, siłowej, bynajmniej nie żartobliwej konfrontacji *Rada*. Wydaje się chwilami, że tylko to jest ważne, nawet bez względu na motywację i dobór antagonisty. Oto znamienne słowa Kropiciela:

*To wiem, że kto chce bić się, niech Kropidło chwyta,
Kto umierać, ten księdza niech woła, i kwita!
Ja chcę żyć, bić! [.....
.....]
Wiecie wy, co to znaczy? – Oto, że wy dziady,
Niedolegi! He, Bracia! To wyżła rzecz tropić,
Bernardyńska kwestować, a moja rzecz: kropić,
Kropić, kropić i kwita!” – Tu maczuga głasnął.
Za nim cały tłum szlachty: „Kropić, kropić!” wrzasnął.*
[VII, 93–102]

Wyraźnie raczej mniej istotna jest tu sprawa, kto będzie przeciwnikiem. Gdy bowiem Maciek zadaje podstawowe pytanie, otrzymuje na początku odpowiedź i „agoniczną”, i – z pozoru – Polaka-patriotę w pełni satysfakcjonującą:

*Więc po cóście tu przyszli? i czego wy chcecie?
„Wojny!” krzyknęli. – „Jakiej?” spytał. – Zawołali:
„Wojny z Moskalem! bić się! Hajże na Moskali!”*
[VII, 123–125]

Sprawa wydaje się jasna, choć spontaniczność pragnienia walki może nasuwać podejrzenie, że ważniejsza jest tu ona, niż sprawa, o którą ma być toczona. Gdy jednak do głosu dochodzi Gerwazy, pod wpływem jego oskarżeń Sopliców zmienia się obiekt agresji i zmienia się hasło wzywające do działań. Teraz brzmi: *Hajże! krzyknęli wszyscy, hajże na Soplicę!”* [VII, 324].

Jak widać, najistotniejsze jest w tym świecie jednak – zgodnie ze słowami Macieka Kropiciela – *kropić, / Kropić, kropić i kwita!*: antagonistę zmienić łatwo, byle było kogo kropić. *Zajazd* jest więc, paradoksalnie, bezpośrednim następstwem *Rady*, która miała doprowadzić do „kropienia” Moskali, a doprowadziła do „kropienia” Sopliców. Z kolei *Zajazd*, „kropiacy” Sopliców, przeobraża się w *Bitwę*, „kropią-

ca” sprowadzonych zdradzieckim donosem (Asesora? Jankiela? – jak próbował się domyśleć S. Pigoń) Moskali pod wodzą majora Płuta. „Kropienie” ze swoimi bardziej subtelnymi odmianami okazuje się tu wartością stałą, przesycającą całość tego świata... Toteż nie wolny od dramatyzmu w przedstawieniu zdarzeń jest również opis tych różnorodnych zmagañ, który wydaje się zdominiowany przez poetykę heroikomiczną, wprowadzającą uśmiech w miejsce przerażenia, kpinę w miejsce grozy, żart w miejsce lęku. Jako przykład takiej tonacji może posłużyć opis blazynady Robaka, pojawiającego się w stylu iście „cyrkowym” – tłumnym wjazdem, na czele którego:

niby laufer bieży
Ogromny czarny baran, a łeb mu się jeży
Czterma rogami, z których dwa jako kabląki
Kręcą się koło uszu, ubrane we dzwonki;
A dwa, od czoła na bok wysuwając końce,
Wstrząsają kulki kragle, mosiężne, błyszczące.
 [IX, 185–190]

Następuje ten wjazd wszakże – co istotne – w chwili narastającego napięcia i eskalacji gróźb Płuta, które z kolei powodują zaostrenie reakcji Sędziego, zapowiadając nieuchronną katastrofę... Prawdziwym arcydziełem jest w tej sytuacji wygłoszona przemowa bernardyna, stylizowana na księdza Baki pochwałę sprawiedliwej śmierci, pełna rymów wewnętrznych, paronomazji (*za katy – w szkarłaty; Po suknie – stuknie; po płótnie – utnie; po kapturze, fryzurze, mundurze; Śmierć matula jak cebula; lzy wyciska, gdy ściska; przytula, lula – zucha co hula – itp.*)¹⁹. Rozbijają one grozę pełnego wyzwick i pogrózek (przypomnijmy, że są to typowe dla agonu zachowania werbalne!) wywodu Płuta o prawach *Żółtej księgi*, czyli o ustawach wojennych obowiązujących w podbitym kraju, gdzie – co przypomina rosyjski major – Imperator zatwierdza ukazy, podwajając karę. Podobne zderzenie tonacji wystąpiło też nieco wcześniej, gdy rozpoczęty z ogromnym impetem zajazd przemienił się z groźnego ataku w... „furażowanie” w soplicowskiej kuchni, gdzie:

„Jeść! jeść!” – po trzykroć zgodnym wezwali okrzykiem,
Odpowiedziano: „Pić! pić!” Między szlachty zgrają
Stają dwa chory: ci pić, a ci jeść wołają;
Odgłos leci echami, gdzie tylko dochodzi,
Wzbudza oskomę w ustach, głód w żołądkach rodzi.
I tak, na dane z kuchni hasło, niespodzianie
Rozeszła się armija na furażowanie.

[VIII, 712–718]

¹⁹ Zob. A. Nawarecki: *Czarny karnawał*. Wrocław 1991, s. 191.

– a miejsce opisu zaistniałej przecież walki w czasie zajazdu zastąpiła heroikomicznie zabarwiona hiperbolizacja takich incydentów, jak rzeź w kurniku, gdzie Sak dokonuje spustoszenia, mordując bez pardonu ulubione ptactwo Zosi. I chociaż w bitwie z Moskalami trup ściele się gęsto od razów Brzytewki i Kropiciela, choć Maciek swoją Rózczką usiekł nawet Gifrejtera, *fechmistrza najpierwszego z Moskalów*, zaś ostatecznie:

*Jegry w tłumie ulegli mocy przeciwników.
Dwudziestu trzech na ziemi wala się zabitych,
Trzydziestu kilku jęczy ranami okrytych,
Wielu pierzchło, skryło się w sad, w chmiele, nad rzekę,
Kilku wpadło do domu pod kobiet opiekę.*

[IX, 471–475]

– to i w opisach tych „rzeczywistych” w świecie poematu walk nie brakuje momentów humorystycznych, jak na przykład szturm na sernicę, którą Wojski z Woźnym zwalają na *trójką Rykowa*, jedyny sprawnie działający i stanowiący zagrożenie punkt ataku Moskali.

Warto w tym kontekście (żartobliwej tonacji opisu „prawdziwego” starcia) zatrzymać się na moment przy pojedynkach, które wzorem homeryckim staczają dowódcy walczących oddziałów między sobą, by oszczędzić armie²⁰. Pojedynek – jak już mówiliśmy – stanowi w kulturze oralności pierwotnej kwintesencję zachowań agonicznych i z tej zapewne racji jest bardzo długo żywotny jako ślad tej kultury w utworach, kontrolowanych już cyrograficznie. Tu, w poetyce nowożytnej epopei, w której tropimy oralne *residuum* właśnie poprzez obserwowanie różnych przejawów agonu, też nie brak wyzwania, choć dużo gorzej niż w starożytnych poprzedniczkach wypada bilans zamiarów i ich realizacji: najpierw Płut, spoliczkowany przez Tadeusza – choć zarzuca mu później uchylanie się od honorowej walki w otwartym polu – przecież nie chce stanąć do pojedynku, choć Tadeusz dobitnie przypomina mu zniewagę i ponawia wyzwanie. Nie chce też honoru Majora bronić Ryków, skłaniany do tego przez zwierchnika – wyzwania palą więc na panewce i bilans wygląda trochę kiepsko. Przyjmuje jednak Ryków wyzwanie Hrabiego, który chce pomścić swoich dżokejów, przez Rosjanina związanych. Tyle, że znowu do opisu tego pojedynku wkrada się ton żartobliwy – przypomina on raczej trochę groteskowy balet²¹ niż śmiertelne starcie:

²⁰ Por. wyzwanie na pojedynek (wraz z określeniem warunków, jakie winien spełnić zwycięzca wobec pokonanego po jego śmierci) przez Hektora, przeciw któremu staje – wyciągnąwszy los – Ajas (ks. VII, w. 67 inst., s. 127). Zob. także w końcowej części *Iliady* pojedynek Hektora z Achillesem, mszczącym się za śmierć Patrokla.

²¹ Zwrócił na to uwagę B. Zakrzewski: *Hajże na Soplicę!...*, s. 164.

*Wojska ciekawe patrzą na wodzów spotkanie:
Hrabia i Ryków idą, obróćeni bokiem,
Prawą ręką i prawym grożąc sobie okiem;
Wtem lewymi rękami odkrywają głowy
I kłaniają się grzecznie (zwyczaj honorowy:
Nim przyjdzie do zabójstwa, naprzód się przywitać).
Już spotkały się szpady i zaczęły zgrzytać;
Rycerze, wznosząc nogi, prawymi kolany
Przyklękają, w przód i w tył skacząc na przemiany.*

[IX, 640–648]

Wszystko jak w balecie: absolutnie równocześnie, absolutnie symetrycznie, z absolutnie widowiskową scenicznością gestów i absolutnie salonową wytwornością manier. Daleki też – ale z całkowicie innej strony – od honorowych zasad pojedynku był zamysł Płuta, by za cenę czterech srebrnych rubli skłonić strzelca do skrytobójczego strzału. To, oczywiście, kończy nierozstrzygnięte w efekcie spotkanie antagonistów.

A nie wszystkie to przecież wyzwania w poemacie. Wcześniej jeszcze, w księdze V, zarówno Sędzia, jak i Podkomorzy – obrażeni na Hrabiego, który stanął po stronie Gerwazego mącającego spokój kolacji w zamku burdą i oskarżeniami Sopliców – chcą z nim walczyć. W końcu wyzywa Hrabiego Tadeusz, ale i do tego pojedynku jednak nie dochodzi, choć jeszcze w księdze VII Sędzia przypomina afront: *Prócz tego za wczorajszy niegrzeczny uczynek / Musi mnie deprekować, albo pojedynek!* [VI, 144–145].

Pobojowisko natomiast, jakie pozostawiły agoniczne działania – szczególnie autentycznie groźne w wykonaniu Gerwazego, ale i Wojskiego, który tym razem, miotając nożem, nie był gołąbkim pokoju – znowu zaskakuje żartobliwą, heroikomiczną metaforyką. Protazy wszak:

*z pustego zszedł pobojowiska,
Kędy zostały trupy, ranni i zwaliska.*

*Włudziach straty nie było; ale wszystkie ławy
Miały zwichnione nogi, stół także kulawy,
Obnażony z obrusa, poległ na talerzach
Zlanych winem, jak rycerz na krwawych puklerzach,
Między licznymi kurcząt i jendyków ciała,
W których piersi widelce świeżo wbite tkwiały.*

[V, 781–787]

Zgodnie z tytułem księgi *Kłótnia* była i poważna, i groźna – wszak w niej i życie Hrabiego zawisło na włosku, tytuł więc i w poważnym jego rozumieniu jest adekwatny do zdarzenia. Ale – jak widać – i tutaj heroikomiczna powierzchnia stylizacji poetyckiej przesłoniła, jak woal, grzęzę rzeczywistości. Przecie całkowicie jej nie zatarała.

Przykładów takich i innych, ale pokrewnych zachowań czy postaw agonicznych można z kart *Pana Tadeusza* przytoczyć jeszcze mnóstwo; opuściliśmy np. prezentację słownych utarczek Płuta i Dobrzyńskich, opowieść Gerwazego o pomście na Soplicach przy pomocy Scyzoryka²², opis sejmikowych kontrowersji objaśnianych przez Wojskiego, a zaklętych w malowidłach arcyserwisu, a także rozliczne aluzje do zbrojnych zrywów z przeszłości narodowej, podobnie jak znaczące w tym planie wzmianki o Legionach czy Napoleonie, nawet te owiane fantazją wieści gminnej: o *pojedyнку na czary* między cesarzem a Suworowem:

*U nas w pułku gadano, jak szli na Francuza,
Że Bonapart czarował, no, tak i Suwarów
Czarował; tak i były czary przeciw czarów.
Raz w bitwie, gdzie podział się? szukać Bonaparta! –
A on zmienił się w lisa, tak Suwarów w charta;
Tak Bonaparte znowu w kota się przerzuca,
Dalej drzeć pazurami, a Suwarów w kuca.*

[I, 524–530]

Trudno więc zaprzeczyć, że pomysłowość Mickiewicza w grze tym tropem poetyki oralności pierwotnej święci tu niewątpliwy tryumf. Jakże zatem – powtórzmy to pytanie – wnioski można wysnuć z przyłożenia do *Pana Tadeusza* epopeicznych wyznaczników, znamienych dla opisu świata w homeryckich epopejach, a przeniesionych tam z opowieści przedpiśmiennych? Nawet jeśli *Epilog* nie zdoła narzucić współczesnemu odbiorcy obrazu skłócenia, zmańczenia harmonii, nieomal „przyrodzonego” piętna konfliktu z całą goryczą i bólem przeciwstawianego światu, który jest przeszłością, marzeniem i istnieje tylko w poetyckim, lirycznym doznaniu poety, pozostaną dwie miary. Jedna to ta nieomal współczesna poematowi, sformułowana także przez poetę, choć – *nomen omen* – zantagonizowanego:

*Jednak się przed tym poematem wali
Jakaś ogromna ciemności stolica:
Coś pada... myśmy słyszeli – słuchali:
To czas się cofnął i odwrócił lica,
By spojrzeć jeszcze raz na piękność w dali,
Która takimi tęczami zachwyca,
Takim różanym zachodzi obłokiem [...]*

[Juliusz Słowacki: *Beniowski*, pieśń VIII, 129–134]

Druga – odmienna – miara wynika z analizy jednego tylko śladu oralności, do której to analizy upoważnia epopeiczna tego śladu proveniencja. Wnioski z tej analizy każą sielski świat *Pana Tadeusza* postrzegać jako świat agonu, często wpraw-

²² Pisałam o tym szerzej w: *Ślady oralności w „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza*. Katowice 1997, s. 28 i 29.

dzie zamglonego woalem humoru, ale pulsującego pod nim nieustannie i ogarniającego wszystkie poziomy konstrukcji poematu. Agonu, który w tym heroikomicznym przebraniu bywa śmieszny, ale jest to śmieszność bardzo w istocie rzeczy niewesoła. Czasem rozgrywa się ten agon na poziomie towarzyskiego żartu, budząc wesołość. Czasem kończy się wesołym fortelem, który w istocie jest wyminięciem śmierci, jak w gawędzie o Domejce i Dowejce. Czasem zamienia się w rozwarcholoną burdę, jak *Rada* czy *Zajazd*, przebiega na tej dziwnej granicy między śmiesznością i dramatem. A bywa też tak, jak w *Epilogu*, gdy ów wszechogarniający agon uzyskuje kulminację w formule swarliwego samozniszczenia, formule dla określanej przez ten agoniczny pryzmat społeczności z tragicznych najtragiczniejszej:

*Nie dziw, że ludzi, świat, siebie ohydzą,
 Że utraciwszy rozum w mękach długich,
 Płwają na siebie i żrą jedni drugich!*
 [Epilog, 17–19]

Anna Opacka

An Agon or an Idyll?

Summary

Basing on her earlier work on the rudiments of orality in *Pan Tadeusz*, the author suggests that we should have a closer look at various levels and aspects of the agon (quarrels, arguments, squabbles, antagonisms, duels, and battles) in Mickiewicz's epic poem. The author draws the reader's attention to the fact that, side by side with the soothingly idyllic interpretation of the poem (well established already in its first readings and confirmed by the poet's statements included in the letters written during the poem's composition), it has its other, complementary "second face". It appears that if we apply to the poem the tools and criteria developed by M. Parry to describe Homer's works, we may throw some new light on interpersonal relations in *Pan Tadeusz*, relations that are characteristic of the oral, preliterate metrical composition described by Walter J. Ong.

One of the characteristics of such composition is the agonistic nature of the represented world, and the present study shows precisely the presence of agon in Mickiewicz's poem on various levels of its structure, beginning with the epic, historic dimension of the scenes showing the nation's fate (presented side by side with comical squabbles, quarrels, and arguments), through contending for the ladies' favours, and ending with a bloody battle, scenes of elemental fury, and debates in two antagonistic inns on two sides of the road. This agonistic aspect of the poem's represented world is as rich as its idyllic face and constitutes an important feature of its poetic style. This shows that the poem's vision of the Polish noblemen's society is far from being simplified, and that this aristocratic epic is tied up with the sources of the primitive oral culture reflected in the Homeric poems.

Anna Opacka

L'agone ou la bucolique?

Résumé

Se référant à son travail antérieur sur les rudiments de l'oralité dans *Pan Tadeusz*, l'auteur de l'article se propose d'analyser les différentes formes et niveaux de l'agone (différends, disputes, duels et batailles) dans l'épopée de Mickiewicz. En montrant l'interprétation rassurante et „bucolique” fixée dans la première réception des premiers lecteurs (suggérée d'ailleurs par la correspondance du poète datant de la période de la rédaction), l'auteur la complète par la présentation de la „seconde face” de l'univers représenté, complémentaire des traits bucoliques. L'application des outils interprétatifs élaborés par M. Parry pour la description des oeuvres d'Homère, jette une nouvelle lumière sur les relations interpersonnelles dans *Pan Tadeusz*, caractéristiques de la création orale, celle d'avant l'écriture, décrite par Walter J. Ong.

Étant donné que l'une d'elles est le caractère agonique de l'univers représenté, l'article s'attache à démontrer la présence de l'agone dans l'épopée de Mickiewicz aux différents niveaux de l'organisation du poème, en commençant par la dimension historique, épique du destin national (présentée ici à côté de différends, disputes et bagarres mi-sérieux mi-comiques), en passant par la rivalité courtoise pour acquérir les faveurs des dames, jusqu'à la bataille sanglante, les ébats des éléments, les débats des deux auberges brouillées des deux côtés du chemin. Cet aspect „agonique” du monde du poème est aussi riche que son aspect „bucolique” et constitue un trait important de la poétique. Cela démontre aussi bien une vision complexe de la société des nobles polonais que l'union de cette épopée nobiliaire avec les sources de la culture d'oralité primitive dont sont empreints les textes homériques.

Damian Noras

Metaforyka ruchu w *Panu Tadeuszu*

Z ziemią i powietrzem związany jest określony sposób poruszania się¹. Można mówić o istnieniu pewnych pól leksykalnych obejmujących wyrazy, które nazywają ruch właściwy dla ziemi i powietrza. Pierwszy z wymienionych żywiołów implikuje pojawienie się takich czasowników, jak: „chodzić”, „kroczyć”, „stapać”, „biegać”, „pełznąć”. W odniesieniu do drugiego zaś charakterystyczne są wyrazy: „lecieć”, „frunąć”, „unosić się”, „wzlatywać”. Woda natomiast w sposób naturalny przywołuje skojarzenia związane z pływaniem, żeglowaniem, nurkowaniem bądź metaforycznym „przecinaniem tafli, fali”.

Każdy typ przestrzeni warunkuje zatem określony sposób jej pokonywania. Wnikliwa lektura arcypoematu Mickiewicza, uważne spojrzenie na warstwę opisową dzieła i sposób poetyckiego obrazowania nasuwa pewne spostrzeżenia, dotyczące przedstawiania ruchu związanego z danym żywiołem. Okazuje się, że autor bardzo często w odniesieniu do poruszania się po ziemi używa czasowników właściwych dla ruchu odbywającego się w powietrzu i w wodzie. Zadaniem niniejszego szkicu będzie określenie specyfiki tego typu ujęć metaforycznych i wskazanie środków poetyckich budujących takie właśnie obrazy. Zasygnalizowana tendencja poetycka jest charakterystyczna również dla wcześniejszej twórczości Mickiewicza. W związku z tym analiza specyfiki obrazowania w *Panu Tadeuszu* wspierana będzie także fragmentami innych utworów, w których zajmujące mnie zjawiska są bogato reprezentowane.

Wydaje się, że najdoskonalszym przykładem połączenia ruchu, związanego z powietrzem, ziemią i wodą, jest opis przemieszczających się na niebie chmur:

¹ Szkic ten jest fragmentem przygotowywanej pod kierunkiem prof. dra hab. Marka Piechoty obszerniejszej całości, która dotyczy problematyki żywiołów w dziełach Mickiewicza. W związku z tym analiza ruchu służy tu również określeniu specyfiki postrzegania i przedstawiania ziemi, wody i powietrza w *Panu Tadeuszu*.

*Szum wielki słyhać wkoło; nawet te codzienne,
 Patrząc Państwo, te białe chmurki, jak odmienne!
 Zrazu jak stada dzikich gęsi lub łabędzi,
 A z tyłu wiatr jak sokoł do kupy je pędzi:
 Ściskają się, grubiej, rosną, nowe dziwy!
 Dostają krzywych karków, rozpuszczają grzywy,
 Wysuwają nóg rzędy i po niebios sklepie
 Przelatują jak tabun rumaków po stepie:
 Wszystkie białe jak srebro, zmieszają się – nagle
 Z ich karków rosną maszty, z grzyw szerokie żagle,
 Tabun zmienia się w okręt i wspaniale płynie
 Cicho z wolna, po niebios błękitnej równinie!*
 [III, 642–653]²

Przytoczony fragment w całości wypełniony jest wielką wizją metaforyczną, która zawiera kilkufazowy obraz metamorfoz, jakim w poetyckiej wyobraźni poddawane są przemieszczające się po niebie obłoki. W pierwszym etapie mamy jeszcze do czynienia z chmurami, następnie przeradzają się one w gęsi lub łabędzie pędzone przez sokoła. Dalej z ptaków przekształcają się w tabun rumaków, by wreszcie osiągnąć kształt okrętu. Naturalną konsekwencją takiego widzenia jest pojawienie się przy każdej fazie przemiany odmiennego rodzaju ruchu. Lot ptaków przechodzi w tętent koni, a na końcu w wolne, spokojne przesuwanie się po wodzie płynącego okrętu.

Obraz ten wywołał wśród badaczy różne opinie. Józef Tretiak i Juliusz Kleiner dostrzegali jeszcze pewną panoramizm, ciągłość konstrukcyjną całości. Natomiast Andrzej Paluchowski stwierdził:

Niebo jest zatłoczone; takiego wrażenia udziela całość. Czy fragment pozwala cieszyć się wizją kształtów nieba? Nie ma takiej wizji. W pamięci nie pozostaje „gra obłoków”, zmienne kształty chmur. Pamiętamy za to nadmierną liczbę rzeczy (właśnie rzeczy, nie ich konturów) wprowadzonych na obszar nieba. Ta coraz inna konkretność przeszkadza wywołaniu jednego obrazu.³

Autor przytoczonej opinii nie podziela pozytywnych sądów poprzedników i zarzuca Mickiewiczowi pewną manierę o proveniencji barokowej. Warto jednak zwrócić uwagę na to, co pominęli w swoich wywodach wymienieni wyżej badacze. Mianowicie na kształtowanie ruchu odbywającego się na niebie. W całym przywo-

² Wszystkie cytaty z *Pana Tadeusza* podaję za edycją: A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznikowe. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. Z. J. Nowak. Warszawa 1995. Liczba rzymska oznacza księgę, arabska – wersy.

³ A. Paluchowski: *Uwagi o obrazowaniu w „Panu Tadeuszu”*. „Pamiętnik Literacki” R. 49: 1959, z. 2, s. 498. Wspomniane wyżej prace to: J. Tretiak: *Obrazy nieba i ziemi w „Panu Tadeuszu”*. W: Tenże: *Kto jest Mickiewicz?* Kraków 1924 i J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 2: *Dzieje Konrada*. Cz. 2. Lublin 1948.

łanym obrazie nie chodzi bowiem tylko o zmienność konturów chmur czy dosyć statyczną ewolucję konkretnych wyobrażeń materialnych, ale również o przedstawienie niezwykle dynamicznej sytuacji – przejścia od naniebnych harców obłoków, zestawionych z ptakami, przez galopujący tabun rumaków do płynącego, spokojnego ruchu okrętu. Można tu mówić o pewnym atmosferycznym zjawisku, związanym z silnym działaniem wiatru pędzącego chmury, i o wyciszeniu, którego symbolem jest obraz statku płynącego po „błękitnej równinie”.

W pierwszej fazie tej wielkiej wizji metaforycznej poeta akcentuje ruch niezwykle szybki, intensywny – ptaki są spłoszone, konie pędzą, przelatują. Zauważmy, że autor wykorzystuje tu specyfikę ruchu ewokowanego przez powietrze i ziemię – lot oraz bieg. Konsekwencją tego zabiegu jest powstanie obrazu dynamicznego, który zostaje ustatyczniony przez ruch związany z wodą implikującą kategorię płynności.

Warto zastanowić się nad tym, na ile stworzona przez Mickiewicza wizja emanuje oryginalnością, a w jakim stopniu opiera się na pewnych potocznych wyobrażeniach. Dla określenia ruchu obłoków po niebie używane tu są najczęściej rzeczowniki odsłowne, które można nazwać neutralnymi, gdyż nie łączą się tylko z jednym żywiołem, ale nazywają pokonywanie każdej przestrzeni. Wymienić tu można „przemieszczanie się” czy „przesuwanie się”. Oprócz tego wykorzystuje się dość często czasowniki związane z ruchem odbywającym się na wodzie: „płynąć”, „odpływać”, „przepływać”. Ich użycie w odniesieniu do obłoków niesie z sobą aspekt metaforyczny. Wydaje się, że można w tym przypadku mówić o metaforze zleksykalizowanej, czyli takiej, która weszła do języka ogólnego i zatraciła swój wymiar poetycki. Mickiewicz wykorzystuje tego typu obraz, zestawiając chmurę z okrętem. W ten sposób łączy niejako atrybuty powietrza i wody, jednak całość wzbogaca dodatkową metaforą „niebios błękitnej równiny”. Uwagę przykuwa tu zwłaszcza rzeczownik „równina”, który w języku potocznym odnosi się do płaskiej powierzchni ziemi. W ten sposób w kompozycję zostaje włączony element trzeciego żywiołu, co w pewnej mierze przywraca całości walor poetycki.

W odniesieniu do przemieszczania się chmur na niebie używa też Mickiewicz porównania z lotem ptaka. Do takiego zestawienia niejako upoważnia optyczne wrażenie, w którym dystans między człowiekiem-observedorem a obłokiem i ptakiem lecącym bardzo wysoko wydaje się podobny. Wpływają na to małe rozmiary skrzydlatych władców przestworzy, co potęguje wrażenie znacznego oddalenia, a także najczęściej wielkie rozmiary chmur, co z kolei przybliża je do ziemskiego obserwatora.

Natomiast trudno znaleźć płaszczyznę wspólną dla obłoku i rumaka. Można mówić o niej tylko w przypadku potencjalnej zbieżności kształtów. Wydaje się, że zestawienie chmury z koniem ma służyć przede wszystkim ukazaniu szybkości, intensywności ruchu obłoków na niebie. Zauważmy, że dla przedstawienia podobieństwa konturów właściwszy byłby obraz statyczny. Mickiewicz wybiera jednak wariant dynamiczny. Taki właśnie wybór jest argumentem potwierdzającym wcześniej postawioną tezę, że nie tylko o metamorfozę kształtów chodzi w tej metaforycznej

wizji, ale również o intensyfikację, a później spowolnienie ruchu obłoków, co ma odpowiadać realnej sytuacji atmosferycznej – silnemu wiatrowi (sokołowi) przeganiającemu chmury (ptaki) i wyciszeniu jego działania przez wprowadzenie obrazu wolno płynącego okrętu.

Znamienne dla poetyki Mickiewicza jest to, że dla przedstawienia jednego rodzaju ruchu wykorzystuje wyobrażenia związane z pokonywaniem przestrzeni aż trzech żywiołów. W analizowanym obrazie następuje zespolenie wrażeń lotu, biegu i pływania, czego konsekwencją jest swoiste utożsamienie powietrza (niebo), ziemi i wody. Wymienione elementy są połączone określonymi relacjami, w jakiś sposób ze sobą współgrają. Wydaje się, że dla określenia, jakie zależności między żywiołami Mickiewicz eksponuje w sposób szczególny, istotne będą takie pojęcia, jak zwierciadło i ekran. Pierwsze z nich stanowi podstawę plastycznego ujęcia obrazowego, które znajdujemy już w balladzie *Świtez*:

*Jeżeli nocną przybliżysz się doba
I zwrócisz ku wodom swe lice,
Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą
I dwa obaczysz księżyce.*

*Niepewny, czyli szklanna spod twej stopy
Pod niebo idzie równina,
Czyli też niebo swoje szklanne stropy
Aż do nóg twoich ugina:*

*Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,
Dna nie odróżnia od szczytu,
Zdajesz się wisieć w środku niebokrega,
W jakiejś otchłani błękitu.⁴*

To po mistrzowsku przedstawione wrażenie wzrokowe jest efektem zwierciadlanego odbicia gwiazd i księżycy w toni wód Świtezi. Rozciągają się one na ziemi i przejmują niejako obraz nieba – dalekiej, powietrznej przestrzeni. Powstaje w ten sposób wtórne, ale niezwykle sugestywne wrażenie oparte na jedności ziemi, wody, nieba i wtopionego w tę całość człowieka.

Czy obraz ten ma coś wspólnego z wcześniej analizowanym fragmentem *Pana Tadeusza*? W moim przekonaniu istnieją pewne elementy łączące obie wizje. Tak jak w *Świtezi* zwierciadlane odbicie zaciera granice i różnice między żywiołami, które zlewają się ze sobą w niezwyklej jedni przestrzennej, tak w obrazie chmur sunących po niebie ruch ptaków, koni i okrętu zespała powietrze, ziemię i wodę. Niebo staje się nie tyle lustrem, co ekranem, na którym odbywa się projekcja określonych wyobrażeń. Niewątpliwie istnieje jakościowa różnica między dwoma przywołanymi

⁴ A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. T. 1: *Wiersze*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 58.

obrazami. Pierwszy opiera się na pewnym zjawisku optycznym, drugi rodzi się w poetyckiej wyobraźni, jednak wspólne dla obu jest zatarcie granic między elementami wypełniającymi obszar trzech żywiołów.

W warstwie opisowej arcypoematu można zauważyć powracanie pewnych motywów, charakterystycznych zestawień i ujęć metaforycznych. Tadeusz Dworak tak tłumaczy to zjawisko:

Jeżeli czynność porównywania polega na kojarzeniu przedmiotów toku świadomego myślenia z ich odpowiednikami z toku półświadomości – to już na podstawie psychologii można spodziewać się zjawiska antycypacji i reminiscencji (może być również perseweracja) w szeregu porównań w tym samym utworze lub u jednego autora.⁵

Nie inaczej jest w przypadku *Pana Tadeusza*. Można w nim odszukać obrazy, które łączy pewne podobieństwo, gdyż oparte są na tych samych skojarzeniach i wykorzystują zbliżone pod różnymi względami elementy wyobrazeniowe. Swoje zainteresowanie kierują ku żywiołom i w kręgu ich poetyckiego przedstawienia pragnę wskazać pewne obszary wspólne. Jeżeli niebo uznamy za przestrzeń powietrzną, to wykazuje ono szczególną łączliwość z morzem, jeziorem czy też innymi przejawami i postaciami żywiołu wody. Zbieżność tę wykorzystuje Mickiewicz i w jego poemacie często zauważamy zestawienie nieba z wodą na zasadzie porównania.

Rozpocznę od jednostek mniej rozbudowanych, w których tylko drobne elementy charakterystyczne dla podniebnej przestrzeni są porównywane z tym, co w sposób naturalny kojarzy się z morzem. W tym miejscu wypada przypomnieć analizowany już pod innym kątem obraz chmury przesuwającej się po niebie, która zostaje porównana z wolno płynącym okrętem. To skojarzenie czy wyobrażenie – zmaterializowane w poetyckiej wizji – sprawia, że niebo, porównane wcześniej do stepu, zmienia się nagle w bezkresny obszar wodny. Podstawą takiego ujęcia może być podobieństwo koloru nieba i wody (niebieski), rozległość oraz wspólne ich postrzeganie w kategoriach płaszczyzny. Dodatkowo warto podkreślić wyeksponowany w tym obrazie aspekt konotacyjny związany z morzem. Woda przywołuje skojarzenia z kręgu grozy, niebezpieczeństwa, ale równocześnie może implikować spokój, łagodność, płynność, ukojenie. Właśnie te elementy zostały uwydatnione przez poetę, gdyż zamierzał oddać wolny, spokojny ruch chmur na niebie. Po raz kolejny przekonujemy się, jak istotne znaczenie dla kształtowania całości obrazu ma typ ruchu, który autor chce przedstawić.

Skojarzenie nieba z morzem, wodą zostaje również przywołane w obrazie chmury, która: *Jak wielki żagiel, biorąc wszystkie wiatry w siebie, / Od południa na zachód leciała po niebie* [X, 9–10]. Ponownie zestawienie pewnych atrybutów właściwych dla pokonywania przestrzeni różnych żywiołów sprawia, że powstaje swoisty efekt wyobrazeniowy, oparty na wspólności nieba i wody.

⁵ T. Dworak: *Analiza porównań w „Panu Tadeuszu”*. „Pamiętnik Literacki” R. 39: 1948, s. 287.

Inaczej chmury zostały przedstawione w księdze IX: *Wiatr wzmagał się i pędził obłoki ze wschodu, / Gęste i poszarpane jako bryły lodu* [IX, 80–81]. Tym razem obłok to nie okręt czy żagiel, ale bryła lodu – inaczej kra lodowa. Istotne jest to, że i ona najczęściej płynie niesiona nurtem rzeki (choć może również pokrywać jeziora). Zatem dynamika ruchu chmur, pędzonych siłą wiatru i przynoszących ze sobą deszcz, znajduje w jakiś sposób wyraz w porównaniu z bryłami lodu poddającymi się ruchowi wody.

Niezwykle odwrócenie stosunków przestrzennych znajdujemy w opisie ostępu leśnego⁶:

*Wokoło była ciemność; gałęzie u góry
Wisiały jak zielone, gęste, niskie chmury;
Wicher kędyś nad sklepem szalał nieruchomym,
Jękiem, szumami, wyciem, łoskotami, gromem:
Dziwny odurzający hałas! mnie się zdało,
Że tam nad głową morze wiszące szalało.*

[IV, 51–56]

Gałęzie drzew przyjmują rolę chmur, nad nimi szaleje wicher, a akustyka i dynamika całej sytuacji sprawia, że powstaje wrażenie ujęte w metaforyczną formułę „morza wiszącego nad głową” narratora. Zatem rozszalałe morze zajmuje w przestrzennej strukturze miejsce przypisane dla nieba. Podstawą takiego ujęcia jest zestawienie szumu, hałasu, wichru panującego w przestrzeni powietrznej z podobnymi zjawiskami towarzyszącymi na przykład burzy morskiej. We wcześniej analizowanych fragmentach wspólnota nieba i wody wyływała z istnienia pewnych elementów podobnych i przez to łączących dwa żywioły. W przypadku opisu ostępu leśnego mamy do czynienia z całkowitym niemal wypełnieniem podniebnej przestrzeni przez żywioł wody.

Dopełnieniem bądź pogłosem analizowanego obrazu jest poetycka wizja z księgi XI:

*Niebo czyste, wokoło ziemi obciągnięte,
Jako morze wiszące, ciche, wklęsło-wgięte;
Kilka gwiazd świeci z głębi, jako perły ze dna
Przez fale; z boku chmurka biała, sama jedna,
Podlatuje i skrzydła w błękicie zanurza [...]*

[XI, 155–159]

Zaakcentowana tu zostaje ponownie swoista wspólnota nieba i morza. W tym przypadku autor uwydatnił głębię jako rys charakterystyczny dla obu przestrzeni i tym samym łączący je w ludzkiej wyobraźni. Właśnie nacisk położony na wspo-

⁶ Na niezwykłą konstrukcję przestrzeni w tym obrazie zwrócił już uwagę J. Kleiner: *Mickiewicz...*, s. 432.

mnianą głębię pozwala poecie porównać gwiazdy do pereł i ująć metaforycznie ruch chmury jako zanurzanie skrzydeł w błękitach⁷.

Z dotychczas analizowanych opisów wynika, że w wyobraźni poetyckiej Mickiewicza związek między niebem i morzem jest bardzo silny, co znajduje wyraz w preferowanym przez poetę sposobie obrazowania. Konsekwencją tego jest wzajemne przenikanie i uzupełnianie się atrybutów związanych z żywiołami powietrza i wody. Dodać należy, że porównania i metaforyka związana z morzem pełni w warstwie opisowej poematu głównie funkcję plastyczną i często jest następstwem zamiaru ukazania pewnego rodzaju ruchu. Nie realizuje natomiast celów, które stawiano przed nią w literaturze staropolskiej, kiedy to „wspierała refleksję, naukę moralną, ożywiała myśl nazbyt abstrakcyjną, rozjaśniała refleksję zbyt zawiłą, pozwalała przejść od pojęcia do rzeczywistości”⁸.

Oprócz związku powietrza z wodą na uwagę zasługuje zarysowana w poemacie relacja ziemia – woda. Próbę określenia jej specyfiki rozpocznę od analizy obrazu pochodzącego z księgi II:

*Pośrodku szła dziewczyna w bieliznę ubrana,
W majowej zieloności tonąc po kolana;
Z grząd zniżając się w bruzdy, zdała się nie stąpać,
Ale pływać po liściach, w ich barwie się kąpać.*

[II, 431–434]

Ziemia i roślinność, która ją pokrywa, została tu przedstawiona jako woda. Jednak powstaje pytanie, czy jest to efekt zestawienia gęstwy roślinnej z wodą przez wyeksponowanie pewnych cech wspólnych dla tych elementów, czy istnieje inna przyczyna tego typu skojarzeń. Wydaje się, że znów decydujące znaczenie ma tu ruch, owo lekkie, płynne pokonywanie przestrzeni, nasuwające autorowi porównanie z pływaniem, kąpielą. Zatem ruch staje się przyczyną, dla której ziemia jako powierzchnia, powłoka jest postrzegana w kategoriach akwaticznych.

Również porównanie drgającego liścia z poruszaną taflą wody nie opiera się na wspólnocie znaczeniowej czy wyobraźniowej desygnatów. Ich zestawienie zyskuje rację bytu dopiero w kontekście podobieństwa ruchu. Świadectwem tego jest następujący ustęp:

*Bo liść zielony, w biegu potrącony nogą,
Podnosił się, drżał chwilę, aż się uspokoił,
Jak woda, którą ptaszek skrzydłami rozkroił.*

[II, 464–466]

⁷ O kształtowaniu wrażenia głębi nieba interesująco pisał J. Tretiak: *Obrazy nieba...*, s. 111–113.

⁸ E. Kotarski: *Metaforyka morska w literaturze staropolskiej*. W: *Studia o metaforze*. Cz. 1. Red. E. Sarnowska-Temierusz. Wrocław 1980, s. 89.

W tym miejscu można również przywołać fragment, w którym kot (ma się rozumieć: zając, szarak) uciekający przed psami: *tylko ziemię trąca / Po wierzchu, jak jaskółka wodę całująca* [IV, 938–939]. I tym razem pojawia się ziemia, woda i specyficzny rodzaj ruchu, który łączy oba żywioły.

Uwagę zwraca też wykreowanie fragmentu bitwy z Moskalami na kształt zmagania z morzem. Tak poeta przedstawia walczącego Konewkę:

*I spójrzal na plac boju; widzi, że błyszcząca
Fala bagnetów szlachtę bije i roztrąca;
Przeciw tej fali płynie, schyla się do ziemi
I nurkuje pomiędzy trawami gęstemi [...]*
[IX, 545–548]

W tym przypadku ziemia staje się niejako dnem, a walka, która się na niej toczy, jest ukształtowana przez sferę skojarzeń związanych z wodą. Dwukrotnie pojawia się w tym fragmencie „fala” jako pewien potencjał energii; znajdujemy też nazywające ruch czasowniki „płynąć” i „nurkować”. Wizja to niezwykle dynamiczna, a Mickiewicz w celu spotęgowania siły, oporu, zagęszczenia wykorzystuje metaforę akwaticzną, by ukazać to, co w istocie dzieje się na ziemi. Również ruch tłumu biesiadników w czasie kłótni Asesora z Rejentem określa mianem toczącej się, *bystrej fali* [II, 744].

Licznych przykładów podobnego typu obrazowania dostarczają także inne utwory Mickiewicza⁹. Doskonałym przykładem takiej realizacji poetyckiej jest początkowy fragment *Farysa*:

*Jak łódź wesola, gdy uciekłszy z ziemi
Znowu po modrym zwija się kryształe
I pierś morza objąwszy wiosły lubieżnemi
Szyją łabędzią buja ponad fale:
Tak Arab, kiedy rumaka z opoki
Na obszar pustyni strąca,
Gdy kopyta utoną w piaszczyste potoki
Z głuchym szumem, jak w nurtach wody stal gorąca.*¹⁰

Również w tym przypadku dynamika towarzyszy, a w dużej mierze warunkuje postrzeganie ziemi (piaszczystej pustyni) i jej pokonywanie przez pryzmat wyobrażeń związanych z morzem.

⁹ Można tu przywołać klasyczny obraz ze *Stepów Akermańskich*:

*Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi
Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi,
Omijam koralowe ostrowy burzanu.*

[A. Mickiewicz: *Dziela...*, T. I: *Wiersze...*, s. 235].

¹⁰ Tamże, s. 309.

Warto też zwrócić uwagę na to, jaką rolę odgrywa ruch w kształtowaniu sylwetek osób wypełniających świat przedstawiony w *Panu Tadeuszu* i czy ma to jakiś wpływ na waloryzowanie żywiołów ziemi i powietrza. Charakterystyka postaci w utworze literackim przebiega na różnych płaszczyznach. Obejmuje wygląd zewnętrzny bohatera, jego życie wewnętrzne, poglądy, postawę moralną. W dalszym toku rozważań pragnę jednak skoncentrować uwagę tylko na pewnym szczególnie współtworzącym wizerunek bohatera literackiego. Chodzi mi o sposób poruszania się postaci i przestrzeń, w której ten ruch się odbywa. Okazuje się bowiem, że czynniki te mogą oddawać specyfikę osób mieszkających bądź goszczących w Sopli-cowie i okolicy.

Bardzo często sposób poruszania się danej postaci w *Panu Tadeuszu* nadaje jej znamię komiczne. Sprawą doskonale znaną jest nacechowanie ciepłą ironią podejście Mickiewicza do swych literackich bohaterów. Zauważyć to można w dobie-raniu przez „gospodarza poematu” określonego sposobu pokonywania przestrzeni przez daną osobę w konkretnej sytuacji. Znamienny jest tu przykład Hrabiego, który:

*Między liście łopuchu, na rękach, po trawie,
Skacząc jak żaba, cicho, przyczołgał się blisko,
Wytknął głowę i ujrzał cudne widowisko.*

[III, 20–22]

Zauważmy, że nie Hrabia bezpośrednio został tu porównany do żaby, ale tylko jego ruch, to, w jaki sposób się przemieszcza. Gdybyśmy mieli w tym miejscu ze-stawienie osoby i zwierzęcia ze względu na zewnętrzne podobieństwo, najprawdo-podobniej efekt humorystyczny byłby dużo słabszy. Sytuacja dynamiczna, w której obserwujemy ostatniego z Horeszków, znacznie silniej oddziałuje na wyobraźnię czy-telnika i wzmacnia komiczny wydźwięk obrazu. Podobne wrażenie wywołuje w tej księdze wizerunek Hrabiego, który pełźnie „jak wąż przez zagony”, w wyniku czego staje przed Zosią z liśćmi i trawą we włosach.

Przyjrzymy się również opisowi sytuacji, w której niezwykle sposób poruszania się Woźnego wywołuje efekt humorystyczny:

*Woźny patrzy, czuwa –
Cicho wszędzie – w konopie z wolna ręce wsuwa
I rozchylając gęstwą badylów, w jarzynie
Jako rybak pod wodą nurkujący płynie [...]*

[VI, 349–352]

W podobnym świetle ukazany zostaje Konewka, który w zbójckim zapale dusi ptactwo domowe, a następnie: *Unoszony jak kółmi gęsich skrzydeł ruchem, / Zda-je się być chochlikiem, skrzydlatym złym duchem* [VIII, 780–781]. Tu z kolei po-wietrze stanowi przestrzeń, w której wizerunek „uskrzydłonego” Konewki nabiera cech niesamowitości graniczącej ze śmiesznością.

Przedstawione przykłady ilustrują doskonale tendencję Mickiewicza, która polega na wzmocnieniu komicznego wymiaru postaci przez ukazanie jej w specyficznym, niecodziennym ruchu. Nie jest ważne to, czy bohater zostaje uniesiony w powietrze, czy poeta każe mu skakać, czy też płynąć w gęstwinie. Istotne jest to, że ów ruch nie jest naturalny: w zestawieniu z wiekiem, pozycją społeczną, fizjonomią bohatera staje się żartobliwie, ironicznie nacechowany.

Przyjrzyjmy się z kolei temu, w jaki sposób kształtowany jest ruch głównych bohaterek *Pana Tadeusza* – Telimeny i Zosi, w tym aspekcie bowiem będzie można mówić o pewnej waloryzacji ziemi i powietrza. Doskonały przykład tego, jak porusza się Telimena, przynosi opis pochodzący z księgi I:

*Nożek, choć suknia krótka, oko nie zobaczy,
Bo biegła bardzo szybko, suwała się raczej,
Jako osobki, które na trzykrólskie święta
Przesuwają w jasełkach ukryte chłopięta.*

[I, 550–553]

Niewątpliwie ruch to płynny, zgrabny, szybki, wydaje się więc, że powinien charakteryzować osobę młodą, lekką, zwinną. Pierwsza faza porównania nie zawiera nawet cienia ironii. Jednak w drugiej połowie pojawia się zestawienie z ruchomymi figurkami przesuwanymi w jasełkach przez kołędników. To przejście od pewnej dystynkcji do ludowego zwyczaju, postawienie kobiety obok figury przez wzgląd na podobieństwo ruchu niejako wyuczzonego, pozbawionego spontaniczności, skłania już do nieco innego na nią spojrzenia.

W sąsiedztwie przytoczonego wcześniej fragmentu tekstu znajdujemy kolejne niecodzienne porównanie, związane ze sposobem poruszania się Telimeny:

*A potem między rzędem siedzących i stołem
Jak bilardowa kula toczyła się kołem,
W biegu dotknęła blisko naszego młodziana;
Uczepiwszy falbaną o czyjeś kolana,
Pośliznęła się nieco i w tem roztargnieniu
Na pana Tadeusza wsparła się ramieniu.*

[I, 560–565]

W samym niespodziewanym zestawieniu Telimeny z kulą bilardową widzi A. Paluchowski przykład ogólnej tendencji występującej w arcyepoemacie:

Jest to nagłe, zaskakujące spotkanie się ze sobą rzeczy lub cech z niesłychanie różnych poziomów wartości. Taki jest właśnie mechanizm dowcipu: w miejsce wartości oczekiwanej wchodzi niespodzianie wartość inna.¹¹

¹¹ A. Paluchowski: *Uwagi o obrazowaniu...*, s. 512.

Znowu płynność ruchu bohaterki, porównana z toceniem się kuli bilardowej, schodzi na dalszy plan. Liczy się przede wszystkim efekt humorystyczny. W kontekście przytoczonego opisu należy też zwrócić uwagę na inny aspekt. Wprawiona w ruch kula ma osiągnąć konkretny cel – potrafić inne tzw. bile we właściwy sposób i zająć określoną pozycję. Również przemieszczanie się Telimeny nie jest tylko próbą dotarcia na swoje miejsce. Po drodze bohaterka realizuje inne cele – dotyka falbaną czyichś kolan, wspiera się na ramieniu pana Tadeusza, chce zwrócić na siebie uwagę, zainteresować swoją osobą biesiadników, nawiązać pierwszy kontakt z młodym Soplicą. Telimena toczy się, sunie, jest też dalej porównana do gąsienicy, która – co istotne – *wpełźnie na zielony liść klonu* [III, 329–330], ruch tej bohaterki związany jest wyłącznie z ziemią, z płaską powierzchnią poziomą, bo też przyziemne są jej cele i natura.

Trudno wymagać od autora, by unosił nie pierwszej już młodości bohaterkę ponad ziemię i czynił z niej zjawisko powietrzne. Jednak nie tylko wiek i fizjonomia, ale również przyziemność celów i myśli bohaterki nakazują Mickiewiczowi zatrzymać ją właśnie przy ziemi. Kiedy Hrabia próbuje ją od niej oderwać i włączyć w pewien układ międzyplanetarny, odpowiadający relacji kochanków [XII, 461–466], ona ostro protestuje – po prostu dosłownie i w przenośni stąpa tylko po świetle, w którym żyje.

Żywiołem drugiej z bohaterek *Pana Tadeusza* – Zosi – jest powietrze. W nim najpełniej i najdoskonalej przejawiają się wdzięki wybranki młodego Soplicy. Podobnie jak w przypadku wcześniej przywołanych postaci, tak i przy Zosi należy skupić uwagę na ruchu, gdyż charakteryzuje on doskonale tę, która najczęściej unosi się ponad ziemią. Taki wizerunek bohaterki kształtuje poeta już od pierwszych kart poematu. Najpierw Tadeusz zauważa tylko ślady pozostawione przez kogoś, *co ledwie dotykał się ziemi*. Po chwili może podziwiać niecodzienne zjawisko w całej okazałości:

*Jak biały ptak zleciała z parkanu na błonie
I wionęła ogrodem, przez płotki, przez kwiaty,
I po desce opartej o ścianę komnaty,
Nim spostrzegł się, wleciała przez okno, świecąca,
Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca.*

[I, 124–128]

Już pierwszy, kreślony z pewnym rozmachem, wizerunek Zosi zawiera kwintesencję tego, w jaki sposób autor na przestrzeni niemal całego utworu będzie kreował postać swojej bohaterki. W tym początkowym obrazie znajdujemy porównanie do ptaka, na dodatek białego, co symbolizować ma niewinność. Kolejnymi atrybutami Zosi są lekkość, świetlistość, swoboda i płynność ruchu (*wionęła, wleciała*). Można stwierdzić, że każda następna, utrzymana w podobnym tonie prezentacja jej osoby w poemacie będzie eksponowała wyróżnione już cechy. Konsekwencją tego jest porównanie bohaterki z promieniem słonecznym [III, 5–10], płochliwym pta-

szkiem [III, 85–86], widzeniem, zjawiskiem, którego realnym znakiem obecności jest tylko drganie potrąconych liści [IV, 145–147].

Trafną uwagę na temat sposobu kreowania wizerunku wychowawcy Telimeny poczynił Julian Przyboś, który zauważył:

Poeta – w przeciwieństwie do innych postaci pierwszoplanowych – nie opisuje szczegółów urody Zosi. Jasny włos, lekkość, świetlistość – oto cechy tej zjawiskowej – a najprawdziwszej – postaci w *Panu Tadeuszu*.¹²

Istotnie, najpełniej charakteryzuje ją ruch i przestrzeń, w której się porusza. Jest to sfera światła, płynności, swobody; tam rodzi się błysk, jednorazowe wrażenie i wszystko to, co niejako współtworzy postać Zosi. Zwraca uwagę fakt, iż nienaturalne ruchy Hrabiego, Woźnego, Telimeny, Konewki, ich przesadne przykucie do ziemi, wzniesienie ponad nią bądź zmuszenie do „pływania” w roślinnej gęstwinie niosło zazwyczaj z sobą efekt humorystyczny. Inaczej jest w przypadku Zosi. Ona również porusza się niezwykle, jednak w tym nienaturalnym ruchu nie ma nawet cienia śmiechowości, przeciwnie – stanowi on swoistą nobilitację dziewczyny.

Czy można zatem mówić o określonej waloryzacji ziemi i powietrza w kontekście przedstawionych wywodów? Niewątpliwie to, co wznosi się ponad grunt, łąkę, drogę, zostaje w jakiejś mierze dowartościowane. W przestrzeni powietrznej rodzi się światłość i blask, co sprawia, że zostaje ona w pewien sposób uświęcona. Do takiego wniosku skłaniają dwa opisy związane z postacią Zosi, której włos:

*Pokręcony, schowany w drobne strączki białe,
Dziwnie ozdabiał głowę, bo od słońca blasku
Świecił się jak korona na świętych obrazku.*
[I, 118–120]

Reminiscencja tego obrazu pojawia się w księdze IV: *Niby srebrzyste strączki, co od słońca blasku / Świeciły jak korona na świętych obrazku* [IV, 133–134]. Dodając do tych fragmentów scenę, w której promienie słońca tworzą aureolę nad głową Robaka, można powiedzieć, że sfera czystości, lekkości, niewinności (powietrze), w której rodzi się błysk i światło, nabiera wymiaru sakralnego. Czy należy w związku z tym mówić o ziemi jako o *profanum*?

Konieczne jest w tym miejscu wprowadzenie pewnego rozróżnienia. Jeżeli przez ziemię będziemy rozumieli glebę, która daje życie i rodzi owoce, to z pewnością dla Mickiewicza stanowi ona *sacrum*, wchodzi w obszar objęty zabiegiem poetyckiej idealizacji. „Gospodarz poematu” nie cofa się przed mieszaniem cykliów wegetacyjnych roślin, przed łączeniem powabów i pożytków właściwych dla różnych pór roku, by podkreślić niezwykłą płodność, pierwiastek życiodajny, który tkwi w litewskiej glebie. Ziemia z określeniem „ojczysta” ma dla poety z Nowogródka również war-

¹² J. Przyboś: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1956, s. 90.

tość sakralną. Jeżeli natomiast mowa jedynie o powłoce, powierzchni, płaszczyźnie, po której ходzimy, to pojawi się kategoria przyziemności – tego, co niedoskonałe, pozbawione polotu. W tym znaczeniu rysuje się w dziele Mickiewicza różnica w waloryzowaniu ziemi i powietrza. To ostatnie jest niejako dowartościowane, uświęcone, stąd taka, a nie inna kreacja Zosi, poruszającej się w strefie czystości, niewinności i doskonałości.

Rozważania wypełniające ten szkic były próbą dotarcia do specyfiki wyobraźni poetyckiej Mickiewicza, dotyczącej postrzegania i prezentowania ziemi, powietrza i wody w *Panu Tadeuszu*. Okazuje się, że poeta bardzo często w porównaniach i ujęciach metaforycznych w obrębie jednego obrazu łączy atrybuty właściwe dla różnych żywiołów. Podniebną przestrzeń przedstawia niejednokrotnie jako obszar wodny. Czyni to przez wyeksponowanie jednego rysu charakterystycznego dla obu elementów, na przykład koloru, płynności, głębi nieba i morza, a także tworzy wizje, w których następuje całkowite utożsamienie dwu żywiołów. Wtedy morze zajmuje przestrzeń, która w rzeczywistych relacjach horyzontalno-werykalnych należy do nieba.

Znamienne dla poetyki i wyobraźni Mickiewicza jest też zespolenie ziemi i wody w porównaniu bądź metaforze. Bardzo często dla określenia ruchu, odbywającego się na ziemi, używa autor wyrażeń związanych z pokonywaniem przestrzeni powietrznej lub wodnej. Można zauważyć w jego dziele tendencję do zacierania granic i różnic między żywiołami oraz do eksponowania jedni, którą tworzą. Zawarte w tym szkicu analizy wykazały, co stanowi podstawę widzenia i przedstawiania ziemi przez pryzmat skojarzeń związanych z wodą, powietrza zaś w bliskim związku z ziemią i wodą, że podstawą tych zestawień i determinantą konotacyjną, która warunkuje powstanie pewnego typu obrazów, jest ruch. Jak wykazała Teresa Skubalanka:

W semantyce poetyckiej tekstów różnych epok pojawia się, szczególnie od czasów romantyzmu, pewne zjawisko przypominające fizykalną promieniotwórczość. Polega ono na wytworzeniu się pola semantycznego, często metaforycznego, z określonym ogniskiem zmian znaczeniowych, zachodzących w danym tekście. Semantyczne składniki takiego pola zdają się wykazywać podrzędną zależność od elementów pomieszczonych w centrum.¹³

Owym centrum poetyckiego obrazu u Mickiewicza często jest ruch, który pozwala łączyć żywioły i eksponować to, co jest dla nich wspólne. Zauważmy, że tam, gdzie ziemia bądź przestrzeń powietrzna przyjmują znamiona akwaticzne, najczę-

¹³ T. Skubalanka: *O pojęciu irradacji semantycznej i jego przydatności dla opisu magicznych funkcji mowy*. W: *Studia o metaforze*. Cz. 2. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1983, s. 181.

ściej obecny jest ruch, wizja staje się dynamiczna, bo sposób poruszania się, płynność, lekkość, pokonywanie żywiołu pozwala porównać krok i bieg z lotem, czołganie się z pływaniem bądź nurkowaniem. W ten sposób jednoczą się ziemia, woda i powietrze. Utrzymane w tym tonie obrazy świadczą o swoistości stylu i wyobraźni poetyckiej Mickiewicza¹⁴.

¹⁴ Niniejszy szkic powstał zanim ukazała się książka Dariusza Tomasa Lebiody: *Mickiewicz. Wyobraźnia i żywioł* (Bydgoszcz 1996), która podejmuje problematykę Bachelardowskiej idei czterech żywiołów. Wypadnie mi się odnieść do niej szerzej w przygotowywanej rozprawie na temat żywiołów natury w epice Mickiewicza.

Damian Noras

The Metaphors of Movement in *Pan Tadeusz*

Summary

The author of the present study attempted to determine the unique character of metaphoric devices and comparisons that unite in a poetical vision the attributes of the elements of water, earth, and air, which led to the conclusion that in Mickiewicz poetics and imagination there was a tendency to represent the sky as a watery expanse. This is possible by means of emphasising the unity of colour, fluidity, or depth of the sky and the sea, or by a total identification of a space filled with water and one filled with air.

The poet tends to describe movement on the earth by means of verbs characterising basically the movement taking place in air or in water. What determines the character and direction of the metaphoric transformations is the kind of movement that the poet describes. This is often the centre of a given poetical image, it allows us to unite the elements and expose what they share in common. As a rule, where the earth or an expanse of air are given certain aquatic features some movement appears, the vision becomes dynamic, since the specific kind of movement, fluidity, lightness, attempts to win over the natural elements. As a result, it is possible to compare walking and running with flying or diving.

Movement plays also a crucial role in shaping and describing the characters of *Pan Tadeusz*. On the descriptive plane of the poem, we find the tendency to intensify the comic dimensions of a character by showing him or her when making a specific, or unusual movement. The comic effects stems also from the incommensurability of the kind of movement and the age, social position, and outward appearance of a character – Telimena in canto 1 rolls like a “biliard ball”, the Count jumps like a frog (cf. canto 3), and the “winged” Konewka strangles the domestic fowl (cf. canto 8).

La Métaphorique du mouvement dans *Pan Tadeusz***Résumé**

La tentative de définir la spécificité des métaphores et des comparaisons qui, dans l'image poétique, unissent les attributs des éléments de terre, d'eau et d'air, démontre la représentation du ciel comme un espace aquatique, typique de la poésie et de l'imagination de Mickiewicz. Cela s'accomplit soit par la mise en relief de ce qu'ont en commun la couleur, la fluidité ou la profondeur du ciel et de la mer, soit par la totale identification de l'espace aérien et de l'espace aquatique.

En désignant le déplacement sur la terre, le poète a souvent recours aux verbes propres au mouvement dans l'air ou dans l'eau. Le facteur qui décide de ce caractère et direction des transformations métaphoriques est l'espèce de mouvement que décrit le poète, qui constitue souvent le noyau de l'image poétique, en permettant de lier les éléments et d'exhiber ce qu'ils ont en commun. Il arrive régulièrement que là où la terre ou l'espace aérien prennent l'aspect aquatique, le mouvement est le plus souvent présent et la vision devient dynamique, car la manière de se mouvoir, la fluidité, la légèreté, la manière de surmonter l'obstacle que constitue l'élément permettent de comparer la marche et la course au vol, le rampement à la nage ou à l'action de plonger. Les images de ce type témoignent de la spécificité du style et de l'imagination poétique de Mickiewicz.

Le mouvement joue aussi un rôle important dans la création des silhouettes et dans la caractéristique des héros de *Pan Tadeusz*. Au niveau descriptif du poème se fait voir la tendance qui consiste à renforcer la dimension comique du personnage littéraire par la présentation de celui-ci dans un mouvement spécifique, inhabituel. L'effet comique résulte de l'incompatibilité de cette variante du mouvement à l'âge, à la position sociale et à la physionomie du héros: Télémaque dans le Chant I roule comme une „boule de billard”, le Comte saute comme une grenouille (Chant III), et Konewka „ailé” massacre la basse-cour (Chant VIII).



Dylematy genologiczne

Aneta Pawlusiewicz

Pierwiastki balladowe w *Panu Tadeuszu*

1

W powszechnym mniemaniu *Pan Tadeusz* jawi się jako epos, epopeja narodowa. Jednak sam Mickiewicz, mówiąc czy pisząc o swym dziele, nigdy nie użył słowa „epopeja”. Początkowo używał określenia dość ogólnego – „poema wiejskie”, „sielskie” albo „poema szlacheckie”, a po ukończeniu całości określił *Pana Tadeusza* jako powieść, „romans poetycki”¹. Poeta nie miał więc świadomości tworzenia epopei narodowej, jak to sugerowali niektórzy badacze². Jego utwór ewoluował w trakcie tworzenia, rozrastał się, zyskiwał coraz to nowe, nie zamierzone pierwotnie wymiary³, aż przybrał formę znaną nam dzisiaj, która i współczesnym Mickiewiczowi, i późniejszym badaczom przysporzyła trudności w zakresie klasyfikacji gatunkowej.

Ten dziwny, niepodobny do niczego w ówczesnym piśmiennictwie polskim utwór nie dał się łatwo „zaszufladkować” i umieścić w sztywnych ramach poetyki klasycznej. Jedni widzieli w nim nieudaną próbę stworzenia epopei (a jeśli nawet nie całkiem nieudaną, to obfitującą w „odmienności” niezgodne z wymogami tego gatunku), inni plasowali go w kręgu powieści Waltera Scotta, Balzaka czy *Pana Podstolego*. Spór o charakter genologiczny *Pana Tadeusza* wciąż powraca

¹ S. Pigoń: „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost, wielkość i sława. Studium literackie*. Warszawa 1934, s. 261.

² Według J. Kleinera: „Mickiewicz wiedział, że tworzy epopeję i było to zamiarem jego od pierwszej chwili kształtowania.” Zob. *Mickiewicz*. T. 2: *Dzieje Konrada*. Cz. 2. Lublin 1948, s. 236. Takie samo stanowisko zajmuje T. Sinko w książce: *Mickiewicz i antyk*. Wrocław 1957.

³ Szerzej problem ten omawia S. Pigoń we wstępie do: A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie*. BN I 83. Wrocław 1994.

echem. I współcześni badacze pytają: „Epopcja czy nie epopeja? A jeśli epopeja, to w jakim sensie?”⁴

Według Kazimierza Wyki *Pan Tadeusz* stał się epopeją i nie ma to nic wspólnego z terminem genologicznym, określającym gatunek o pewnych stałych cechach, bo „epopei się nie pisze, lecz w wyniku okoliczności szczególnych i w każdym wypadku domagających się odtworzenia bywa, że określony utwór epopeją się staje”⁵. Utwór Mickiewicza staje się epopeją, gdyż za takową uznał ją naród, ale jeśli chodzi o klasyfikację genologiczną *Pan Tadeusz* stanowi niejako – według określenia K. Wyki – „sumę gatunków”⁶, wśród których wymienić należy epos, powieść, gawędę, baśń, sielankę, poemat heroikomiczny i poemat opisowy. Tę długą listę uzupełnia jeszcze Stefania Skwarczyńska (która jednocześnie zamienia określenie „suma gatunków” na pojęcie „wielospektowości gatunkowej”):

Obfity jest rejestr gatunków literackich reprezentowanych przez *Pana Tadeusza*, metryka jednych jest starodawna jak metryka eposu, baśni, poematu dydaktycznego, poematu opisowego, sielanki miłosnej, innych młodsza, jak utopii, poematu heroikomicznego, poematu obyczajowego, gawędy, innych wreszcie najmłodsza, jak poematu heroikomicznego, poematu autobiograficznego.⁷

Owa lista – zdaniem Ireneusza Opackiego – pozostaje wciąż otwarta dla dalszych uzupełnień.

Pożytki tej listy są oczywiste: wskazuje ona na wewnętrzne bogactwo i złożoność struktury poematu.⁸

Może warto więc pokusić się o jej uzupełnienie...

⁴ I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z epilogiem?* W: Tenże: „*W środku niebo-kregu*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 196. Wnikliwą analizę tego zagadnienia zamieszcza S. Pi goń we wstępie do: A. Mickiewic z: *Pan Tadeusz...*, s. XVII–XXVII.

⁵ K. Wyk a: „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*. T. 1. Warszawa 1963, s. 42.

⁶ Tamże, s. 44 i nn.

⁷ S. Skwarczyńska: *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru*”. Warszawa 1957, s. 663. Autorka proponuje zastąpienie pojęcia „sumy gatunków”, które sugeruje zbiór gatunków jako całości, terminem „wielospektowości gatunkowej”, gdyż – jak twierdzi: „Takie ujęcie mówi o wzajemnej zależności i powiązaniu gatunków w jednym utworze, o tym, że jedno i te same częściowe zawarte w utworze wchodzi jednocześnie w skład różnych układów treściowo-gatunkowych *Pana Tadeusza*, że równocześnie pełnią różną funkcję gatunkową, że mieszcząc się zasadniczo w jednym z gatunków – ubocznie służą krystalizacji gatunków innych.”

⁸ I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja...*, s. 197.

2

Niezwykła jest ta naprawdę polska, naprawdę romantyczna, naprawdę narodowa i naprawdę epopeja *Pan Tadeusz*.⁹

Naprawdę epopeja – nie tylko z racji swoistych cech gatunkowych (odpowiednio przetransponowanych na grunt polski), ale też z racji rangi nadanej temu utworowi przez kolejne pokolenia czytelników. Epopeja, w której możemy wyróżnić wiele czynników i pierwiastków obcych genologicznie epopei jako takiej. Wymieniono ich już wiele, jednak nikt tak naprawdę nie próbował odnaleźć w *Panu Tadeuszu* pierwiastków balladowych, a przecież istnieją ku temu realne przesłanki. To przecież Mickiewicz został uznany za twórcę koronnego gatunku romantyzmu – ballady i dał początek tak zwanej balladomanii. Próba odszukania pierwiastków balladowych w jego późniejszym dziele wydaje się więc uzasadniona. Jednak przed rozpoczęciem poszukiwań motywów balladowych w *Panu Tadeuszu* należałoby sięgnąć po definicję samej ballady i wskazać cechy konstytutywne tego gatunku, które ułatwią rozpoznanie „naleciałości” balladowych w tekście *Pana Tadeusza* i wskażą dalszy kierunek badań.

Według najkrótszej definicji autorstwa Juliusza Kleinera ballada to „krótki wierszowany utwór epicki na temat niezwykłego zdarzenia, o zabarwieniu lirycznym i o tendencji do dramatycznego, dialogowego ujęcia”¹⁰. Na nasze potrzeby ta skrócona formuła musi zostać poszerzona i uszczegółowiona. Podstawę w balladzie stanowi kanwa epicka – fabuła osnuta zazwyczaj na wydarzeniach niezwykłych, sensacyjnych, często „cudownych”, wprowadzających wątki groźnych ingerencji sił nadprzyrodzonych w los człowieka. Uwydatnieniu sensacyjności sprzyja też konstrukcja narratora – pozornie naiwnego, nie zorientowanego początkowo w sensach obserwowanych wydarzeń, który niejednokrotnie przyznaje się do własnej niewiedzy. Wszystko to wzmaga atmosferę tajemniczości i zagadkowości, buduje rytm balladowych wydarzeń, polegający na grze zaskoczeń i niespodzianek. Należy tu podkreślić za I. Opackim, iż owe niezwykłe wydarzenia mają zazwyczaj miejsce w świecie doskonale znanym bohaterom, świecie „swojskim”, określonym geograficznie i topograficznie (romantyzm wprowadza pojęcie tak zwanego „kolorytu lokalnego”). I w ten właśnie świat bezpieczny, ustabilizowany wkracza nagle element cudowności, znak ingerencji sił nadprzyrodzonych, pozostawiając bohaterów w poczuciu grozy i bezsiły wobec nieznanych, niewytłumaczalnych sił, burzących naturalny porządek rzeczy. To, co dotychczas wydawało się takie znane i „oswojone”, ukazuje nagle swoją drugą, ciemną stronę. Rozpoznany świat nagle przestaje być rozpoznawalny, łamią się obowiązujące w nim prawa¹¹. Silne emocje, targające wskutek niezwykłych

⁹ Tak podsumowuje swe rozważania nad *Panem Tadeuszem* I. Opacki (Tamże, s. 207).

¹⁰ Cyt. za: *Ballada polska*. Oprac. Cz. Zgorzeński przy współudziale I. Opackiego. BN I 177. Wrocław 1962, s. XIV.

¹¹ I. Opacki: „*W środku niebokrepa*”..., s. 29.

wydarzeń bohaterami, znajdują swe odbicie w opisach przyrody. Można tu mówić o tzw. nastrojowości sugestywnej, gdzie nastrój przyrody zespala się z nastrojem człowieka i wiernie odzwierciedla uczucia kłębiące się w jego umyśle i sercu.

Wszystkie wskazane cechy ballady romantycznej – a więc występowanie motywów grozy i tajemniczości, konstrukcja narratora „naiwnego”, fragmentarycznie rozpoznającego otaczający go świat, gra zaskoczeń, mieszanie tendencji rodzajowych, obniżenie tonu wypowiedzi, odbicie ludzkich nastrojów w opisach przyrody, zachowanie kolorytu lokalnego – są tymi elementami, których będziemy poszukiwali w *Panu Tadeuszu*, by potwierdzić postawioną tezę o występowaniu pierwiastków balladowych w omawianym dziele Mickiewicza.

3

Wpływ ballad na ukształtowanie „materii” *Pana Tadeusza* najbardziej uwidacznia się m.in. w opisach przyrody. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na te opisy, które czynią świat przedstawiony swojskim, znajomym, „domowym”, które „ukonkretniają” miejsce akcji, a dzieje się to dzięki zamieszczeniu rysu topograficznego okolicy – łącznie z użyciem nazw miejscowych. Zabieg ten stosował Mickiewicz już w balladach. Porównajmy opisy przyrody w balladzie *Tukaj* i w księdze I *Pana Tadeusza*:

[...] *ciemno, deszczyk kropi;*
A srebrzysta twarz miesiąca
To grubawe mgły roztrąca,
To się znowu we mgle topi.
Idą ponad trzęskie kępy;
Mijają bagna, głębinie,
Hnilicy ciemne ostępy,
Kołydczewa nurty sinie.
Gdzie puszcza zarosła wkoło,
Spodem czarna, z wierzchu płowa,
Żwirami nasute czoło
Wynosi góra Żarnowa,
*Tam szli [...]*¹²

[*Tukaj*, w. 53–65]

¹² A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. T. 1: *Wiersze*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Warszawa 1993.

*nad brzegiem ruczaju,
Na pagórku niewielkim, we brzozowym gaju,
Stał dwór szlachecki, z drzewa, lecz podmurowany [...] ¹³
[I, w. 23–25]*

Z księgi II dowiadujemy się, iż dwór ten zwano Soplicowem, a księga VIII uzupełnia, że mieści się on w powiecie nowogródzkim. Wymieniane są też inne nazwy miejscowe (księga IV): Białowieża, jezioro Świtez, Góry Ponarskie, Puszcza Koszelewska, rzeki Wilia i Wilejka. Należy więc uznać, iż „adres” geograficzny został tu dokładnie określony¹⁴.

Kolejny aspekt tego zagadnienia to przyroda i człowiek. W utworach romantycznych przyroda odgrywała ogromną rolę, stawała się nośnikiem ludzkich emocji i przeżyć. Jej poetyckie opisy, współgrając z nastrojem bohaterów, obrazowały, „co komu w duszy gra”. Zjawisko to – charakterystyczne nie tylko dla ballady, ale dla całej ówczesnej literatury¹⁵ – jest na tyle ważkie, że ośmielę się krótko o nim wspomnieć. Przyroda w *Paniu Tadeuszu* pełni bowiem szczególną funkcję. Jak zauważa Stanisław Pigoń:

W akcji poematu przyroda jest po prostu wszechobecna, przenika ją, nasycza jak powietrze, jak słońce.¹⁶

Sięgnijmy więc do tekstu arcypoematu. Oto opis „budzącego się” dnia, w którym to nastąpić miał zajazd Soplicowa:

*Nieznacznie z wilgotnego wykradał się mroku
Świt bez rumieńca, wiodąc dzień bez światła w oku.
Dawno wszedł dzień, a jeszcze ledwie jest widomy.
Mgła wisiała nad ziemią, jak strzecha ze słomy
Nad ubogą Litwina chatką; w stronie wschodu
Widać z bielszego nieco na niebie obwodu,
Że słońce wstało, tędy ma zstąpić na ziemię,
Lecz idzie niewesoło i po drodze drzemie.*

[IV, 1–8]

¹³ Wszystkie cytaty poematu pochodzą z wydania: A. Mickiewicz: *Dziela*. Wydanie Rocznicowe. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. Z. J. Nowak. Warszawa 1995. Liczba rzymska oznacza księgę, arabska – wersy.

¹⁴ Topograficznym umiejscowieniem Soplicowa zajmowało się wielu badaczy, m.in. W. Korotyński, J. Kallenbach, H. Biegeleisen. Pierwowzoru dopatrywano się w Wołkowiczach, Soplicach, Cząbrowie, Horodziłówce, a nawet Nowogródku. Dokładniej kwestię tę zbadał Leonard Podhorski-Okołów w swej książce: *Realia Mickiewiczowskie*. II: *Wpadam do Soplicowa* (Warszawa 1955). Wysuwa on hipotezę, iż pierwowzorem Soplicowa były Tuhanowicze, ponieważ po pierwsze – „warunki lokalne Tuhanowicz odpowiadają niemal idealnie obrazowi Soplicowa”, a po drugie – z dworem tuhanowieckim łączyły poetę niezatarte wspomnienia z wakacji 1818–1821 r. Dwór ów „był gniazdem rodzinnym jego »niebieskiej Marylki«, »kolebką i grobem« młodzieńczej jego miłości” (Tamże, s. 23, 22).

¹⁵ Na ten aspekt interpretacji zwrócił mi uwagę prof. Józef Bachórz.

¹⁶ S. Pigoń: *Wstęp* do wydania *Pana Tadeusza* w BN z 1925 r., s. LXXXVII.

W ten zaś sposób poeta opisuje nastroje mieszkańców Soplicowa, którzy jakby przeczuwali grożące im niebezpieczeństwo:

*Przed burzą bywa chwila cicha i ponura,
Kiedy nad głowy ludzi przeleciawszy chmura
Stanie i grożąc twarzą, dech wiatrów zatrzyma,
Milczy, obiega ziemię błyskawic oczyma,
Znacząc te miejsca, gdzie wnet ciśnie grom po gromie:
Tej ciszy chwila była w Soplicowskim domu.
Myślibyś, że przecucie nadzwyczajnych zdarzeń
Ścięło usta i wzniosło duchy w kraje marzeń.*

[VIII, 1–8]

W pierwszym z cytowanych fragmentów wschodzące słońce nabiera cech ludzkich – wprawdzie już wstało, *ma stąpić na ziemię*, jednak *idzie niewesoło, drzemie*, nie chce się obudzić, jakby w przeczuciu tego, co ma się niebawem wydarzyć. Owo przecucie determinuje również zachowanie mieszkańców Soplicowa: wiąże im usta, miesza rozmowy, a jest to – jak pisze poeta – *przed burzą [...] chwila cicha i ponura*. Tym razem to nie przyroda odzwierciedla nastroje bohaterów, lecz ich odczucia zostają pokazane przez pryzmat natury (taki sposób obrazowania jest charakterystyczny dla *Pana Tadeusza*¹⁷). W innym z kolei miejscu, tuż przed walką szlachty z Moskałami poeta kreśli taki oto obrazek:

*Już też i słońce wschodzi, krwawo się czerwieni,
Brzegiem tęnym, jak gdyby odartym z promieni,
Na wół widne, na poły w czerni chmur się chowa
Jak rozżarzona w węglach kowalskich podkowa.*

[IX, 76–79]

Ta czerwień słońca – krwawa, rozżarzona, podkreślona czernią chmur, każe nam się domyślać tragicznego finału spotkania polskiej szlachty z wojskiem rosyjskim. Porównajmy ten opis z opisem zawartym w balladzie Chodźki *Maliny*. I tutaj opis przyrody wyraźnie sugeruje bieg wypadków – słońce *rumieni się jak krew i krwawą łuną gaj ozłaca*¹⁸.

¹⁷ K. Wyka wyróżnia w *Panu Tadeuszu* trzy sposoby obrazowania: pierwszy to pochwała wsi, gospodarstwa i natury urządzonej przez człowieka (np. fizjokratyczny opis ogrodu); w drugim – antropomorficznym – wariacie opisowości nieustannie jest zaznaczona obecność człowieka, unaoczniona przez przywołanie jego wyglądu i postępków; trzeci to „czysto romantyczna poezja”, gdzie zjawiska przyrody przepojone są osobistymi uczuciami. Jednak – jak pisze K. Wyka: „Najliczniejsza i najważniejsza dla zamierzonego nastawienia epickiego poematu jest jej odmiana oparta na bogatej kreacji wszelkich antropomorfizmów czy też na objaśnianiu postępków człowieka poprzez przyrodę.” („*Pan Tadeusz*”..., s. 181).

¹⁸ Cyt. za *Ballada polska*..., s. 203.

Wkraczamy powoli na obszar wierzeń ludowych, znaków, omamów itp., których natłok znajdujemy w balladach. W *Panu Tadeuszu* nie odnajdziemy takich „cudownych” zjawisk, ale zetkniemy się z wierzeniami ludowymi wskutek – co ciekawe – wspomnienia w księdze VIII autentycznego zjawiska, jakim było pojawienie się komety¹⁹:

*Dziś oczy i myśl wszystkich pociąga do siebie
Nowy gość, dostrzeżony niedawno na niebie:
Był to kometa pierwszej wielkości i mocy,
Zjawił się na zachodzie, leciał ku północy [...]*
[VIII, 105–109]

Według wierzeń ludu, jak czytamy w dalszym wywodzie narratora poprzedzającego zajmującą uwagę Podkomorzego nad kometami, kometa miała zwiastować wojnę i pomór:

*Z niewymownym przecuciem cały lud litewski
Poglądał każdej nocy na ten cud niebieski
Biorąc złą wróżbę z niego tudzież z innych znaków [...]*
[VIII, 117–119]

Owe inne znaki to *krzyk złowieszczych ptaków*, które *ostrzyły dzioby, jakby czekając na trupy*, wycie psów zapowiadające śmierć oraz pojawienie się *dziewicy moru*. Wszystkie te złe wróżby zapowiadają klęskę 1812 roku. Należy zwrócić uwagę na postawę narratora, który najwyraźniej podziela wiarę ludu i zgadza się ze słowami Podkomorzego: *Ja o cudzie – prostaków poradzić się wolę*. Pojawia się również postać Śniadeckiego, co jednoznacznie wskazuje na związek z programową balladą *Romantyczność* i potwierdza po latach słuszność wczesnoromantycznego stanowiska poety.

4

Najbardziej charakterystyczną i przy tym nowatorską cechą ballad jest ich ludowość²⁰, przejawiająca się w różnych aspektach, m.in. w istniejącym w balladach świecie duchów, zjaw, rusałek, świecie fantastycznym znanym z legend i wierzeń ludo-

¹⁹ W *Objaśnieniach* poeta zaświadcza o autentyczności tego zjawiska: „Pamiętny kometa roku 1811” [IV, 374], przy czym nadaje mu znaczenie wróżby politycznej. Kometa jest obrazem Napoleona, a jej bieg na północ zapowiedzią wypraw na Moskwę w 1812 r. Rodzaj męski słowa, używany za czasów poety, dzisiaj został zastąpiony formą żeńską.

²⁰ Należy jednak rozróżnić ludowość ballad i ludowość *Pana Tadeusza*. Czym innym jest ludowość „wstępująca” – ofensywna, charakterystyczna dla pierwszych utworów romantycznych, czym innym przywoływana w *Panu Tadeuszu*.

wych. Nie trzeba długo rozwodzić się nad postaciami znanymi z ballad Mickiewicza. Wspomnijmy tylko ducha Jasieńka nawiedzającego Karusię, Świteziankę – boginkę wodną, Krysię zamienioną w rybkę czy martwicę z ballady *To lubię* (nie mówiąc już o diabłach, czartach i biesach). I w *Panu Tadeuszu* pojawiają się postaci rodem z litewskich ostępów i głusz:

strażnicy boru
Widzieli, jak przez smętarz szła dziewica moru,
Która wznosi się czołem nad najwyższe drzewa,
A w lewym ręku chustką skrwawioną powiewa.
 [VIII, 125–128]

Jak podaje sam poeta w *Objaśnieniach do Konrada Wallenroda*, przywołując źródło owego obrazu:

Lud prosty w Litwie wyobraża morowe powietrze w postaci dziewczicy, której zjawienie się, opisane tu według powieści gminnej, poprzedza straszliwą chorobę. [...] Żda się, że imaginacja gminna w podobnych obrazach przedstawić chciała to przeczucie tajemne i tę dziwną trwożę, która zwykła poprzedzać wielkie nieszczęścia lub zgon, a którą nie tylko pojedyncze osoby, ale całe narody częstokroć podzielają.²¹

Pojawia się tu nie tylko dziewczica morowa, ale znana również wszystkim Świtezianka i Giwojtos – wąż domowy:

Myślałbyś, że u stawu siedzi Świtezianka,
Jedną ręką zdrój leje z bezdenne go dzbanka,
A drugą w wodę dla zabawki miota
Brane z fartuszka garście zaklętego złota.

Dalej, z rowu wybiegłszy, strumień na równinie
Rozkręca się, ucisza, lecz widać, że płynie,
Bo na jego ruchomej, drgającej powłóce
Wzdłuż miesięczne światelko drgające migoce.
Jako piękny wąż żmudzki, zwany g i w o j t o s e m,
Chociaż zdaje się drzemać, leżąc między wrzosem,
Pełźnie, bo na przemiany srebrzy się i złoci,
Aż nagle zniknie z oczu we mchu lub paproci:
Tak strumień kręcący się chował się w olszynach [...]
 [VIII, 605–617]

Wprawdzie imiona Świtezianki i Giwojtosa przywołuje się tu jedynie z racji poetyckiego opisu dwóch stawów (porównanych do pary kochanków) i strumienia, wija-

²¹ A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznikowe. T. 2: *Poematy*. Oprac. W. Floryan. Warszawa 1994, s. 141.

cego się po równinie, jednak sam fakt sięgnięcia do wierzeń ludowych pozwala nam dopatrywać się wpływu ballady. Podobnie należy traktować owe „gadki” ludowe, zgrabnie wplecione w tekst, np. owe *gadające* stawy, co są: *Jako zakłète w górach kaukaskich jeziora, / Milczące przez dzień cały, grające z wieczora* [IV, 216], czy *gwiazd historyje* – o Dawidowym wozie, Lewiatanie i Sicie (zwanym też Koroną północną). Motywy baśniowe odnajdziemy też w opisie matecznika – krainy dziewiczej, nietkniętej ludzką stopą, gdyż: *człowiek nie zbłądzi do tego ostępu, / Bo Trud i Trwoga, i Śmierć bronią mu przystępu* [IV, 120]. Spod pióra poety wylania się tajemniczy, groźny świat, którego nie sposób zgłębić:

*Bo gdybyś przeszedł bory i podszyte knieje,
Trafisz w głębi na wielki wał pniów, kłód, korzeni,
Obronny trzęsawicą, tysiącem strumieni
I siecią zielsk zarosłych, i kopcami mrowisk,
Gniazdami os, szerszeniów, kłębami węzowisk.
Gdybyś i te zapory zniósł nadludzkim męstwem,
Dalej spotkać się z większym masz niebezpieczeństwem:
Dalej co krok czyhają, niby wilcze doły,
Małe jeziorka, trawą zarosłe na poły,
Tak głębokie, że ludzie dna ich nie dośledzą
(Wielkie jest podobieństwo, że diabły tam siedzą).
Woda tych studni skłni się, plamista rdzą krwawą,
A z wnętrza ciągle dymi, zionąc woń plugawą,
Od której drzewa wkoło tracą liść i korę;
Łyse, skarłowaciałe, robaczliwe, chore,
Pochyliwszy konary mchem kołtunowate
I pnie garbiąc brzydkimi grzybami brodate,
Siedzą wokół wody, jak czarownic kupa
Grzejące się nad kotłem, w którym warzą trupa.*

*Za tymi jeziorkami już nie tylko krokiem,
Ale daremnie nawet zapuszczać się okiem;
Bo tam już wszystko mglistym zakryte obłokiem,
Co się wiecznie ze trzęskich oparzelisk wznosi.*

[IV, 486–508]

W samym środku puszczy, niedostępnym dla zwykłego śmiertelnika, znajduje się *główna królestwa zwierząt i roślin stolica*, a w niej są złożone wszystkie nasiona drzew i ziół i zamieszkują ją wszystkie zwierzęta – *jedna przynajmniej para chowa się dla płodu*. Jest to kraina szczęśliwości, gdzie zwierzęta rządzą się same – *cywilizacją ludzką nie popsute*.

Elementy ludowo-baśniowe, główny wyznacznik ballad, w *Panu Tadeuszu* nie pełnią bynajmniej funkcji nadrzędnej, są niejako przywoływane. Warto jednak zaznaczyć, iż nie tylko w wymiarze ludowo-baśniowym dostrzegamy wpływ świata balladowego; dostrzegamy go również na poziomie języka, gdyż owe prowincjona-

lizmy i kolokwializmy wprowadziła do języka poezji właśnie ballada. Jak pisał Mickiewicz w przedmowie do petersburskiego wydania *Poezji*:

W balladach, pieśniach i w ogólności we wszelkich poezjach, na gminem podaniu opartych i szczególny charakter miejscowy noszących, wielcy poeci starożytni i nowocześni używali i używają prowincjonalizmów, to jest wyrazów i wyrażeń, od ogólnie przyjętego książkowego stylu różniących się. Że pomnę dawne greckie dialekty, dość rzucić okiem na dzieła Burnsa, Herdera, Getego, Skota, Karpińskiego, Bogdana Zaleskiego.²²

O tym, iż Mickiewicz używa prowincjonalizmów również w *Panu Tadeuszu*, świadczą chociażby krytyczne słowa Franciszka Morawskiego, który nie mógł pogodzić się ze stylem poematu, „z tą potoczną dykcją, pełną zaniedbania, prozaiczną jak życie codzienne, krotocwilą jak wiersze Baki”²³.

5

Jak wynika z przedstawionych rozważań, pierwiastki balladowe są obecne w „materii” *Pana Tadeusza*, co można zauważyć na poziomie opisów przyrody i wierzeń ludowych, a także na poziomie języka. Jednak prymat należy przyznać przyrodzie, która odgrywa szczególną rolę w Mickiewiczowskiej eposie. Przyroda w *Panu Tadeuszu* pełni podobne funkcje jak przyroda w balladach, mianowicie: czyni świat przedstawiony „swojskim”, bliskim, znajomym (m.in. przez dokładne określenie topograficzne i geograficzne); odzwierciedla stany psychiczne bohaterów (ewentualnie ich przeżycia są opisywane przez pryzmat zjawisk przyrody); zapowiada przyszłe wydarzenia (bądź przez sam opis, bądź też – jak w przypadku komety – przez odczytanie jej znaków).

Można jednak wyróżnić pewne elementy różniące, a narzuca je odmienność formy ballady i eposu. Ballada, która zrodziła się inspirowana dwiema tradycjami: pieśnią ludową i dumą sentymentalną, ma postać stosunkowo krótkiego utworu wierszowanego, czym zbliża się do „śpiewnych” form ludowych, nierzadko czerpiąc z nich pomysły fabularne. „Poeci narodowi – pisał Mickiewicz w rozprawie *O poezji romantycznej* w roku 1822 – lubili ballady gminne zbierać, poprawiać, albo na ich wzór podobne tworzyć.” Z kolei *Pan Tadeusz* to obszerne dzieło o charakterze epickim, pisane sylabicznym trzynastozgłoskowcem – odpowiednikiem antycznego

²² A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. Oprac. Z. Dokurno. Warszawa 1996, s. 181–182.

²³ Fragment listu F. Morawskiego z sierpnia 1834 r. Cyt. za: S. Pigoń: „*Pan Tadeusz*”..., s. 268.

heksametru. Jest w nim miejsce dla szerokich opisów poetyckich, gdzie narrator subiektywnie przekształca opisywane zjawiska przyrody, stosując różnorodne środki stylistyczne. Owe obszerne opisy poetyckie w balladzie są zastąpione lirycznymi obrazkami, które więcej sugerują niż mówią. Ballada, stojąc na pograniczu gatunków, działa w tym momencie jak utwór liryczny:

[...] nie dąży do ukazania pełni świata, do ukształtowania jego na wzór epickiego, wielostronnego malowidła, lecz zamienia się w katalizator, na którym osadzają się wybrane pod określonym kątem kojarzenia elementy rzeczywistości, dodatkowo jeszcze ograniczone do najważniejszych.²⁴

Mamy więc z jednej strony krótkie „obrazki”, gdzie przyroda traktowana jest raczej przedmiotowo, z drugiej – szerokie, poetyckie opisy. Różnica ta wskazuje na bardzo ważną, może nawet najważniejszą cechę epopei Mickiewicza. Przyroda w *Panu Tadeuszu* jest wszechogarniająca. Nie tylko buduje nastrój, odzwierciedla odczucia bohaterów, zapowiada przyszłe wydarzenia, ale stanowi główny wyznacznik dzieła Mickiewicza jako epopei, przynajmniej w rozumieniu jej autora. Aparat cudowności, charakterystyczny dla epopei antycznej, został w epopei słowiańskiej zastąpiony opisami „przyrody rozżywnionej”.

Epopeja słowiańska cudowność swoją wyraża w aktywnym stosunku do natury. Ten stosunek to jej mitologia, a zarazem zarodnia ludowej wyobraźni.²⁵

Oddajmy zresztą głos samemu Mickiewiczowi, wykładowcy w Collège de France:

Sztuka ucieka się do tysiącznych sposobów, aby obudzić w duszach ludzi Zachodu czucie cudowności. U nas dosyć na to samej przyrody. Ta dziewicza, wspaniała i dzika przyroda, która co dzień nowe roztacza świetności i nowe okropieństwa, ma dwojakie znamię świętości i wzniosłej grozy.²⁶

²⁴ *Ballada polska...*, s. 54–55.

²⁵ K. Wyka: „*Pan Tadeusz*”..., s. 85.

²⁶ A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. T. 11: *Literatura słowiańska. Kurs czwartny*. Oprac. J. Maślanka. Przeł. L. Płoszewki. Warszawa 1998, s. 69.

Aneta Pawlusiewicz

Ballad Elements in *Pan Tadeusz*

Summary

The author of the present study adds her reflections on the share of another literary genre, i.e. the ballad, in the unique “sum of genres” that constitute *Pan Tadeusz*. The ballad is well anchored in the tradition of early Romanticism, just as the other genres of *Pan Tadeusz*, distinguished owing to the work of Kazimierz Wyka and Stefania Skwarczyńska, among which we may mention the epic poem, novel, idyll, heroicomic poem, descriptive, didactic, and autobiographic poem.

The ballad features of *Pan Tadeusz* can be found in the creation of the represented world which strikes the Polish reader as intimate and familiar owing to the setting being made as specific as possible, cf. the topographic description of the vicinity, the use of place names). The familiar surroundings, enriched with elements reminiscent of the folktale, are interwoven with strange and disquieting phenomena (the appearance of a comet, and other “signs” and prophecies that heralded the defeat of 1812). The author notices also the influence of the ballad on the ultimate shape of *Pan Tadeusz* on the level of language, in provincial and colloquial expressions. Ballad-like elements appear then in the descriptions of nature, folk beliefs, and in the poem’s style.

Aneta Pawlusiewicz

Éléments de ballade dans *Pan Tadeusz*

Résumé

Aux formes gnériques dont l’existence dans cette „somme des genres” que constitue *Pan Tadeusz* à été démontré dans les travaux d’autres chercheurs (notamment, grâce aux recherches de Kazimierz Wyka et de Stefania Skwarczyńska, on parle dans ce contexte, entre autres, de l’épopée, du conte oral, du conte de fée, de la bucolique, du poème héroï-comique, du poème descriptif et didactique, de l’utopie, du poème de moeurs et héroï-héroïque, ainsi que du poème autobiographique), l’auteur de cette étude ajoute la réflexion sur la participation dans cette structure si complexe d’un autre genre fortement inscrit dans la tradition du premier romantisme, à savoir la ballade.

Les traits caractéristiques de la ballade sont décelés avant tout la création de l’univers représenté de *Pan Tadeusz* que Mickiewicz fait familier et connu grâce à la „concrétisation” du lieu d’action (la description topographique de la région, utilisation de noms locaux). L’aspect de familiarité, qui n’est pas libre d’éléments populaires et féeriques, s’entrelace ici avec des événements étranges et inquiétants pour les habitants de cette région (apparition de la comète et autres „signes” et présages qui annoncent la défaite de 1812). L’auteur perçoit aussi l’influence des ballades sur la forme définitive de *Pan Tadeusz* au niveau de la langue – dans les provincialismes et expressions familières. Les éléments de ballade sont visibles dans les descriptions de la nature, dans les croyances populaires et dans le style du poème.

Bogusław Dopart

***Pan Tadeusz* jako poemat liryczny i historia szlachecka**

1

Genologiczne pytania o *Pana Tadeusza* pojawiły się wkrótce po ogłoszeniu utworu i szybko okazały się bardzo ważne. Interpretatorzy poematu częstokroć koncentrowali się na zagadnieniach genologicznych, a także poruszali kwestie pokrewne, dotyczące m.in. tradycji literackich Mickiewiczowskiego dzieła oraz jego „wartości rozwojowych”. Nie skazując na zapomnienie, ale i nie penetrując teraz dawnych badań w tym zakresie, przypadających na pierwsze stulecie recepcji *Pana Tadeusza*, wystarczy stwierdzić, że oprócz treści bądź już uklasycyzowanych, bądź przebrzmiałych, są tam wątki nadal inspirujące i pobudzające¹. Z dorobku ostatniego półwiecza przywołajmy tylko propozycje zawarte w pracach monograficznych Juliusza Klei-nera i Kazimierza Wyki oraz w rozprawach i studiach Wacława Kubackiego, Zygmunta Szweykowskiego, Juliana Przybosia, Stefanii Skwarczyńskiej, Konrada Górskiego czy Zofii Stefanowskiej².

¹ Książka S. Pigońa *„Pan Tadeusz”. Wzrost – Wielkość – Śława* (Warszawa 1934) była już szóstą w ciągu około sześciu dziesięcioleci (od 1872 r.) monografią dzieła.

² Zob. Z. Szmydtowa: *„Pan Tadeusz” jako epos* (1935) oraz *Czynniki rodzajowe i strukturalne „Pana Tadeusza”* (1946). W: *Studia i portrety*. Warszawa 1969; J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 2: *Dzieje Konrada*. Cz. 2. Lublin 1948; W. Kubacki: *Uwagi nad poetyką „Pana Tadeusza”* (1948). W: *Lata terminowania. Szkice literackie 1932–1962*. Kraków 1963; Z. Szweykowski: *„Pan Tadeusz” – poemat humorystyczny*. Poznań 1949; J. Przyboś: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1950; S. Skwarczyńska: *Na marginesach „Pana Tadeusza”*. (*Sztuka plastyczna a gatunkowa wieloaspektowość „Pana Tadeusza”*). W: *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*. Warszawa 1957; K. Wyka: *„Pan Tadeusz”*. T. 1: *Studia o poemacie*; T. 2: *Studia o tekście*. Warszawa 1963; K. Górski: *Mickiewicz. Artyzm i język*. Warszawa 1977; Z. Stefanowska: *Pamiętnik domowy w „Panu Tadeuszu”*. W: *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*. Lublin 1979.

Na wygaśnięcie zainteresowań sferą genologiczną *Pana Tadeusza* nadal się nie zanosi, co więcej, publikacje najnowsze zawierają uderzająco nowe obserwacje i wydatnie korygują nasze spojrzenie na dzieło Mickiewiczowskie. W publikacjach tych – mam na uwadze przede wszystkim prace Czesława Zgorzelskiego i Ireneusza Opackiego³ – można zaobserwować zarówno dążenie do poszerzenia pola genologiczno-estetycznych charakterystyk *Pana Tadeusza*, jak i tendencję do integrowania owych charakterystyk, do stosowania bardziej zdecydowanych atrybucji gatunkowych. Ta druga opcja wypływa z uzasadnionego przeświadczenia, iż „spór [...] o charakter genologiczny *Pana Tadeusza* zawisł w punkcie dość dziwnym, w punkcie zupełnego w zasadzie »rozmycia« oblicza genologicznego utworu”⁴.

Zastanawiającą osobliwością wspomnianego sporu – i bodaj główną przyczyną jego nieustającej niekonkluzywności – wydaje się widoczna raz po raz znacząca dysproporcja między dociekaniem genologicznymi a rozważaniami na temat miejsca *Pana Tadeusza* wśród prądów literackich. Rzecz jasna, niedorzecznością byłoby utrzymywać, iż w dotychczasowych odczytywaniach dzieła kontekst prądów jest w ogóle za słabo obecny. Problem tkwi nie tyle w unikaniu pojęć takich, jak romantyzm czy realizm oraz w ignorowaniu kompleksu spraw związanych z tymi pojęciami, ile w niewyrazistym, nieostrym ich definiowaniu oraz w ich stosowaniu niekonsekwentnym lub partykularnym. Tak więc śledząc wywody o realizmie *Pana Tadeusza*, nieraz gubimy się w domysłach: czy rzecz dotyczy jakiegoś realizmu specyficznie romantycznego, czy może znanej jeszcze przed romantyzmem tzw. fikcji realnej; czy termin odnosi się do właściwego dojrzałemu realizmowi splotu fikcji werystycznej, prawdopodobieństwa życiowego oraz iluzji rzeczywistości; czy wreszcie chodzi o metodę mimetyczną w ponadhistorycznym, estetyczno-typologicznym rozumieniu. Podobnie, wskutek braku wyrazistych wyznaczników prądu, przyjmujemy ze sceptycyzmem niejedną opinię odnośnie do romantycznego charakteru obrazu świata, poetyki i estetyki w *Panu Tadeuszu*. I chyba ciągle jeszcze nie jesteśmy bliscy zadowolających odpowiedzi na pytania, jakie nasuwają się w związku z relacją *Pan Tadeusz* – romantyzm: pytania o miejsce poematu wśród manifestacji prądu, o reprezentatywność poematu dla prądu, o udział poematu w dynamice prądu.

Ta wypowiedź wynika z potrzeby krótkiego uzasadnienia i poddania pod dyskusję kilku konstatacji na temat estetyczno-genologicznego wyposażenia *Pana Tadeusza* jako dzieła romantycznego czy też, ściślej biorąc, dzieła o romantycznej dominancie stylowo-estetycznej. Systematyczne i pełne przebadanie relacji poemat Mickiewiczowski – prąd romantyczny nie wchodzi w rachubę. Nie będzie się tu dążyło do rozpoznania i objęcia całej konstelacji cech estetyczno-genologicznych utworu, chodzi bowiem o poszukiwanie jak najogólniejszych formuł estetycznych i gatunkowych dla dzieła ucieleśniającego najbardziej „pojemną”, totalną formę roman-

³ Cz. Zgorzelski: *W strefie liryczności „Pana Tadeusza”*. W: *Obserwacje*. Warszawa 1993; I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z epilogiem?* W: *„W środku niebokręga”*. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995.

⁴ I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja...*, s. 169.

tycznej wypowiedzi poetyckiej. Trzeba podkreślić, że badanie sfery genologicznej będzie rozumiane jako środek służący rozeznaniu struktury semantycznej i uchwyceniu całościowego (globalnego) sensu dzieła.

Tekst niniejszy stanowi próbę pełniejszego lub choćby dojrzałego formułowania stwierdzeń odnoszących się do *Pana Tadeusza*, które miałem już okazję wyrazić⁵. Ponadto wpisuje się w krąg refleksji wyznaczonych przez cytowane poprzednio – nie po raz ostatni – prace Czesława Zgorzelskiego i Ireneusza Opackiego.

2

Jak się wydaje, ponosząc ryzyko pewnych uproszczeń, można wyróżnić dwa paradygmaty interpretacji *Pana Tadeusza*: paradygmaty żywiące się odmiennymi tradycjami badawczymi oraz inspiracjami metodologicznymi, a przeto odseparowane zazwyczaj od siebie, mimo potencjalnej komplementarności wyjątkowo konfrontowane czy też „dialogizowane” przez badaczy⁶.

Charakter jeszcze nie przedawnionego interpretacyjnego *resumé*, wiernie odbijającego właściwości starszego paradygmatu, zachowują sady Marii Żmigrodzkiej, sformułowane w artykule o romantycznej epice:

Pan Tadeusz jest w dziejach romantyzmu europejskiego zjawiskiem zupełnie wyjątkowym. Został w nim w niepowtarzalny sposób zsyntetyzowany zespół różnorodnych romantycznych sposobów kształtowania epickiego świata, które pojawiały się niekiedy w ówczesnych wersjach epopei, ale w odmiennych układach, powiązane z tendencjami przeciwstawnymi. *Pan Tadeusz* to jedyna „epopeja realistyczna”. Przeszłość, pojęta jako realny przebieg dziejowy, nie została odcięta od współczesności, całkowicie przeciwstawiona jej na planie wartości. Rzeczywistość realna, historyczna, będąca jedynym przedmiotem dzieła, pojmowana jest jako część wielkiej duchowej całości, ale owa całość ujawnia się wyłącznie poprzez zjawiska świata ziemskiego. Cudowność reprezentuje w poemacie zarówno ludzka świętość, jak i elementy mitu w kształtowaniu obrazu przyrody i syntetyzowaniu sensu wielkiej historii. Epicka pełnia ogarnęła wszelkie przejawy narodowego życia – od świętości do codzienności.⁷

⁵ Zob. B. Dopart: „Pieśni ogromnych dwanaście”. *Summa poetica Adama Mickiewicza*. „Res Publica” 1989, nr 2.

⁶ Oznacza to zapewne, że narasta potrzeba nowej monografii dzieła (czy też, mówiąc ostrożniej, nowej syntezy interpretacyjnej), a zarazem maleją szanse jej wykonania.

⁷ M. Żmigrodzka: *Historia i romantyczna epika*. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria pierwsza. Red. M. Żmigrodzka i Z. Lewinówna. Wrocław 1971, s. 135–136. W omówieniu M. Żmigrodzkiej zostały uwzględnione wyniki monografii pióra K. Wyki i zarazem uwydatnione wszystkie atuty tradycyjnego paradygmatu interpretacyjnego, opartego na prowadzonych przez wiele pokoleń badań tekstu i kontekstów.

Można by rzec, że tradycyjny paradygmat interpretacji *Pana Tadeusza*, integrujący różne wątki badań naukowych na poemacie Mickiewiczowskim, zespała z nieco paradoksalną składnością pewien wariant romantycznej koncepcji epopei (wielka synkretyczna forma epicka, poemat o treści historycznej, spełniający kryteria literatury narodowej⁸) z realistyczną wykładnią *Pana Tadeusza*, pod którą fundament położyli badacze doby pozytywizmu (w szerokim obiegu czytelniczym znalazł się utwór Mickiewicza w latach siedemdziesiątych XIX wieku⁹). Trzema filarami owego tradycyjnego paradygmatu są – h i s t o r y z m, niekoniecznie rozumiany w sposób specyficznie romantyczny, e p o p e i c z n a c u d o w n o ś ć odnoszona raczej do estetyki i wymowy ideowej utworu, niż do jego kompozycji oraz m i m e t y z m w różnych znaczeniach, niekiedy zbliżających się nawet do realizmu „mieszkańskiej epoki”, tj. panoramicznej powieści społeczno-obyczajowej.

Słabości tradycyjnego paradygmatu odstaniał w swym dwutomowym zbiorze studiów o poemacie i tekście Kazimierz Wyka, m.in. wtedy, gdy snuł rozważania o dramatyczności i trojkiej opisowości *Pana Tadeusza*; o liryzmie, humorze i „obrazie autora” jako zwornikach estetycznych poematu. Wraz z publikacją monografii K. Wyki ów tradycyjny sposób odczytywania dzieła wszedł w fazę przewlekłego kryzysu, zwiastującego rozkład lub gruntowną przemianę.

Odmienny, na dobrą sprawę opozycyjny w stosunku do poprzednio omówionego sposób interpretowania *Pana Tadeusza* sięga co najmniej lat trzydziestych naszego stulecia, a ostatnimi czasy szczególnie rzuca się w oczy. Jako hasło wywoławcze można by tu wziąć pod uwagę termin „poezja czysta”. Badacze-interpretatorzy nadają temu określeniu rozmaite znaczenia: dla Wacława Borowego i Juliana Przybosa jest ono synonimem specyficznie poetyckiej (czy nawet lirycznej) ekspresyjności, wszechobecnej w poemacie; Juliusz Kleiner ma zapewne na myśli odejście autora *Pana Tadeusza* od bezpośrednich pobudek ideologicznych¹⁰. Jan Lechoń znalazł w dziele – by tak rzec – symboliczne upostaciowanie wszystkich poziomów i sfer zapośredniczonego poetycko doświadczenia rzeczywistości, nie pomijając naszego samorozumienia:

W istocie zaś, i to jest poetycką treścią *Pana Tadeusza*, wszystko, co się w tej epopei dzieje, przy całym tyle razy sławionym realizmie Mickiewicza, ma dzięki właśnie poezji czystej znaczenie symboliczne, metafizyczne, pod każdym obrazem, każdym opisem kryje się w niedościgni-

⁸ Takie określenie epopei romantycznej, odtworzone tu w najogólniejszych zarysach, powodowało zrozumiałe wahanie terminologiczne: epopeja czy poemat historyczny. Nowsze badania (M. Piechota, K. Trybuś) znacznie poszerzyły i zmodyfikowały naszą wiedzę o romantycznej epopeiczności.

⁹ Zob. S. Pięgoń: „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost...*, s. 320 i nn. Od lat siedemdziesiątych zaczyna się także szerokie zainteresowanie interpretatorów dziełem.

¹⁰ Zob. J. Kleiner (*Mickiewicz...*, T. 2, s. 292): „Dziełem sztuki czystej [...] *Pan Tadeusz* jest w znacznie wyższym stopniu od *Dziadów* i *Wallenroda*. Jest nim tak dalece, że można rozkoszować się poematem bez uwzględnienia jego treści ideowej, nawet (choć to już będzie zubożeniem doznań) bez uprzytomnienia sobie jego narodowej wagi.”

głym wierszu Mickiewicza inny sens, wiele innych sensów, i poruszeni najpierw w naszym poczuciu widzialnej rzeczywistości, schodzimy tą drogą do naszej podświadomości, w którą zapadły wspomnienia, niewypowiedziane bóle, i w której rodzą się owe symbole, znak naszych odrębności, talentów i szaleństw.¹¹

Kreacjonizm, symbolizm poetycki, poezja metafizyczna oto trzy wsporniki przybierających dzisiaj na sile – mam na myśli m.in. wywody Czesława Miłosza, Haliny Krukowskiej, Jarosława Marka Rymkiewicza¹² – hermeneutycznych czy epifanicznych odczytań *Pana Tadeusza*. Lektury tak zorientowane polegają na ogół na rozpatrywaniu składników świata poetyckiego z punktu widzenia symbolicznych powszechników, treści uniwersalnych i ponadczasowych. Ahistoryczna perspektywa, która zazwyczaj dominuje w owych lekturach, nie jest wszakże czymś nieuchronnym, bowiem odczytania hermeneutyczne (metafizyczne, epifaniczne) wyraźnie korespondują ze świadomością i praktyką literacką doby romantyzmu, odczytywanie zaś filozoficznych, teologicznych, mityczno-symblicznych etc. sensów poematu nie musi przecież pozostawać w sprzeczności z rygorami historycznie adekwatnej interpretacji semantycznej.

Poszukiwanie odpowiadającej dzisiejszym możliwościom i potrzebom wykładni *Pana Tadeusza* prowadzi zarówno przez odnowienie naukowych kategorii badawczych, jak i przez „uhistorycznienie” poświęconej poematowi krytyki hermeneutycznej.

3

Studiując monograficzne opracowania poematu, odnosimy nieraz wrażenie, że zainteresowania badawcze literackimi tradycjami *Pana Tadeusza* stale i zdecydowanie górowały nad próbami określenia miejsca utworu w dorobku poetyckim Mickiewicza. Konfrontując wymowę ideową *Pana Tadeusza* z przesłankami *Dziadów* drezdeńskich i *Ksiąg narodu polskiego* czy porównując ks. Robaka z innymi Mickiewiczowskimi kreacjami postaci, znacznie częściej doszukiwano się odmienności niż zbieżności. Wielki poemat zdaje się stać poza głównym nurtem twórczości Mickiewicza. Inaczej patrzył na tę sprawę sam autor¹³. Podstawowym, po większej czę-

¹¹ J. Lechoń: *O literaturze polskiej*. New York [1946], s. 113.

¹² Mam na myśli m.in. *Ziemię Ulro* Cz. Miłosza (Warszawa 1982), cykl J. M. Rymkiewicza *Jak bajeczne żurawie* (od r. 1987) i artykuł H. Krukowskiej „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta. W: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin*. Red. H. Krukowska. Białystok 1993. Zob. także A. Witkowska: *Czytanie Mickiewicza dzisiaj*. W: *Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1993.

¹³ Zob. *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*. Z rozmów i przemówień zebrał i oprac. S. Pięgoń. Warszawa 1958, s. 86.

ści jeszcze nie zrealizowanym zadaniem jest precyzyjne usytuowanie *Pana Tadeusza* w najbliższym kontekście – w przestrzeni Mickiewiczowskiego dzieła poetyckiego, pojmowanego tu jako dynamiczny kompleks idei i sensów, komponentów świata poetyckiego, struktur wypowiedzi i jakości estetycznych. Trzeba prześledzić ten ciąg problemów twórczych, które poeta stawia sobie i rozwiązuje w swoich wielkich kompozycjach o romantycznej dominancie stylowo-estetycznej: w balladach, *Dziadach* wileńskich, *Sonetach krymskich*, *Konradzie Wallenrodzie*, III części *Dziadów* i w późnych cyklach lirycznych – *Zdaniach i uwagach* oraz wierszach lozańskich. Ograniczając do minimum liczbę przykładów: z balladami i *Dziadami* wileńskimi jest *Pan Tadeusz* porównywalny ze względu na konstruowanie romantycznego uniwersum; z *Sonetami krymskimi* z uwagi na wyobraźnię twórczą, wizję natury czy syntezę sztuk; z *Konradem Wallenrodem* przez wzgląd na typ formy – romantyczny poemat uniwersalny i zagadnienie historii, dziejowości; z *Dziadami* drezdeńskimi można zestawiać *Pana Tadeusza* ze wszystkich wymienionych powodów...

W kontekście najbliższym zawiera się również dokumentacja związana ze świadomością literacką Mickiewicza, tą zwłaszcza, która dotyczyła spraw genologicznych i estetycznych. Rozrzucone w listach i szkicach krytycznych uwagi o formach i lekturach epickich, wywody na temat „sposobów opiewania” w eseju *Goethe i Byron*, myśli o duchowych walorach sztuki rzucone w artykule *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim* – tekstów tego rodzaju, które interpretator *Pana Tadeusza* powinien wziąć pod uwagę, jest znacznie więcej. Oprócz świadectw dotyczących bezpośrednio estetyczno-genologicznej sfery wypowiedzi poetyckiej budzą tu zainteresowanie refleksje Mickiewicza o ethosie artysty oraz sprzeczne opinie co do sytuacji sztuki (raz widzianej jako kryzysowa, innym razem optymistycznie ocenianej).

Pan Tadeusz stanowi podsumowanie własnych dokonań Mickiewicza w zakresie epiki i epickości (cykl liryki opisowej w *Sonetach krymskich*, *Konrad Wallenrod* jako romantyczny poemat historyczny, *Ustęp* III części *Dziadów* jako poemat podróżniczo-inicjacyjny); stanowi również, by nie wymieniać stylizacyjnie traktowanych form epiki przedromantycznej, genialne rozwinięcie konwencji poematu filozoficzno-moralnego o strukturze powieści poetyckiej typu byronowskiego – romantycznego poematu, którego pierwszą w Polsce i od razu wybitną realizacją była *Maria* Antoniego Malczewskiego¹⁴. Szczegółowa konfrontacja badawcza *Marii* z dziełem Mickiewiczowskim bez wątpienia unaoczniałaby najsztudniej aspekty synkretyzmu romantycznej wypowiedzi poetyckiej, byłaby też cennym uzupełnieniem naszej wiedzy o tym, jak „wyrabiały się formy” romantyczne w Polsce.

Wspomnijmy jeszcze, iż warto by spojrzeć na *Pana Tadeusza* w związku z kilkoma ukształtowanymi w Polsce wariantami prądu romantycznego, tymi zwłaszcza

¹⁴ Wiadomo, że Mickiewicz interesował się poematem Malczewskiego co najmniej od końca 1832 r.; zob. „*Maria*” i *Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*. Oprac. H. Gacowa. Przedm. J. Maciejewski. Wrocław 1974 – *Kalendarium*, poz. 218.

wariantami, na których Mickiewicz wywarł piętno najwyraźniejsze. Mowa przede wszystkim o neosarmatyzmie (sarmatyzmie romantycznym) – odmianie prądu właśnie przez *Pana Tadeusza* fundowanej, ale rzecz dotyczy również ludowości, ucieleśnianej przez *Sonety krymskie* poezji transcendentalnej oraz profetyzmu.

Przywołanych tu w skromnym wyborze kontekstów interpretacyjnych nie będzie można uruchomić w dalszych zwięzłych uwagach. Muszą pozostać badawczymi dezyteratami, świadczącymi tu jedynie o wielopłaszczyznowości i trudności podejmowanego zagadnienia.

4

Jeszcze raz sięgnijmy do romantycznych kontekstów twórczości Mickiewicza. Otóż zasługuje na przypomnienie kilka głosów współczesnej poecie krytyki literackiej, m.in. te zdania Maurycego Mochnackiego, sumujące przedlistopadowy dorobek twórcy *Konrada Wallenroda*:

Rozpostarł się i mistrzuje pierwiastek indywidualny w pismach Mickiewicza. To „ja” samego poety wszędzie się przebija, wszystkiemu swojej użyczając właściwości. Myśl jego wewnętrzna, samotna, wielka, melancholijna, jest jego ogniskiem i gwiazdą na firmamencie jego poezji; jest jego i żywiołem, i światem, gdzie duch twórczy zamieszkał, gdzie się bezprzestannie objawia, wszystko z siebie snując, jako pajak wiję z siebie pajęczynę. Cokolwiek koło siebie postrzeże w naturze widomej, w społeczności, w historii, to wszystko ku sobie odnosi i farbą swego geniuszu, swej jednostki tynkuje. Jest to poeta rozmyślicz, mąż namiętny, liryk z daru i użyczenia nieba, filozof własnego serca. Zawsze duma i marzy, i miewa swoje widzenia.¹⁵

Ten sąd mógłby chyba posłużyć za motto dowolnego tekstu traktującego o „poezji czystej” *Pana Tadeusza*.

Jednak arcypoemat Mickiewiczowski – oczywiście – nie mieści się w jednym skrzydle gmachu odpowiadającego stworzonemu przez Mochnackiego projektowi „architektoniki efektów poetyckich”; sam krytyk dopuszcza przecież, że poeta „częstokroć być może i r e a l n y, i i n d y w i d u a l n y zarazem”. Istnieje bowiem przestrzeń możliwości pośrednich „między tym realizmem i idealizmem, między muzykalnością i snycerstwem, między śpiewem i formą, postacią, kształtem – tymi ostatecznymi kończynami poetyckiego świata”¹⁶. Notabe-

¹⁵ M. Mochnacki: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Oprac. i przedm. Z. Sibiński. Łódź 1985, s. 131.

¹⁶ Tamże, s. 124.

ne dar łączenia cech poezji „obiektywnej” i „subiektywnej” przyznał krytyk Bohdanowi Zaleskiemu.

Przywołana teoria estetyczna Mochnackiego stanowi przejaw typowo romantycznego porządkowania zjawisk w kategoriach totalności i biegunowości; w tym wywodzie posłużyła ona za wstęp do charakterystyki uniwersum estetycznego *Pana Tadeusza*. Biegunami tego pełnego napięć uniwersum są wzajemnie warunkujące się kategorie liryczności i epickości, traktowane nie jako określenie rodzajowe, lecz jako związane ze sferą genologiczną pojęcia estetyczne. Dwie konfliktowe i zarazem współzależne perspektywy estetyczno-genologiczne, których dialektyka ma swe źródło w specyficznie romantycznej, synkretycznej podmiotowości literackiej, można by zwać tutaj poematem lirycznym i historią szlachecką.

Takie odczytanie *Pana Tadeusza* nadaje historycznoliteracki sens interpretacjom hermeneutycznym (metafizycznym, epifanicznym), nie przekreślając wielkich dokonań badaczy podtrzymujących tradycyjny paradygmat interpretacyjny. Rzecz zrozumiała – pojęcia takie jak historyzm, realizm, symbolizm poetycki, poezja metafizyczna mają tu zakres stosowalności, jaki wynika z uznania romantycznego porządku estetyczno-stylowego za nadrzędny, chociaż nie jedyny, zespół cech kompozycyjnych, struktur językowych i jakości wypowiedzi w *Panu Tadeuszu*.

Powtórzmy, że termin „poemat liryczny” nie jest w niniejszym zastosowaniu określeniem specyficznie gatunkowym. Nie chodzi o stawianie dzieła Mickiewiczowskiego w jednym rzędzie z *Godziną myśli* Juliusza Słowackiego, ze *Szczesną* Cypriana Norwida czy *Preludium* Williama Wordswortha. Nie wchodzi w rachubę romantyczny gatunek synkretyczny, jakkolwiek by był rozumiany i jakkolwiek by przedstawiał typ budowy; nie mam też na myśli swobodnej agregacji czy „sumy” form gatunkowych, aczkolwiek niezbędne jest uwzględnienie – na odpowiednich poziomach analizy – płaszczyzn makrogatunkowych i gatunkowych podstaw postrzegania owego zjawiska. Nie jest również tak, że poemat liryczny stanowi ściśle wyodrębniony pod względem tematycznym, formalnym i estetycznym obszar wypowiedzi; w mniejszym lub większym stopniu przejawia się on w całej przestrzeni dzieła Mickiewiczowskiego – i sam stale zyskuje współbrzmienie epickości (oraz dramatyczności, o której dla prostoty wywodu jedynie się wzmiankuje). Wszak i treść „historii szlacheckiej” stale rezonuje lirycznym sensem, a swoiste dla epickości struktury wypowiedziotwórcze, powołane do narracyjnego przedstawiania świata, zostają wtórnie obciążone funkcją wyrażania i wypowiedzania, tj. uzyskują liryczną waloryzację. Jakoż do historii szlacheckiej można *mutatis mutandis* odnieść to wszystko, co dotyczy i poematu lirycznego: odznacza się wielotorowością tematyki, wielorakością konwencji i stylizacji gatunkowych oraz estetyczną wieloaspektowością przedstawienia poetyckiego; kształtuje się czy też integruje na różnych poziomach estetyczno-genologicznego wyposażenia utworu (nazwijmy umownie te poziomy mikro- i makrogatunkowym), ale swój właściwy charakter zyskuje przez komplementarność i współfunkcjonalność z innymi kategoriami rodzajowymi, przez wspólną z nimi obecność w uniwersum poetyckim dzieła o formie otwartej, dzieła osnu-

tego na romantycznych założeniach komunikacyjnych, estetycznych, a nawet metafizycznych. Słowem, terminy poemat liryczny oraz historia szlachecka oznaczają to wszystko, co stanowi o lirycznym i epickim dynamizmie uniwersum *Pana Tadeusza* – dzieła o dominancie romantycznej.

5

Wspomnijmy na prawach dygresji (problematyka jest bowiem zbyt ważna, by ją pominąć, a zbyt obszerna, by ją objąć w tym wywodzie) o kwestiach związanych z definiowaniem romantycznych kategorii rodzajowych. Wypada podkreślić, że specyfika romantyzmu ma w tej zwięzłej refleksji kluczowe znaczenie.

Koncepcja kategorii rodzajowych stanowi przede wszystkim próbę uporania się z literaturą stawiającą inwencję ponad konwencją, historię ponad strukturą, otwartość formy wespół z pluralizmem estetycznym ponad ładem normatywnym. Indywidualistyczny, kreacyjny, historyczny stosunek do konwencji literackich, narastający po zamknięciu epoki klasycznej, a w dobie romantyzmu nobilitowany przez pozycję najwyższych lotów, przejawiał się w swobodzie i aspektowości stylizacji gatunkowych, w upodobaniu do form pośrednich, przejściowych czy synkretycznych, w praktykach cykliczno-wariacyjnych, w zmienności ukształtowań różnych faz tego samego dzieła, ostentacyjnej sprzeczności założeń formalnych jednej wypowiedzi itd.¹⁷

Koncepcja kategorii rodzajowych owocowała wieloma bardzo wartościowymi ustaleniami teoretycznymi i odsłonięciami interpretacyjnymi, ale – jak się wydaje –

¹⁷ Ograniczając się do polskiej literatury przedmiotu, wspomnijmy o tych wybranych pozycjach: S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3. Warszawa 1965; H. Markiewicz: *Rodzaje i gatunki literackie*. W: Tenże: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1976 (tu obszerna bibliografia, obejmująca okres do r. 1974); S. Sawicki: *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne czy politypiczne?* W: *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*. Warszawa 1981; R. Handke: *O czytaniu. Krótki zarys wiedzy o dziele literackim i jego lekturze*. Warszawa 1984, rozdz. 4. Zob. ponadto prace o liryczności i epickości: Cz. Zgorzelski: *Liryczność w poezji romantycznej*. W: *Obserwacje* – wyd. cyt.: B. Dopart: *Poezja romantyczna – liryka romantyczna – liryka romantyków*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” R. 29, 1994; A. Ziółowicz: *Kategoria liryczności w romantycznej refleksji o dramacie*. „Ruch Literacki” R. 34, 1995, z. 3; M. Piechota: *Żywioł epeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*. Katowice 1993; K. Trybuś: *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*. Wrocław 1993. Znakomite interpretacje dzieł gatunkowo niejednorodnych są od dawna obecne w polskiej nauce, by wymienić, tylko dla przykładu, książkę J. Ujejskiego: *Antoni Malczewski. (Poeta i poemat)*. Warszawa 1921, monografię Cz. Zgorzelskiego: *Duma poprzedniczka ballady*. Toruń 1949 czy artykuły interpretacyjno-genologiczne S. Skwarczyńskiej (oprócz tekstu przywołanego): *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha” Słowackiego i jej tradycja literacka*. W: *W kręgu wielkich romantyków polskich*. Warszawa 1966. Inspiracje dla polskich badaczy płynęły i z niemieckiego literaturoznawstwa podilthey’owskiego, i z rosyjskiej szkoły formalnej, i z genologii francuskiej.

nie przybrała postaci klasycznej teorii lub ustalonej metody (być może jej przedmiot skutecznie temu przeciwdziała). Podstawowe dylematy, jakimi usiłuje sprostać ta koncepcja, sprawiają, iż w rozmaitych próbach naukowych pojawia się skłonność do rozwiązań jednostronnych i skrajnych, takich jak redukcja rodzajów do form wypowiedzi („stylów rodzajowych”) albo oparcie dystynkcji rodzajowej na mgliście wykładanych funkcjach estetycznych słowa poetyckiego. Równie małą przydatnością odznaczają się spekulacje estetyczne, które przechodzą ponad wyzwaniem rzuconymi przez formę otwartą, jak poetyka statycznych modeli genologicznych czy samoistnie pojmowany „styl rodzajowy”.

Romantyczne kategorie rodzajowe uzyskują sens typologiczny i historyczny zarazem, a także walor operacyjny, gdy w toku ich definiowania uwzględniamy odpowiednią do założeń prądu specyfikę dzieła romantycznego – swoisty fikcjonalny aparat interpretowania i przedstawiania rzeczywistości wraz z jego epistemologicznym umotywowaniem, modelem semantycznym i programem estetycznym.

W okresie romantyzmu forma otwarta mogła jeszcze odgrywać rolę wyróżnika prądu literackiego, aczkolwiek forma zamknięta w tradycyjnym znaczeniu nie występowała już nigdzie, nie wyłączając manifestacji neoklasycyzmu. Pełniła te funkcję wspólnie z dwoma innymi wyznacznikami prądowymi. Wykraczając poza powszechnie znane Wellekowskie kryteria tożsamości i jedności romantyzmu (idea żyjącej natury, wyobraźnia twórcza, symbol i mit), upatruję owe wyznaczniki w idei uniwersum, nadającej poezji metafizyczny horyzont i kompozycyjną ośnowę jednocześnie, oraz w koncepcji jaźni twórczej, która łączy poznawcze i antropologiczne aspekty romantycznej poezji.

Romantycy nie zajmowali jedyne i wyłączone stanowiska metafizycznego, toteż konstruowali uniwersa zorientowane na organicystyczną, idealistyczną, spirytualistyczną czy wreszcie chrześcijańsko-misteryjną wizję świata, ale łączyło ich dążenie do transponowania w świecie poetyckim tej czy innej wizji uniwersum, podstawowej jedności wielorakiego i dynamicznego bytu, a była w tym romantykowi równie użyteczna forma fragmentaryczna, która w soczewce symbolu skupiała wizję świata, jak forma totalna (nazwijmy ją „romantycznym poematem uniwersalnym”), rozwijająca wizję uniwersum na różnych poziomach estetyczno-genologicznych na powierzchni i w głębi tekstu.

Wystarczy zestawić wyobraźnię transcendentalną *Sonetów krymskich* z ironistycznym kracjonizmem *Balladyny* czy „ja” absolutnym *Króla Duchy*, wystarczy rozróżnić różne wątki estetyki wyobraźni w profetycznych *Dziadach* drezdeńskich (wątki układające się w jakąś nadzwyczajną metanoię jaźni), by się przekonać, że nie można zrozumieć poezji romantyków w oparciu o jedyną i wyłączną koncepcję jaźni twórczej. Zawsze jednak tworzenie pozostaje aktem jaźni, będącej przeciwieństwem biernego, odtwórczego umysłu, pozostaje rezultatem twórczego stosunku do przedmiotu i do poetyckiego tworzywa. Nawet poezja rewelatorska nie stanowi tu wyjątku: nadprzyrodzony przekaz nie niweluje jaźni poetyckiej ani w przypadku profetyzmu, stwarzającego pełną napięcia relację między człowiekiem a Bogiem, ani

w przypadku mistycyzmu genezyjskiego, gdzie jaźń kreatora wydaje się zmierzać do wyłączności ontycznej. Poznanie jest tworzeniem i na odwrót; również samopoznanie to kreacyjne usensowienie własnego „ja” i bytu ludzkiego w ogólności.

Idee uniwersum i jaźni twórczej łączy jak pomost metafizyczna koncepcja poezji, wprowadzająca relację swoistej inwersji między sferą twórczości poetyckiej a rzeczywistością pozapoetycką. Koncepcja ta, nie zawsze deklarowana (a nawet uświadamiana) przez twórców, czasem zaś przybierająca postać wyświechtanego frazesu pseudoromantycznego, była w istocie niezbędnym ogniwem logiki przedstawiania i interpretowania rzeczywistości w dziele romantyka. Traktowana nieraz przez interpretatorów jako czysta licencja poetycka, stanowi nieodłączną cechę wielkiego romantyzmu. Estetyka romantyczna ma zasadniczo charakter heteronomiczny: ze względu na założenie, iż piękny jest sam byt, wartość estetyczna kompozycji artystycznych zależy zaś od stopnia ich otwarcia na piękno bytu samego; romantyzm zawiera w formułach estetyki z reguły sens metafizyczny czy antropologiczny, a kluczowa koncepcja estetycznopoetycka jawi się jako metafizyka *par excellence*. Owa kluczowa koncepcja występuje bądź to w postaci tez wprost metafizycznych (np.: kosmos jest dziełem Artysty, istnienie ludzkie jest pieśnią, dzieje to epepeja, poezja jest rozlana w całej naturze), a więc tez przypisujących bytowi charakter poetycki czy raczej „poietyczny”, bądź też w wersji zepistemologizowanej, zgodnie z którą język poetycki stanowi najbardziej adekwatny środek poznania rzeczywistości, gdyż tylko dzięki niemu docieramy do – poetyckiej w domyśle – istoty świata. Przez dzieło płynie strumień piękności, poecie bowiem, nawet jeśli on sam nie jest pięknnością, udziela się piękno bytu.

Nie sposób pominąć jeszcze jednej kwestii, również związanej z poprzednimi kwestiami łańcuchem ścisłej konsekwencji. Romantyzm nawiązywał mianowicie do platońskiej tradycji komunikacyjnej, tzn. do aktywnej, interakcyjnej i dialogicznej koncepcji porozumiewania się za pomocą znaków kultury; koncepcji kładącej nacisk nie na teorię pisania, lecz na teorie sposobów mówienia poetyckiego, nie na samoistność gotowego tekstu, lecz na akt twórczy i porozumienie między twórcą a „czułym słuchaczem”¹⁸. Napięcie między tekstem utworzonym a dziełem tworzonym, aktem twórczym (tworzenie w natchnieniu to świadectwo obecności Poezji bytu, a improwizacja staje się w tym kontekście synonimem dzieła poetyckiego) oraz między mową a konwencjami języka pisanego występuje w dziełach romantyków z różnym nasileniem, zawsze jednak dzieło poetyckie romantyka jest w jakimś sensie nieobecne w ustalonym zapisie tekstowym, zawsze ów tekst jawi się raczej jako cień, odbicie, powłoka niż jako pełna obecność w adekwatnym tworzywie, w stosownym układzie komunikacyjnym, w odpowiedniej przestrzeni sensu.

Powyższe założenia nie krępowały twórcy; znajdował w nich odbicie romantyczny ethos wolnej kreacji i suwerenności talentu. Wbrew niektórym ocenom, romantyzm

¹⁸ Zob. K. Dmitruk: *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*. Wrocław 1980, s. 26–40.

nie był dziełem sekty metafizyczno-estetycznej, skłaniającej się ku drugoplanowym tradycjom kultury. Nie wbrew założeniom, lecz w zgodzie z nimi osiągnęli romantycy – wielcy romantycy – najwyższy poziom kunsztu i efekt rewelacji poznawczej. Poezja i byt były dla nich pojęciami wymiennymi, a warsztatem literackim była w ich pojęciu cała dziedzina znaków kultury. Tematyczna skala doświadczenia poetyckiego romantyków nie miała granic, a w ich grze estetycznej nie brakło żadnego odcienia finezji, więcej: ich dzieła, wręcz eksponujące swą artystyczną celowość i literacką umowność, były obdarzone siłą i wagą rzeczywistości cielesnej. *Pana Tadeusza* dotyczy to, być może, jeszcze bardziej niż innych romantycznych arcydzieł.

6

W naszkicowanym kontekście powinno nabrać bardziej określonego sensu stwierdzenie, że romantyczna kategoria rodzajowa nie jest normą, lecz horyzontem odkrywania; nie jest ustanowieniem (konwencją, statyczną formą, stałą jakością), lecz kreacją; nie jest ani autonomiczna, ani relatywna, lecz współobecna, komplementarna wobec konkretnych ukształtowań rodzajowych danego dzieła; należy nie do ustalonej tabeli czy typologii rodzajów, lecz do otwartego zbioru dynamizmów (czy też żywiołów¹⁹) genologiczno-estetycznych wypowiedzi poetyckiej, których ilość i charakter nie są z góry przesądzone; jest nie tylko (nie tyle) zbiorem kompozycyjnych i formalnojęzykowych cech wypowiedzi, ale także (raczej) estetycznym kluczem interpretacyjnym i rekompozycyjnym do romantycznej formy otwartej.

Refleksja o romantycznych kategoriach rodzajowych to już nie typowa poetyka, ale filozofia formy w kontekście romantycznej metafizyki poezji, chodzi bowiem o identyfikację wywodzących się z owej metafizyki założeń semantyki, estetyki i poetyki dzieła. Owa refleksja staje się nieuchronnie heurystyką, sztuką odkrywania wewnętrznej złożoności i względnej składowości dzieła odznaczającego się formami niestałymi zarówno pod względem cech konstytutywnych, jak i funkcji estetycznych oraz celowości semantycznej. Staje się – by tak rzec w nawiązaniu do Schelligiańskiej metafory ontologicznej – sztuką odróżniania estetyczno-genologicznych „potencji” uniwersum poetyckiego romantyzmu, wedle tego jak konkretyzuje się ono w odrębnym dziele. Romantyczne uniwersum poetyckie poza konkretnym dziełem nie jest określone, ponieważ nie ma granic; stosownie do tego romantyczna kategoria rodzajowa nie może być traktowana jako arbitralna definicja określonego pojęcia, nie jest też gotowym narzędziem interpretacyjnym, lecz staje się nim dopiero, gdy sama zostanie zinterpretowana na gruncie określonego dzieła. Nadając pożąda-

¹⁹ Termin żywioł rodzajowy zaproponowała S. Skwarczyńska. Posłużył on za tytułową i metodologiczną inspirację w książce M. Piechoty: *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego...*

ny sens kategoriom rodzajowym, jednocześnie odkrywamy niepowtarzalnie własny program estetyczny i model semantyczny romantycznego utworu. Nie ma innej interpretacji romantycznej niż interpretacja twórcza, tyle że odczytywanie twórcze jest przeciwieństwem odczytywania dowolnego.

Podporządkowując koncepcję formy własnym celom twórczym, romantycy do głębi zmodyfikowali sens dotychczasowych wyznaczników rodzajowych i relacje między rodzajami. Pakt komunikacyjny o platońskiej proveniencji zakładał, że podmiot autorski nie jest umowną transpozycją osoby twórcy, lecz samym twórcą, przemawiającym we własnym imieniu.

Poemat romantyczny – pisał Jurij Łotman, mając za punkt wyjścia Puszkinowską *Połtawę* – zakładał nie tylko określoną budowę tekstu, lecz również pewien sposób ustosunkowania się czytelnika do tekstu. Czytelnik powinien być wierzyć intymnym związkiem istniejącym, lub rzekomo istniejącym, między bohaterem i autorem, bohaterką i światem uczuć autora. Tym samym autor zobowiązał się do szczególnego zachowania, które pozwalałoby rozpoznać w nim poetę romantycznego.²⁰

Ponieważ podmiotowość staje się atrybutem wszelkiej poezji romantycznej, traci swą dystynktywność podstawowy wyróżnik liryki. Jeżeli odznaczają się podmiotowością utwory o innej niż liryczna dominancie rodzajowej, dzieł dramatycznych nie wyłączając, to definicja liryczności wymaga daleko idącego przeobrażenia; równocześnie nowego określenia doprasza się epicka przedmiotowość, nie znajdująca już oparcia ani w obiektywizmie podmiotu narracyjnego, ani nawet w regularności przyczynowo-skutkowych czy celowościowych przebiegów fabularnych. Zasada ontycznego i poznawczego dystansu między narratorem a przedmiotem narracji, między „ja” a „nie-ja”, na gruncie romantycznej epiki realizuje się pod znakami wielorakości i niejednoznaczności, konstytutywna dla epiki dwupłaszczyznowość świata przedstawionego zyskuje zaś charakter nie tyle względności, ile współobecności z liryczną ontologią „świata w podmiocie”. Pod ciśnieniem liryzacji i epizacji ulega rozmyciu dramatyczność: konflikt nierzadko rozgrywa się nie między postaciami i siłami z planu wydarzeń zobjektywizowanych, lecz zostaje przemieszczony do świata wewnętrznego protagonisty dramatu lub wręcz na symbolicznie ewokowany plan transcendentny. Zdarza się, i to nie prawem wyjątku, że utwór o przewadze form podawczych dramatu nie jest osnuty na sprzeczności dążeń, lecz na dynamizmie egzystencji czy ekspansji jaźni o charakterze zdarzeniowości sfragmentaryzowanej i wielokrotnie kulminującej; z łatwością można wskazać dramaty epickie i liryczne, liryki o sytuacji dramatycznej czy poematy epickie nawiązujące do kompozycji tragediowej.

²⁰ J. Łotman: *Poswiaszczenie „Połtawy” (tekst, funkcja)*. W: *Problemy Puszkiniowiedzenia. Sbornik naučných trudov*. Leningrad 1975, s. 46, cyt. za: Z. Zbyrowski: *Rosyjski poemat romantyczny*. Wrocław 1981, s. 135.

Najogólniej biorąc, romantyczne kategorie rodzajowe jawią się jako wzajemnie komplementarne modalności estetyczno-genologiczne uniwersum poetyckiego, uzależnione w pierwszej kolejności od sposobu funkcjonowania jaźni twórczej. Ponieważ paradygmat trójrodzajowy stanowił dla romantyków płaszczyznę odniesienia i punkt wyjścia do własnych inicjatyw kreacyjnych (o czym świadczy np. konstelacja gatunków lirycznych oraz autorytet eposu i tragedii), ograniczam się do rozróżnienia trzech potencji rodzajowych romantycznego świata poetyckiego. Uniwersum poetyckie jest więc komplementarnie i współfunkcjonalnie konstruowane przez romantyka: jako wypowiedzanie (wyrażanie) autokreacyjnego, co znaczy także samopoznawczego, aktu jaźni twórczej, a cała przedstawiana rzeczywistość staje się funkcją samozwrotnej relacji jaźni, co determinuje i przedmiot, i sposób mówienia poetyckiego; jako monologowe przedstawienie poetyckie, wyrastające z ontycznego i poznawczego dystansu między jaźnią a światem, przy czym kwestią pierwotną jest tu usensownienie przedmiotu przedstawiania w oparciu o immanentne dla niego hermeneutyki i formy obiektywizacji (mit, historia, tradycja ustna, narracja filozoficzna itp.), a kwestią wtórną – chociaż nieodłączną! – wyrażanie, samopoznanie, autokreacja; jako aktualizacja, niejako czynne uobecnienie, rzeczywistości (z dominantą jaźni albo tego, co wobec jaźni odrębne), której dynamika, stawanie się, dążenie do celu jawi się poprzez sprzeczności, konflikty, dylematy woli, dualizm ontyczny, słowo dialogowe oscyluje zaś między emocjonalną aktualnością mowy lirycznej a przedstawieniem przedmiotowo-inscenizującym. Można, dalej, próbować wyróżnić rodzajowe *modi* komunikacji poetyckiej, mającej skądinąd jak samo uniwersum poetyckie charakter totalny i integralny: identyfikacja egzystencjalna dla liryki, kontemplacja poznawcza i moralna dla epiki, mobilizacja wolicjonalna i rytualna integracja w przypadku dramatyczności. Można także dodać, że każda potencja rodzajowa ustanawia dla siebie na całym obszarze tekstu swoistą płaszczyznę semantyczną, np. liryka konstytuuje sferę sensów egzystencjalnych czy antropologicznych, epika mitycznych, historycznych czy historiozoficznych, metafizycznoprzyrodniczych, symboliczno-religijnych itp., dramat konstytuuje się w sferze sensów aktywistycznych czy na płaszczyźnie rytuału. Wszystko jednak zmierza tu do jedności.

Wspomnijmy jeszcze, z braku miejsca nie nadając tej nader ważnej sprawie rangi odrębnego zagadnienia, iż tekst romantyczny wyjątkowo obfituje w wykładniki rodzajowości: mieszczą się one w wielce zazwyczaj rozbudowanym metatekście, w motywie metapoetyckiej, którą często przesycona jest treść dzieła, w historycznych stylizacjach gatunkowych i wszelkich grach z tradycją literacką, we wszystkich strefach intertekstualności, w zakresie mimetyzmu formalnego i analogii do innych dziedzin piśmiennictwa i dyscyplin sztuki. Jest to niejako „oddolna” perspektywa widzenia rodzajowej konstytucji dzieła.

7

Dzieło o wyjątkowo rozległym świecie poetyckim, które zmusiło do przemyślenia szerokich kwestii i ani przez chwilę nie schodziło z pola uwagi, wraca na pierwszy plan niniejszego wywodu. Ogólny i hipotetyczny charakter poniższej konstrukcji interpretacyjnej wydaje się nie wymagać osobnego usprawiedliwienia.

Rozróżniwszy wpierv cztery ze sobą współgrające role narracyjno-autorskie w *Panu Tadeuszu*, Czesław Zgorzelski pisał:

[...] gra różnych upostaciowań narratorsko-autorskich sprawia, że tekst poematu, opowiadając nawet o konkretnych postaciach, scenach czy wydarzeniach fabuły, mówi wciąż pośrednio o człowieku, który opowieść tę prowadzi; że doborem słów, budową zdania, rodzajem metaforyki, organizacją toku rytmicznego, grą rymów i wielu innymi czynnikami wyrazu podsuwa nam interpretację jego postawy wobec przedmiotu i siebie samego, a nawet świadczyć może o innych doznaniach jego życia wewnętrznego; że zatem tekst ten przylega do tego człowieka podobnie jak każdy wyraz wiersza lirycznego do wypowiadającej się w nim osoby.

Tekst poematu nadbudowuje w ten sposób sferę znaczeń dalszych, poetycko, metaforycznie, aluzyjnie, za pomocą skojarzeń różnego rodzaju lub inaczej jeszcze uogólniając je, zabarwiając emocjonalnie, żartobliwie lub refleksyjnie; słowem: przejmuje w ostatecznych swych sugestiach funkcje ekspresji lirycznej.²¹

Do wzbudzania owej ekspresji przyczyniają się wszyscy wykonawcy wyróżnionych przez Cz. Zgorzelskiego ról narracyjno-autorskich: zaściankowy gawędziarz, narrator artysta, liryczno-podmiotowy „głos” autora i osobowość postrzegana poprzez naddane poza narracją decyzje twórcy dzieła, ale funkcję specyficznie liryczną przypisać można jedynie rolom zajmującym w tym wyliczeniu miejsce pośrodku. Narrator gawędy ma w wyliczeniu miejsce niekwestionowane, jako że gatunek w swych realizacjach romantycznych – także prozatorskich – zachował charakter synkretyczny, lecz pierwotnie obarczają gawędziarza z natury rzeczy obowiązki epickie. Nie funkcjonuje w sposób osobliwie a wyłącznie liryczny autor widziany poprzez pozanarracyjne – czy też metatekstowe – znamiona aktywności. W dziele romantycznym ów autor może przyjąć każdą rodzajową formę podmiotowości, dramatycznej nie wyłączając. Szeroki metatekst klasycystyczny służył funkcji poznawczej utworu; romantycy, nie odbierając mu roli poznawczej, podporządkowali metatekst spotęgowanej podmiotowości. Więcej nawet, poziom metatekstowy nabiera szczególnego znaczenia jako strefa pograniczna między obecnością dzieła w tekście pisanym a jego bytowaniem w akcie twórczym, w poezji metafizyki, języku nadzmy-

²¹ Cz. Zgorzelski: *W strefie liryczności „Pana Tadeusza”*..., s. 71.

słowym, intymnym porozumieniu komunikacji egzystencjalnej. Oprócz swoistych dla romantyzmu paktu komunikacyjnego i kompetencji estetyczno-interpretacyjnej, mitu poety i artysty oraz legendy biograficzno-twórczej konkretnego autora danego dzieła – odkrywaniu owego dzieła niewidzialnego sprzyjały międzysłowie, podteksty, metatekt.

Wystarczy przywołać kapitalne objaśnienie do 480. wiersza księgi XII, zamykające poza sferą narracji uboczny wątek gawędowy i przekształcone w literacko opracowaną anegdotę o zakończeniu „klótni Rejtana z książęciem Denassów”, by uświadomić sobie, że twórca *Pana Tadeusza* potrafił jedną igraszką postawić pod znakiem zapytania granice między tekstem a metatekstem, a dalej między literaturą a nieliteraturą, poezją a prozą, fikcją a tradycją, prawdą a zmyśleniem. Rozbudowany, nieraz obdarzony finezyjną literackością metatekt Mickiewiczowski (a może raczej meta-para-tekst?) bodaj w całej pełni odzwierciedla wieloraką podmiotowość dzieła: liryczną, jak już wspomniano, epicką – w analizowanym przykładzie epicko-gawędową, gdzie indziej epicko-pamiętnikarską²², dramatyczną nawet.

Liryczność *Pana Tadeusza* nie jest jednolita – dokonane przez Cz. Zgorzelskiego rozróżnienie wyraźnie to potwierdza, a to, co nazwaliśmy poematem lirycznym, musi się przejawiać na wiele sposobów. Podobnie rzecz ma się z historią szlachecką, bez wątplenia. Czy jednak wszystkie specyficznie literackie role narracyjne zostały wyodrębnione i określone stosownym terminem? Czy mamy w owych rolach nazwanych dostateczną podstawę do wydzielania całych kompozycyjnych i ekspresyjnych dziedzin poematu lirycznego, jego – inaczej mówiąc – płaszczyzn makro- i gatunkowych? A cóż powiedzieć o epickich rolach narratora, mniej może niż zaściankowy gawędziarz z lirycznością zestrojonych, ale obsługujących jakże ważne domeny fabularnej osnowy poematu? Czy mamy pozostać przy zestawionej przez Zofię Szmydtową, Kazimierza Wykę i Zofię Stefanowską triadzie: gawędziarz powiatowy – narrator historyczno-obyczajowy – pamiętnikarz?²³ A może po prostu wykorzystać rejestr gatunków epickich aktualizowanych i rekreowanych przez poetę w *Panu Tadeuszu*: „metryka jednych jest starodawna, jak metryka eposu, baśni, poematu dydaktycznego, poematu opisowego, sielanki miłosnej, innych młodsza, jak utopii, poematu heroikomicznego, poematu obyczajowego, gawędy, innych wreszcie najmłodsza, jak poematu heroihistorycznego, poematu autobiograficznego”²⁴. Pytania te otwierają ostatnią fazę podjętych tu rozważań: po zdefiniowaniu romantycznych kategorii rodzajowych i po terminologicznej interpretacji liryczności i epickości Mickiewiczowskiego poematu wypada skonkretyzować sens terminów „poemat liryczny” i „historia szlachecka” przez interpretację dzieła na poziomie makro- i gatunku.

²² Zob. Z. Stefanowska: *Pamiętnik domowy...*

²³ Zob. Tamże, s. 223.

²⁴ S. Skwarczyńska: *Na marginesach „Pana Tadeusza”...*, s. 663.

8

Aspekty liryczne *Pana Tadeusza* – choć już Walery Gostomski umiał pisać o nich w sposób przenikliwy i fachowy²⁵ – rzadko same dla siebie przyciągały uwagę badaczy. Dobrze uświadamiano sobie wielkie wewnętrzne bogactwo dzieła, ale bogactwo to miało charakter zasadniczo epicki, a przy tym nie niweczyło przeświadczenia, że pod względem i konstrukcji, i składu gatunkowego poemat zachowuje podstawową prostotę, jasność i przejrzystość (J. Kleiner), a nawet rygor kompozycyjny porównywalny z tragedią klasyczną²⁶.

W budowie swej – wedle syntetycznej formuły Juliusza Kleinera – ma on zasadniczo strukturę powieściową z wyraźnymi przy tym elementami struktury eposu; toteż typowym bohaterem powieściowym, któremu przydarzają się różne przygody, jest Tadeusz. Zasilanie ówczesnej techniki romansowej przez dramatyczną sprawia, że linie opowieści zbliżyć się mogą do zarysów tragedii lub komedii; w przeciwieństwie do Tadeusza ks. Robak jest bohaterem dramatycznym, który wola swą, planem i czynem wyznacza kierunek akcji. Wobec związku zaś łączącego poemat Mickiewiczowski z poezją opisową architektonika powieści wiąże się częściowo ze strukturą poematu opisowego.²⁷

Działalność ks. Robaka jako emisariusza i konspiratora przede wszystkim, ale dalej „gromadzka osnowa akcji”, jak nazwał S. Pigoń spór o zamek, oraz sprawy romansowe stanowiły godną respektu trójcę wątków, swym tokiem wyznaczających cezury po V i X księdze oraz wysuwających na pierwszy plan trzech Sopliców, gospodarza nadniemeńskiego dworu nie wyłączając, przy czym postać najważniejsza zyskuje prawem heroizmu prymat nad kręgiem ludzkim, a zarazem pozostaje sprawcą i ośrodkiem zdarzeń²⁸.

Walory liryczno-podmiotowe poematu opisywano w sposób wyraźnie odbiegający od paradygmatycznej precyzji i spójności. Sądy na temat owych jakości, dzięki postawie podmiotu autorskiego niejako spowijających świat epicki dzieła, stanowiły na ogół projekcję własnego przeżycia estetycznego interpretatora – projekcję niekiedy wręcz impresyjną, a nie wynik historycznie adekwatnego badania estetyczno-genologicznej sfery *Pana Tadeusza*; przez długie dziesięciolecia powtarzały się ogólne terminy estetyczne (najczęściej: liryzm, humor, refleksyjność), a doniosłe stwierdzenia pojawiały się w nieadekwatnej szacie pojęciowej bądź ze względu na nieod-

²⁵ Zob. W. Gostomski: *Arcydzieło poezji polskiej A. Mickiewicza „Pan Tadeusz”. Studium krytyczne*. Kraków 1894, s. 201–229.

²⁶ Zob. S. Pigoń: *Wstęp*. W: A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz*. BN I 83, Wrocław 1980, s. LX.

²⁷ J. Kleiner: *Mickiewicz...*, T. 2, s. 292.

²⁸ Zob. np. ujęcie tej kwestii przez Z. Szymdową: *Czynniki rodzajowe i strukturalne „Pana Tadeusza”...*, s. 192.

powiedniość założeń interpretacyjnych, bądź przez obfitą przymieszkę eseistycznej dowolności. Dotyczy to w pewnej mierze także bardzo ważnej myśli, wyrażonej przez badacza wysoce na liryczność poematy wrażliwego:

Mickiewicz – słowa Kazimierza Wyki – ostatecznego zwycięstwa nie powierzył prozie. W najrozleglejszym pojęciu tego terminu, podobnie jak przy terminie następnym. Poezji pozostawił nadal jej liczne prawa. Słowa takie nie odnoszą się tylko do wersyfikacyjnego mistrzostwa dzieła, a nawet do przepojenia jego tkanki materia liryczną. Poezji pozostawił Mickiewicz prawa obecne w samej budowie przedstawionego świata, w samym typie uznawanego przez siebie odwzorowania rzeczywistości.

I wniosek:

Dlatego to ontologiczna koncepcja rzeczywistości, dająca się wyprowadzić z *Pana Tadeusza*, nie ściąga się jedynie do prostej afirmacji tego, co jest. W koncepcji tej pozostał do końca [...] cierń romantycznego dążenia w przeszłość.²⁹

Nie opozycja poezji i prozy, lecz napięcie liryczno-epickie tworzy wpisany w dzieło aparat ontologicznej interpretacji świata, podczas gdy prozatorska (powieściowa) fikcja realna czy werystyczna stanowi dla Mickiewicza estetyczny kontekst negatywny; nigdy natomiast dość podkreślać, że epicką waloryzację świata w Mickiewiczowskim poemacie przenika do głębi czynnik kreacyjno-podmiotowy. I na odwrót: w strefie liryczności *Pana Tadeusza*, jak w całej poezji Mickiewiczowskiej, obserwuje się stałe epickie zabarwienie słowa³⁰ – jego obrazowości, bezpośredniości i czytelności pojęciowej, w zmysłowym ukonkretnieniu przedmiotu przedstawienia.

W uogólnieniu: należy postrzegać poemat liryczny i historię szlachecką jako dziedziny spolaryzowane, ale nie rozłączne.

Nie trzeba przypominać, iż w nagłówku poematu – formule na tle zwyczajnych praktyk romantyków dość kwiecistej, z lekka stylizowanej i być może na poły żartobliwej – określenie „historia szlachecka” zajmuje miejsce zarezerwowane dla deklaracji gatunkowych. Jak się wydaje, bywa ono rozumiane w ścisłym związku z dominującą koncepcją epickości dzieła, koncepcją epopeiczną bądź poematowo-historyczną czy powieściową³¹. Fakt, że przez ostatnie dziesięciolecia przeważa ra-

²⁹ K. Wyka: „Pan Tadeusz”. *Studia o tekście...*, s. 328.

³⁰ Zob. Cz. Zgorzelski: *Drogi rozwojowe liryki Mickiewiczowskiej*. W: Tenże: *Obserwacje...*, s. 200.

³¹ Tę alternatywę dostrzeżemy już przez zestawienie pierwszych monografii dzieła: H. Zathy (Uwagi nad „Panem Tadeuszem” A. Mickiewicza. Poznań 1872) przywołuje tradycje epopei klasycznej, ku koncepcji poematowo-powieściowej skłania się zaś H. Biegeleisen („Pan Tadeusz” Adama Mickiewicza. *Studium estetyczno-literackie*. Warszawa 1884).

czej to drugie rozpoznanie epickości poematu, nie pozostaje bez konsekwencji: w dzisiejszym rozumieniu „historia” w podtytułowym kontekście to przede wszystkim opowieść, narracja fabularna, „fabuła szlachecka”³². Co ciekawe, na ogół odrywa się ową narrację od świadomości historycznej Mickiewicza i od znaczeń związanych z dziejopisarstwem, chociaż przy gatunkowej kwalifikacji dzieła nie sposób pominąć faktów, że precyzyjnie datowana fabuła została usytuowana wobec wielkiej historii społecznej (przełom w dziejach zbiorowości narodowej) i wielkiej historii politycznej (wojny napoleońskie); że w arcydziele, w którym poeta wyraził się cały, nie mogły nie znaleźć odbicia jego pasje historiozoficzne, dziejowo-dokumentacyjne i nawet polityczno-publicystyczne³³. Jak w poprzedzających *Pana Tadeusza* poematach profetycznych, Mickiewicz tworzył tu księgi narodu, przemieniając w upamiętniające słowo także krew, „co się świeżo lała”. Dogorywały najwytrwalsze nadzieje polityczne, a emigranci zwracali się tym usilniej do przeszłości ciągle tak gorącej, jak karty *Powstania narodu polskiego w roku 1830 i 1831*, romantycznego odczytywania poezji dziejów i arcydzieła prozy historiograficznej, które zabijało Maurycego Mochnackiego w tym czasie, gdy soplicowski poemat żywił Adama Mickiewicza.

Może więc warto przyznać określeniu „historia szlachecka” szeroką skalę znaczeń: opowieść czy fabuła o tematyce szlacheckiej, tak, ale również: narracyjnie ujęta synteza świata szlacheckiego jako formacji o dziejach już dopełnionych, zapewne też: historiozoficzno-poetycka projekcja ducha narodowego w obrazach świata szlacheckiego zawarta. Projekcja znaczy tu: to, co ujrane okiem wieszczca, „historia i profetia” życia narodowego, czyli dzieje narodu w profetycznej perspektywie i przyszłość ujrzana z głębi czasu minionego.

I podobnie, gdy czynimy „historię szlachecką” synonimem narracji, opowieści, fabuły, warto może uniknąć wiązania się z określoną koncepcją epickości. Żadnej w każdym razie wykluczyć nie sposób: zarówno epopeicznej (termin „historia” byłby tu romantyczno-neosarmacką interpretacją eposu), jak i powieściowej i gawędowej. Jest przecież bardziej prawdopodobne niż niemożliwe, że wszystkie te koncepcje epickości zawierają się w *Panu Tadeuszu* i dopełniają wzajemnie.

Co można zaś zakładać i przewidywać w kwestii poematu lirycznego, jeśli istotnie nie jest on fragmentem poematu, lecz sferą nieprzerwanie się objawiającą; jeśli istot-

³² Zob. K. Wyka: „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie...*, s. 217–220; M. Piechota: *Od „Szlachcica” do „Pana Tadeusza”. O wariantach tytułu arcyepoematu Adama Mickiewicza i ich konsekwencjach interpretacyjnych*. W: *Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza...*, s. 263 i nn.

³³ Już we wczesnej fazie naukowych badań poematu zarysowują się dwie koncepcje: P. Chmielewski, R. Pilat, J. Kallenbach uważali *Pana Tadeusza* za utwór pisany „w chwili wycofania się z życia” i zwątpienia w Konradową misję; Z. Wasilewski, K. Górski, S. Pigoń dostrzegli zaś w poemacie ideowe zaangażowanie w duchu *Dziadów* drezdeńskich, *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* oraz publicystyki ówczesnej; zob. Z. Szwejkowski: „*Pan Tadeusz*” – *poemat humorystyczny...*, s. 1–2.

nie ma on innych granic niż granice dzieła (w romantycznym rozumieniu), czyli że osnuty jest na tej samej treści, która stanowi osnowę historii szlacheckiej, a tylko stanowi inny sposób funkcjonowania twórczej jaźni z estetyczno-genologicznymi tego następstwami?

W perspektywie poematu lirycznego świat poetycki jawi się jako emocjonalnie napięta myśl jaźni o sobie samej, jako symbol jaźni. Ponieważ podmiot mówiący, obiekt jego poetyckiej prezentacji oraz sfera pozanarracyjna wspólnie wskazują na swego autora – autora utożsamianego z osobą twórcy; ponieważ wypowiedź jest nieprzerwanie gatunkowym palimpsestem estetycznie i semantycznie polifunkcyjnym – podmiotowość liryczna może realizować się na wszystkich poziomach tekstu i na całym obszarze dzieła. Każda osobowa instancja tekstu i każda postać z planu przedstawienia może być traktowana jako sobowtór – albo marionetka – twórcy, każdy składnik świata poetyckiego może uchodzić za liryczny symbol jego egzystencjalnego doświadczenia.

Czy możemy więc ujrzeć „w podmiocie” i od lirycznej strony całą rzeczywistość przedstawioną w *Panu Tadeuszu*? Zbiorowość zanurzoną w dynamicznym świecie historii, naturę sięgającą poza próg niebios i w nieskończoność? Dla romantycznego poety nie ma w tym nic niemożliwego, dla wielkiego romantycznego eksploratora jaźni i egzystencji, którego w Mickiewiczu dostrzegł już Mochnacki – tym bardziej. Jak się wydaje, osobne dziedziny lirycznej intymizacji świata w soplicowskim poemacie to sfera autobiograficzna, płaszczyzna kreacyjno-artystycznej waloryzacji świata oraz przemieniające się w marzenia metafizyczne obrazy nieba i ziemi.

9

Zarysowaną tu teoretyczną i przedmiotową ramę interpretacji rodzajowej *Pana Tadeusza* można wypełnić przeobfitym materiałem analitycznym, nawet nie schodząc poniżej poziomu makrokatunkowego. Wspomnę tylko o kilku sprawach, szczególnie znaczących i pomocnych, gdy szuka się znamion wewnętrznego zróżnicowania poematu lirycznego i historii szlacheckiej i odpowiednich do tego zróżnicowania nazw. A odróżnienie i ponazywanie różnych domen liryczności i epickości w Mickiewiczowskim poemacie wymaga pewnych – tutaj nie wypowiedzianych – założeń odnośnie do mikrokatunkowego składu dzieła.

Pierwej zatem – o poemacie lirycznym. W sposób oczywisty liryczną modalność uzyskuje świat poetycki *Pana Tadeusza* dzięki ramie *Inwokacja – Epilog. Inwokacja* ma charakter manifestacyjnie międzyrodzajowy: już w pierwszym wersie epeiczny przedmiot przywołania – ojczyzna Litwa – uzyskuje intymną, niejako prywatną waloryzację, uwydatnioną jeszcze przez aluzję do lirycznej fraszki klasyka czarnoleskiego. Nic dziwnego, że dystans między poetą opiewającym a obiektem opiewania okazuje się dystansem tęsknoty. Tuż dalej wspomnienie z dzieciństwa przybie-

rze kształt retorycznie zorganizowanej parentezy, a obok relacja ja – my, a nie ja – oni, staje się jednocześnie relacją różnicowania i utożsamienia. I wreszcie – szkic do liryku pejzażowego bezpośrednio poprzedza opis miejsca poematowej akcji. Epilog natomiast stanowi swego rodzaju „poemat w poemacie”, jest też z pewnością nawiązaniem do wypracowanej przez Mickiewicza w poprzednich dziełach konwencji ustępu lirycznego. Dominacja żywiołu lirycznego istotnie uderza tutaj: topika epopeiczna tkwi w wezbranym nurcie cierpienia. Okazuje się przeto *Epilog* nie powściągniętą, lecz postłowiem lirycznym, ponawiającym i reinterpretującym sytuację wyjściową, dającym – rzecz można – nowy klucz interpretacyjny do dzieła i jeszcze ostrzej niż *Inwokacja* wprowadzającym rozróżnienie między lirycznym „teraz” a epickim „było”.

Swego postłowia lirycznego Mickiewicz nie opublikował z pierwszym wydaniem ani nie przywrócił w następnych edycjach poematu, zachował jednak o nim pamięć i ocalił od zniszczenia. Tak samo postąpił ze swymi wielkimi lirykami z lat późniejszych, paryskimi i lozańskimi. Ten specyficzny typ więzi *Epilogu* z poematem wnosi osobny sens liryczny i rzuca światło na romantyczną cykliczność w budowie dzieła, maskowaną zawartością faktury epickiej.

„Te dwanaście ksiąg epickiej, epopeicznej historii – ma w istocie status utworu lirycznego, status »marzenia« na nieprzyjaznej »jawie«.”³⁴ Rzecz paradoksalna – w *Inwokacji* zawiera się obietnica wyzwolenia z nieprzyjaznej jawy i pojednania z rzeczywistością, *Epilog* zaś niesie deziluzję, w której są tylko promyki satysfakcji estetycznej i okruchy nadziei na przyszłość. Albo raczej: tylko dzięki rozpisanej na dwanaście ksiąg wewnętrznej przemianie można bez iluzji i bez desperacji stawić czoła cierpieniu.

W stosunku do poematu lirycznego *Inwokacja* okazuje się tym samym, czym pierwsza księga dla historii szlacheckiej – mianowicie ekspozycją. Tu zawiązują się trzy najważniejsze pasma liryczne.

Przejmując termin od Stefani Skwarczyńskiej, aczkolwiek nie rozumienie terminu, nazywam pierwsze z nich poematem autobiograficznym. Rzecz jasna, w pierwszej kolejności wzrok nasz pada na wszelkie poematowe motywy odwołujące się do biografii autora realnego i wyodrębniające się z toku narracji epickiej jako wyznania, refleksje, wspomnienia, apostrofy. Chodzi jednak o zjawisko znacznie szersze. Co się tyczy zresztą materiału biograficznego – w całości wchodzi on do treści poematu autobiograficznego, ale nie w każdym ujęciu, obok bowiem opracowania autobiograficzno-lirycznego istnieje także w poemacie pamiętnikarsko-epicki sposób jego wykorzystania. Nie trzeba przypominać, że romantycy – twórcy bujnej intymistyki – starannie rozróżniali sposoby literackiej stylizacji własnej biografii. Ponieważ zaś celem biografii nie było rekonstruowanie prywatnego życia, lecz osnute na motywach doświadczenia własnego poszukiwanie symbolu egzystencji i sensu istnienia, rzeczywistość i zmyślenie stanowiły wspólną podstawę heurystycz-

³⁴ I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja...*, s. 207.

na. Także i w *Panu Tadeuszu* wehikułem samorozumienia egzystencjalnego – uzyskującego liryczna waloryzację – staje się świat fikcyjny, a przede wszystkim wątek głównego bohatera³⁵.

Inwokacja poematu jest osadzona na idiomatycznej dla poezji Mickiewicza sytuacji przezwyciężenia kryzysu alienacyjnego i otwarcia się sfery ekstatycznego oglądu rzeczywistości. Poczucie wygnania, wykorzenia, wyobcowania i zapewne grzeszności przechodzi skokowo – jak gdyby zrządem cudownym – w doznanie re-integracji z krainą niewinności, zaspokożenia egzystencjalnego, biesiadnego dostatku, pełni sensu. Wędrowka światem soplicowskim to – rzecz można – odnowa tożsamości, od podstaw tkwiących w familijnym kręgu i domowej ojczyźnie, od sielskiego dzieciństwa poprzez przeżycie winy, klęski i tragiczności losu aż po przeobrazenie się w tym, co przychodzi z przyszłości i równocześnie aż po przeobrazenie w sobie, w jaźni, narodu skapanego w dziejowym prądzie i nadprzyrodzonej obietnicy. I w tym sensie odnoszą się do liryczno-autobiograficznego porządku poematu zarówno metanoia, uświęcenie i zbawienie ks. Robaka, jak i ostatnia uczta staropolska, uczta pobłogosławionej wolności.

Czesław Zgorzelski uznał, iż „najsilniejszy [...] ładunek emocjonalno-liryczny wnosi do poematu żywioł przyrody”³⁶. Tak, to ważna i odrębna dziedzina liryczna w *Panu Tadeuszu*. Oprócz bowiem wzruszeń bez miary, jakie budzi przyroda ojczysta (*Żadne żaby nie grają tak pięknie jak polskie*³⁷ – powie w końcu nasz lirik z żartobliwym do siebie dystansem), mamy tu przecież także do czynienia z krainą nabrzmiałego uczuciem dumania filozoficznego, z romantyczną naturą. Nigdy właściwie przyroda nie jest w tym dziele jedynie biernym środowiskiem zdarzenia epickiego, zawsze kryje się w niej jakiś zadatek niezgłębionego bytu i odrębnego sensu. Wiele już powiedziano o rzeczywistości wielorakiej i zmieniającej się w toku rozwoju poematu opisowości, o metamorfozach oraz terio- i antropomorfizmach w obrazach przyrody, o znakach na nieboskłonie, o wzajemnej partycypacji czy solidarności światów ludzkiego i przyrodniczego oraz o folklorystycznych czy filozoficznych ku temu powodach; powtarzać tego i rozwijać tutaj nie sposób. Pełen zachwyty namysł nad bytem natury i nad dobrem bytu, odkrywanie w sobie „człowieka kosmicznego” i poczucie egzystencjalnej regeneracji przez więź z naturą – te właśnie aspekty wizji natury (natury mającej skądinąd suwerenną pozycję w romantycznym uniwersum) chciałbym oznaczyć terminem „symboliczny poemat kosmograficzny” czy też – prościej mówiąc – liryczny poemat opisowy.

³⁵ „Nie ma dwóch zdań – pisał S. Piękoń we *Wstępie* do poematu (s. XLII) – że spośród postaci *Pana Tadeusza* poeta najhojniej sobą, własną treścią duchową obdarzył te dwie: Tadeusza i ks. Robaka [...]” Nieco dalej (s. XLIII) pada opinia, że ks. Robak „jest do pewnego stopnia sobowtórem poety”.

³⁶ Cz. Zgorzelski: *W strefie liryczności „Pana Tadeusza”*..., s. 75.

³⁷ Księga VIII, w. 581. *Pan Tadeusz* jest cytowany wg Wydania Rocznikowego: *Dziela*. T. 4. Oprac. Z. J. Nowak. Warszawa 1995.

Odrębny profil liryczny i wyodrębniona dziedzina liryczności należą się człowiekowi, który umie „spojrzeć na przedstawianą rzeczywistość oczyma artysty, pokazać piękno i sens świata w prawdzie przyrody, ludzi, przedmiotów i zdarzeń prześwieconych widzeniem poety. I on także wnosi w te nadbudowywaną strefę znaczeń poematu swe własne odczucie ukazywanej rzeczywistości, przeżycie piękna natury, całą subiektywną aurę wzruszenia poetyckiego przybliżania sobie i innym prawdy utraconego kraju. Czujemy, że łączy go bliskie związki z osobowością autora. Mówi jakby głosem przezeń uwierzytelnionym, z pobliza sfery jego przeżyć.”³⁸ Ten sam człowiek przedstawia się nam przez kreację autobiograficzną i przez podmiotową „aneksję” natury. Podmiot poematu autobiograficznego i poematu lirycznoopisowego również pozostaje romantycznym kreatorem (co specjalnego dowodzenia nie wymaga), tu jednak chodzi o to, że podmiot wskazuje na swe czynności i na samego siebie właśnie jako na kreatora – artystę – poetę. Ta dziedzina liryczności *Pana Tadeusza* to poemat kreatora – artysty.

Podmiot wskazuje na samego siebie – co to jednak znaczy i jak się dzieje? Tak się dzieje wówczas, gdy dochodzi do demonstracji czynności artystycznych i procesu artystycznej waloryzacji rzeczywistości, do odsłonięcia aktu twórczego, aktywności jaźni, pracy wyobraźni, a dzieło nosi znamiona tej aktywności czy zyskuje wyraźną kwalifikację w duchu romantycznej estetyki improwizacji lub również zorientowanej na akt twórczy teorii estetycznych odpowiedników; gdy pojawia się refleksja estetyczna bądź metapoetycka czy to w pierwszej osobie, czy w zawołanym imieniu własnym podmiotu (gdzie indziej mają swe źródło „Tadeusza uwagi malarskie nad drzewami i obłokami”); gdy na plan pierwszy wychodzi antropologiczny sens twórczenia, a nie prawda o świecie uzyskana poprzez media sztuki; gdy wreszcie jakiegokolwiek piękno służy adoracji sztuki, a ta występuje w swym kreatywnym ujęciu. Materiał egzemplifikacyjny doprawdy nieogarniony. Wchodzą tu w rachubę i owe słynne niekonsekwencje fabularne (Tadeusz z ręką na temblaku) i inne rozliczne przejawy demonstracyjnej literackości, igrania własnym tekstem nie wyłączając, i rozmaite refleksje estetyczne, i kształtowanie poematu w duchu syntezy sztuk³⁹, a także podług idei odpowiedniości dobra i piękna. Skrzący się pełnym impetu humorem i zaprawiony kontemplacyjną melancholią poemat kreatora-artysty czyni z *Pana Tadeusza* romantyczną apoteozę sztuki, natchnienia, geniuszu twórczego i samego twórcy.

Są w tekście poematu różnorodne, świadczące o kreacyjnym stosunku twórcy do formy i tradycji literackiej, stylizacje gatunkowe (np. oda napoleońska, inwokacja hymniczna, urywki elegijne, liryki opisowe, romantycznie przestrojona sielanka, ustęp liryczny), lecz ta kwestia należy do innego porządku rozważań.

³⁸ Cz. Zgorzelski: *W strefie liryczności „Pana Tadeusza”...*, s. 68.

³⁹ Zob. S. Kolbuszewski: *Muzyczność „Pana Tadeusza”*. W: *Romantyzm i modernizm. Studia o literaturze i kulturze*. Katowice 1959; M. Tatar: *Czy „Pan Tadeusz” Adama Mickiewicza jest dziełem romantycznym?* W: *Literatura polska w szkole średniej*. Red. F. Bielak i S. Grzeszczuk. Warszawa 1975.

W przeciwieństwie do liryczności, znajdującej się na dobrą sprawę w zaczątkowej fazie badań, epickość *Pana Tadeusza* została przestudiowana wszechstronnie i dogłębnie. To usprawiedliwia skrótowość uwag. Zarazem jednak pozostała otwarta kwestia podstawowa: sprawa identyfikacji dominującego aspektu owej epickości. Epopeja? Poemat historyczny z epopeiczną opcją? Romans historyczno-obyczajowy wybiegający i ku tradycjom eposu, i ku powieści poetyckiej bajronicznej? Fabuła szlachecka z perspektywy zaściankowego gawędziarza opowiedziana i powieścią historyczną dopełniona? To problem podstawowy także dla tych rozważań.

Epickość omawianego dzieła nie jest jednorodna; negowanie tego faktu oznaczałoby powracanie do XIX-wiecznego stanu badań. Różne epickie ukształtowania ciągle przepływają w siebie i nieustannie sobie towarzyszą, ale w różnych fazach poematu zyskują zapewne pozycję górującą. Można by wskazać koncepcję epickości dominującą w przekroju całego dzieła, a ściślej w rodzajowej sferze historii szlacheckiej, ale kwalifikacji gatunkowej całego *Pana Tadeusza* jeszcze to nie przesądza, bo poza polem uwagi pozostawałby poemat liryczny, z historią szlachecką zespolony relacją nie hierarchiczną, lecz polaryzacyjną. Przy tym przyrastanie kolejnych faz dzieła wywołuje i epicką, i innorodną reinterpretację poprzednich ciągów tekstu, ustanawiając wciąż nowe horyzonty i perspektywy dla świata poetyckiego w sposób znamieny dla romantycznego dynamizmu dzieła.

W pierwszych przeto księgach wydaje się przeważać poemat gawędowy, mający za obiekt przedstawienia zrytualizowany i symbolicznie skanonizowany świat tradycyjny – rzeczywistość wpisana w stały porządek natury i na wzór kosmicznego ładu zorganizowaną, poddaną prawom etykiety i hierarchii, dającą przewagę zbiorowości nad jednostką i roli społecznej nad prywatnością. Przyjmując prowizoryczną, roboczą hipotezę odnośnie do fazowej czy cyklicznej podzielności poematu, można za kres górowania poematu gawędowego przyjąć wspaniałą sekwencję polowania. Najwyższa to kulminacja czterech ksiąg najpierwszych, najwyższa w tej części dzieła apoteoza tradycji szlacheckiej, prawdziwie triumfalne zamknięcie.

Mówiąc o poemacie gawędowym na tle epickości poematu soplicowskiego, nie można przyjmować na ogół znacznie ciaśniejszych reguł gatunkowych, uznawanych za wyznaczniki późniejszej gawędy szlacheckiej, choć przeprowadzona przez Zofię Szmydtową opozycja między gawędą a formą epicką Mickiewiczowskiego poematu wydaje się zbyt zdecydowana:

1. Kompozycja dzieła jest najdalsza od amorfizmu gawędy.
2. Zasadnicze stanowisko narratora nie jest stanowiskiem naiwnego gawędziarza. Autor wprawdzie przyjmuje niekiedy jego punkt widzenia, ale zawsze rozpoznajemy wówczas żartobliwą symulację.
3. Nadrzędnym tworem socjologicznym nie jest w *Panu Tadeuszu* partykularz czy jakaś jedna

grupa społeczna, ale naród. W gawędzie zaś chodzi właśnie o warstwę czy grupę, jak w sadze o ród.⁴⁰

Gawędowość soplicowskiego poematu czerpie z tradycji staropolskiego poematu ziemiańskiego i z inspiracji poematu sielskiego, za przykładem *Hermana i Doroty* podbudowanego eposem homeryckim (przez swą formularność i oralność⁴¹ tak do gawędy przystającym), uwypukla się przez powiązania inności (zważmy tylko za zróżnicowaną dramatyczność dyplomatyki, łowów, rady w zaścianku czy sporu o charty) i przez współobecność z innymi ukształtowaniami epickości w utworze.

Nawet najzagorzalszym zwolennikom tezy o epopeiczności omawianego dzieła trudno byłoby zanegować obecność w nim elementów powieściowych. Wydeptane ścieżki wiodą zazwyczaj interpretatorów ku konwencjom poematu obyczajowo-historycznego lub historyczno-obyczajowej powieści. Ciekawie pisała Stefania Skwarczyńska:

Sądzimy, że Hrabieciu należy się wyższa ranga, niż mu ją dotychczas przyznawano. Paralelna do postaci Jacka, głównego bohatera poematu heroihistorycznego, bo potraktowana również rozwojowo, postać Hrabiego, głównego bohatera poematu obyczajowego, wskazuje na współdominację w *Panu Tadeuszu* aspektu poematu obyczajowego z aspektem poematu heroihistorycznego, czemu zresztą świetnie dał wyraz sam Mickiewicz, określając swój utwór jako historię szlachecką.⁴²

To chyba znaczy, że – zdaniem badaczki – dominuje w dziele powieść historyczno-obyczajowa z opcją epopeiczną. Stanowisko Juliusza Kleinera już znamy.

Powieściowość sfinksowego dzieła Mickiewicza istotnie nastęrcza kłopotów bez liku. Sytuuje się ona zapewne gdzieś między podniosłą epopeiczną interpretacją wydarzeń dziejowych i losów ludzkich a sferą uświęconego tradycją zwyczaju, rytuału, etykiety. Zawierać musi materie obyczajowe i publiczne, w tym i polityczne. Ale czy naprawdę Hrabia ma tu główną rolę do odegrania? Poemat obyczajowy miałby wówczas mimo wszystko podrzędną rangę kompozycyjną i takież udział w konstytuowaniu epickości utworu.

Dalsze pytanie dotyczy sposobu czy sposobów stylizacji treści obyczajowej: poemat obyczajowy z fantazją na pierwszym planie to rzecz dalece odmienna od obrazu obyczajów w powieści Scottowskiej, a znów czymś innym jest powieść obyczajowa, operująca fikcją realną czy werystyczną. Patrząc na drugą stronę powieściowości: czy rzeczywiście i historyzm, i fabularna inwencja Waltera Scotta miały

⁴⁰ Z. Szmydtowa: *Czynniki gawędowe w poezji Mickiewicza*. W: *Rousseau – Mickiewicz i inne studia*. Warszawa 1961, s. 300.

⁴¹ Zob. A. Opacka: *Ślady oralności w „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza*. Katowice 1997, zwł. s. 31–43.

⁴² S. Skwarczyńska: *Na marginesach „Pana Tadeusza”*..., s. 626.

wpływ decydujący na kształt sceny historycznej *Pana Tadeusza*? I wreszcie zagadnienie fundamentalne: czy można mówić w ogóle o historycznym charakterze świata w poemacie przedstawionego, a jeśli tak, to w jakim sensie? Zacznijmy od zagadnienia fundamentalnego.

W roku ogłoszenia poematu tytułowy bohater byłby człowiekiem czterdziesto-dwuletnim i choć zapewne miałby syna w wieku sposobnym do noszenia broni i udziału w powstaniu listopadowym, nie mógłby przecież uchodzić za przedstawiciela zstępującego pokolenia. Od daty śmierci ks. Robaka nie minęło jeszcze ćwierć wieku. Przed tą datą, o historycznym znaczeniu, upłynęła trzecia część (nieraz i więcej) życia romantyków polskich pierwszej generacji. Przedstawiana rzeczywistość jest lub mogłaby być nieodległym wspomnieniem, żywą częścią świadomości człowieka dojrzałego, ale nie marzeniem z przeciwnego brzegu życia. W tej perspektywie, chyba najwłaściwszej, materia przedstawień poetyckich ma charakter współczesny, nie historyczny. Chodzi jednak o coś innego. Romantycy wiedzą, że należą do pokolenia, którego życie od samego początku upływa pod znakiem dziejowej cezury. Granica między przeszłością a teraźniejszością biegnie kapryśnymi zakolami przez ich biografie, a niekiedy może rozcinać najbardziej aktualne doświadczenia. Tak właśnie została ukształtowana perspektywa temporalna soplicowskiego poematu.

W zakresie metody literackiej powieściowość, realizm i historyczność pozostają w genetycznym i elementarnym związku. W okresie romantyzmu związek ten był wyraźny i silny: przedmiotem powieściowego przedstawienia o treści czy to historycznej, czy współczesnej, była rzeczywistość o charakterze dziejowym, tzn. zmiennym, jednostkowym, przefiltrowanym przez świadomość indywidualną i należącą do niepowtarzalnego zasobu doświadczeń. Przedstawić na sposób powieściowy tę uruchomioną rzeczywistość nie oznacza: studiować substancjalne podłoże czy metafizyczny plan zdarzeń, lecz: usidlić zmienny obiekt w detalicznym, zmysłowym opisie i unaoczniającym opowiadaniu bądź z pozycji neutralnego i abstrakcyjnego narratora, bądź z perspektywy obserwatora skonkretyzowanego narracyjnie i zaangażowanego emocjonalnie. Jest zrozumiałe, że to, co realista uznawał za całą prawdę o świecie, Mickiewicz traktował jako znikomą cząstkę tej prawdy, a powieściowej metodzie nadał poetyckie funkcje.

Swoista temporalizacja świata i swoiste wyzyskanie metody powieściowej złożyły się na powstanie tej domeny epickiej w poemacie, którą można zwać powieścią tradycyjną wierszem. Tkwi ona w nurcie polskiej prozy historyczno-obyczajowej pierwszej tercji XIX wieku (stąd i termin⁴³), z pewnością też wiele zawdzięcza byronowsko-puszkiniowskiej linii poematu epickiego⁴⁴, ale przede wszyst-

⁴³ Zob. np. M. Jasińska: *Narrator w powieści przedromantycznej 1776–1831*. Warszawa 1965, s. 269–271; a także K. Wojciechowski: *Historia powieści w Polsce. Rozwój typów i form romansu polskiego na tle porównawczym*. Wyd. Z. Szwejkowski. Lwów 1925, rozdz. 5.

⁴⁴ Zob. K. Wyka: „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie...*, (rozdz. *Romantyczny tok narracyjny*); K. Krejci: *Od eposu heroikomicznego do powieści poetyckiej*. W: *Wybrane studia slawistyczne. Kultura. Literatura. Folklor*. Warszawa 1972, s. 210–236.

kim pozostaje tworem geniuszu Mickiewicza. Powieść tradycyjna obejmuje i wątek Hrabiego, i gorzki acz światowy żywot Telimeny, ale przede wszystkim wątek romansowo-młodzieńczy, nie wyłączając komicznych komplikacji erotycznych Tadeusza i sekretnej toalety Zosi. Tu również należy cała dziedzina historycznego przemijania⁴⁵, narastająca od V do X księgi konwulsja tradycyjnego świata w cieniu obracającego się w ruinę starego zamku. Stojące na pograniczu gawędowości i powieściowości owe ostatnie egzemplarze dawnej Litwy, bezpotomnie schodzące ze świata typy sarmackie, unaoczniają całą dwoistość tradycyjnego świata i wieloaspektowość jego epickiej waloryzacji.

11

A jest jeszcze trzecia domena epickości w *Panu Tadeuszu*. W moim przekonaniu ośrodkowa i najważniejsza.

Za bohatera głównej akcji uważa się powszechnie i słusznie księdza Robaka, przeobrażonego w mnicha i sługę narodu Jacka Soplicę. Człowiek ów, przemierzając całe uniwersum etyczne: od pychy i zbrodni do świętości i nadprzyrodzonej zasługi, domyka w chwili swej śmierci doczesno-eschatologiczne kontinuum życia ludzkiego, a także zaślubia ziemię z niebem, co następuje, gdy zdobywa niebo uświęconą duszą. Konwersja czy też przeobrażenie stanowi – jak wiemy – idiomatyczną sytuację w poezji Mickiewicza, a metanoia, proces duchowego doskonalenia się, co najmniej od *Konrada Wallenroda* była przez twórcę wyrażana za pomocą konwencji epicko-dramatycznej lub dramatyczno-lirycznej misteryjności⁴⁶.

Na tej samej płaszczyźnie epickości znajdziemy też wizję i interpretację historii narodowej. Główne aspekty owej wizji i interpretacji uwydatnia Mickiewicz w dwu „mikrokosmosach poematu” z ksiąg ostatnich. Oto dawna Rzeczpospolita przekazuje nowej Polsce swój ideał ustrojowy i kulturowy jako symboliczne ucieleśnienie ducha narodowego. Opowiada o tym „machina symboli”, arcyserwis Wojskiego, obracająca się wokół słońca i Sanctissimum. Na duchowym wymiarze historii ostatnich dziesięcioleci koncentruje się koncert Jankiela. Powtarza się tu znany z biogra-

⁴⁵ Zob. B. Zakrzewski: *O przemijaniu w „Panu Tadeuszu”*. „Pamiętnik Literacki” R. 76, 1985, z. 3.

⁴⁶ O różnych aspektach romantycznej misteryjności, m.in. na podstawie interpretacji *Dziadów* drezdeńskich, pisze A. Ziółowicz w książce *Misteria polskie. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim* (Kraków 1996). O obecności stylizacji misteryjnej w *Konradzie Wallenrodzie* może świadczyć wątek Pustelnicy, nb. wyraźnie udratyzowany w pieśniach III i VI *Pożegnanie*; ówczesne zainteresowania Mickiewicza tradycją misteryjną są poświadczane w jego pismach krytycznych. Bardzo istotny jest problem misteryjności dla rodzajowej interpretacji poezji Mickiewiczowskiej.

fii Soplidy-Robaka etyczny schemat upadku i nawrócenia. Konstytucję 3 Maja pojmuje poeta nie tyle jako dokonanie prawodawcze, ile jako reafirmację fundamentalnej dla polskiej tradycji zasady rządów dobrej woli, pokory obywateli wobec majestatu Najjaśniejszej Rzeczypospolitej i ducha republikańskiej wolności. Targowicka zdrada jest najgłówniejszym grzechem wobec ducha narodowego i jego posłannictwa. Restytucję moralną narodu zapowiedziały, a właściwie uczyniły faktem dokonanym, Legiony. Ich apoteoza stanowi ważny motyw „ostatniej uczyty staropolskiej” (uczta to także idiomatyczna sytuacja w świecie poetyckim Mickiewicza).

Przyszłość odnowionego duchowo narodu otrzymuje swoiście profetyczną perspektywę. Orężna generacja Legionów i Jacka Soplidy roztopia się w nieokreślonej przyszłości, nastaje pokolenie domu i roli. Niezwykłe to jednak pokolenie. Tadeusz i Zosia, otrzymujący w spadku oczyszczony przez krew i zasługi Legionów *ethos* dawnej Rzeczypospolitej, sami wnoszą w darze wolność poddanym, gotowość do pracy, zgodę na ubóstwo, co wraz z pokorą usposabia ich do przyjęcia Chrystusowych błogosławieństw. Między 1833 a 1836 zapisał Mickiewicz taki fragment liryczny:

*Przyjdzie czas, gdy błyszczące imiona pogniją,
Z cichych ziaren wywite kłosa świat okryją.
Huk mija, musimi minąć z blaskiem i gawędą.
Błogosławieni cisi, oni świat posiadą.
Niechże prawdę zrozumie, kto Chrystusa słyszy;
Kto pragnie ziemię posiadać, niechaj siedzi w ciszy.⁴⁷*

Zestawiwszy te słowa z poematem sopliewskim, nie doszukujemy się w nich bolesnej ironii czy wewnętrznego rozdarcia.

W dwu ostatnich księgach dzieła obydwa wymiary historii, jednostkowy i zbiorowy, uzyskują zręczny węzeł kompozycyjny. Gdy występują na plan pierwszy Legiony, książd Robak staje się pośmiertnie reprezentantem prostego żołnierstwa, przez tułactwo, zasługi na polu chwały i pracę emisariusza powracającym do czci dobrego imienia. Jest też opromieniony wiadomą Niebu świętością. Przez jego zasługi i – w domyśle – tych wszystkich, którzy jeszcze poniosą ofiarę, powracają do małżeńskiego węzła Litwa i Korona. Zyskują rozwiązanie wszystkie konflikty na obszarze między sopliewskim dworem, zamkiem i zaściankiem. Uczta stanów, biesiada rycerzy i rolników staje się odpowiednikiem niebiańskiej uczyty niegdysiejszego warchoła.

Oto w przybliżeniu konstrukcja poematu heroiczo-misteryjnego w *Panu Tadeuszu*. Potężnieje on w księgach ostatnich, ale najwyższy wierzchołek uzyskuje chyba jednak w scenie spowiedzi Jacka Soplidy. Epicko-dramatyczna misteryjność akcji głównej nie niweczy, lecz podkreśla jej związki z tradycją epeiczną. Jak arcydramat drezdeński zachowuje w głębi tekstu epeiczny plan mesja-

⁴⁷ Pytasz, za co Bóg trochę sławy mnie ozdobił.... W: *Dzieła*. T. 1. Warszawa 1993, s. 406.

dy, tak też w *Panu Tadeuszu* ozywają historyczne związki eposu z dramatem religijnym. *Miles christianus* i duch ludzki na drogach zbawienia – to motywy organizujące główny wątek poematu wraz z motywami zrehabilitowanego banity (bajronizm odbywa tu swą drogę do Damaszku) i sługi narodu. Wszystko to stanowi do prawdy potężny epopeiczny trzon historii szlacheckiej. Można by ponadto dowodzić – ale już na innym miejscu – że to właśnie poemat heroiczno-misteryjny wchodzi w szczególnie intensywne relacje z dziedzinami poematu lirycznego.

Czy nie byłoby w tej sytuacji rzeczą właściwą przypisać *Panu Tadeuszowi* miano epopei lub – dla ścisłości – epopei romantycznej? Chyba nie całkiem słuszna myśl. Epopeja dla romantyków to na ogół pojęcie o swobodnej semantyce, a niekiedy projekt twórczy o znamionach stylizacyjnych. Termin poemat epopeiczny o-liryczny oddawałby lepiej swobodnie kreacyjny stosunek Mickiewicza do formy oraz równowagę żywiołów liryczności i epickości w dziele.

Bogusław Dopart

***Pan Tadeusz* as a Lyrical Poem and a Nobleman's Story**

Summary

The present article is a germ of a more extensive interpretative work devoted to Mickiewicz's poem. The first of two parts of the present study concerns the tradition of research, or of interpretative paradigms. The second part consists of a description of how lyrical and epic aspects of the poem become part of a Romantic great form, i.e. the universal poem. The aesthetic and generic interpretation gains here a dynamic character and is immediately connected with the discussed work's semantics. Those two parts are connected by means of general considerations on the Romantic genres and the work's aesthetics from the point of view of the suggested features of the discussed current (the represented world, the creative self, the open form).

In *Pan Tadeusz*, Mickiewicz's Romanticism appears as a formula in which various styles, traditions, types of aesthetics are assimilated, while the culmination of the Romantic current, identified with the poem itself, can also be regarded as an equilibrium of tendencies to explode the form, on the one hand, and to achieve a generic reconstruction of a Romantic open work, on the other.

Bogusław Dopart

***Pan Tadeusz* comme poème lyrique et comme histoire de noblesse**

R é s u m é

L'article est le début d'un plus vaste ouvrage interprétatif consacré au poème de Mickiewicz. La première des deux grandes parties de cette étude concerne les traditions de recherche, *resp.* des paradigmes interprétatifs. La deuxième partie constitue la description qui démontre comment la lyricité et l'épicité dans cet ouvrage se traduisent en catégories de l'une des espèces de la grande forme romantique – celle du poème universel. L'interprétation esthétique et générique prend ici un caractère dynamique et entre en contact direct avec la sémantique de l'oeuvre. Ces deux parties sont liées par des considérations d'ordre général sur les genres romantiques et sur l'esthétique de l'oeuvre menées du point de vue des déterminants proposés par ce courant littéraire (l'universum, le moi créateur, la forme ouverte).

Dans *Pan Tadeusz* le romantisme de Mickiewicz apparaît comme un champ d'assimilation de diverses esthétiques, styles, traditions, et a culmination même du courant romantique qui trouve son apogée dans le poème en question, est aussile moment où s'équilibrent les tendances centrifuges visant à faire éclater la forme et celles qui tendent à reconstruire le genre sur le terrain de l'oeuvre ouverte romantique.

Jacek Lyszczyzna

Trzy liryczne komentarze (Gośławski – Garczyński – Mickiewicz)

Wyraziście romantycznym rysem *Pana Tadeusza* jest – zgodne z założeniami programowymi tej epoki – współistnienie w obrębie utworu nie tylko różnych konwencji gatunkowych, ale jednocześnie obecność wyznaczników różnych rodzajów literackich, których granice w literaturze romantycznej były celowo zacierane¹. W Mickiewiczowskiej epopei przejawem takiej tendencji jest ujawnianie się i konkretyzowanie narratora, w tradycyjnej epice zwykle „niewidocznego”, nadające całości liryczne ramy, wpisane w strukturę całego utworu. To one stanowią bowiem fundament epickiej opowieści – *historii szlacheckiej z r. 1811 i 1812*, snutej przecież z takiej właśnie lirycznej perspektywy terażniejszości, będącej pretekstem i uzasadnieniem przywoływanych wspomnień czasów młodości i utraconej ojczyzny: *Dziś piękność twą w całej ozdobie / Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie* [I, w. 3–4]². Cała ta epicka opowieść, składająca się na fabułę *Pana Tadeusza*, jest przecież rozwinięciem takich właśnie wspomnień, wyrazem tęsknoty za bezpowrotnie minioną przeszłością i jednocześnie jedyną możliwą formą powrotu „na ojczyzny łono”.

Narrator ujawnia się w poemacie wielokrotnie, najczęściej na początku niektórych ksiąg, przyjmując w takich przypadkach funkcję podmiotu lirycznego, porzucając epicką opowieść i koncentrując się na swych przeżyciach, odczuciach i refleksjach. Tak jest już na początku księgi I, w jej wersji czwartym, gdzie arkadyjskiej wizji litewskiej przyrody towarzyszy świadomość utraty tego świata i poczucie tęsknoty:

¹ O problemach genologicznych *Pana Tadeusza* zob. m.in.: K. Wyka: „*Pan Tadeusz*”. T. 1: *Studia o poemacie*. Warszawa 1963; S. Skwarczyńska: *Na marginesach Pana Tadeusza*. W: T a z: *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*. Warszawa 1957; I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z Epilogiem?* W: T e n z e: „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 196–207.

² Cytaty z *Pana Tadeusza* wg wyd.: A. Mickiewicz: *Dziela*. Wydanie Rocznicowe. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. Z. J. Nowak. Warszawa 1995.

teżknę po tobie, Tymczasem przenoś moją duszę utęsknioną [I, 14]; poczucie samotności połączone z myślą o powrocie do kraju, który w tym momencie dokończyć się mógł w jedynie dostępny narratorowi – ale przecież i autorowi, i ówczesnemu czytelnikowi poematu na emigracji – sposób: za pośrednictwem poezji, zdolnej przenosić tam *duszę utęsknioną*. Podobnie wygląda początek księgi II, gdzie myśl o polowaniu budzi wspomnienia litewskiej przyrody i myśliwskich przygód, a jednocześnie marzenia o szczęściu upatrywanym w zwyczajnym, spokojnym życiu na ojczystej ziemi: *Kiedyż nam Pan Bóg wrócić z wędrówki dozwoli / I znowu dom zamieszkać na ojczystej roli* [II, 21–22]. W księdze IV wspomnienia narratora wiążą się z litewskimi puszciami – miejscem zadumy, rozmyślań, schronienia przed światem w burzliwych latach młodości. I wreszcie księga XI – wspomnienie wiosny pamiętnego roku 1812, w którym zdawało się, że nadzieje na odzyskanie wolności i wskrzeszenie Rzeczypospolitej Obojga Narodów spełni szczęśliwa gwiazda Napoleona:

*Ja ciebie dotąd widzę, piękna maro senna!
Urodzony w niewoli, okuty w powiciu,
Ja tylko jedną taką wiosnę miałem w życiu.*
[XI, 76–78]

To ujawnienie się narratora w funkcji podmiotu lirycznego wykracza poza fabularne ramy poematu, choć wydarzenia mieszczące się w obrębie jego akcji (polowanie, wkroczenie wojsk napoleońskich na Litwę) są tu przecież pretekstem do refleksji i wspomnień, tworzących jednak własny, nie epicki już, lecz liryczny porządek. Jednocześnie podkreśla to dystans między czasem akcji a czasem narracji, silnie akcentując ten drugi. Wprowadzona zostaje więc w ten sposób pewna perspektywa historyczna – rok 1811 i 1812, czyli czas akcji *Pana Tadeusza*, został przeciwstawiony terażniejszości czasu po klęsce powstania listopadowego, terażniejszości emigracji, z której perspektywy wspomniany jest „kraj lat dziecinnych”, chociaż (zauważmy tu problem, do którego wrócić przyjdzie nam później) w tych lirycznych dygresjach, pojawiających się w obrębie poszczególnych ksiąg, owa terażniejszość nie jest wyraziście skonkretyzowana – w przeciwieństwie do *Epilogu*, osadzonego w określonej rzeczywistości *na paryskim bruku*.

Podwójnej roli narratora, przybierającego we wskazanych partiach utworu funkcję podmiotu lirycznego, odpowiada swego rodzaju „rozdzielenie” jego świadomości. Jako narrator epicki posiada on świadomość wyraźnie ograniczoną, zamkniętą w obrębie czasu akcji i nie obejmującą późniejszych wydarzeń historycznych ani dalszych losów bohaterów poematu. Nie znający historii czytelnik mógłby sądzić, że wkroczenie wojsk napoleońskich na Litwę było wydarzeniem przełomowym, stwarzającym trwałą zmianę sytuacji, choć przecież wiemy, co stało się niedługo później – klęska kampanii rosyjskiej Napoleona, wreszcie jego ostateczny upadek, utworzenie Królestwa Polskiego, wybuch i klęska powstania listopadowego, emigracja. Z tej perspektywy widziane wydarzenia opisane w *Panu Tadeuszu* to niewiele znaczący

epizod historyczny, nie mający wielkiego znaczenia dla przyszłości i tylko dla narratora o zawężonej świadomości, zamykającej się w czasie opisywanych wydarzeń, może to być momentem przełomowym, choć takim – w skali historycznej – naprawdę będzie przecież dopiero klęska Napoleona, w poemacie nieobecna. Pełną świadomość historyczną narrator posiada właśnie w partiach lirycznych, gdy z perspektywy emigracyjnej terażniejszości spogląda w przeszłość, choć niezbyt czasowo odległą, to przecież bezpowrotnie zamkniętą, co zresztą traktować można także jako element wyraźnie epeiczny. Oczywiście, owa liryczna, subiektywna perspektywa tłumaczy taki właśnie sposób przedstawienia opisanych wydarzeń – są one ważne i wyjątkowe dla narratora w świecie jego osobistych, ale i pokoleniowych przeżyć: *Ja tylko jedną taką wiosnę miałem w życiu.*

Dodajmy, narrator ów, tak jak i autor *Pana Tadeusza*, nie przeżywał widocznie bezpośrednio Nocy Listopadowej i nie uczestniczył w walkach powstania 1830 roku, bo wtedy w jego wspomnieniach mieścić by się musiała i druga taka „wiosna” – mniejsza o to, że tym razem rozpoczynająca się listopadową porą – choć zakończona na podobnym finałem nie pokazanej tu klęski.

Liryczne ujawnienie się narratora najpełniej dochodzi do głosu w *Epilogu*, choć tu od razu pojawia się wielokrotnie podejmowany przez badaczy problem traktowania go jako odrębnej czy też integralnej części *Pana Tadeusza*³. Problematykę tę – liryzacji epiki, ujawniania się narratora, wprowadzania lirycznych epilogów – warto jednak dostrzegać w szerszym kontekście literatury początku lat trzydziestych, w której takie sposoby konstrukcji poematów nie są czymś wyjątkowym. Jednocześnie podkreślić trzeba, że tego rodzaju rozwiązania postrzegane w *Panu Tadeuszu* nie były wówczas czymś zupełnie nowym, choć w twórczości Mickiewicza pojawiły się – przynajmniej w taki sposób – po raz pierwszy. W poprzednich utworach epickich Mickiewicza – *Grażynie*, *Konradzie Wallenrodzie*, choć można przecież i tam mówić o liryzacji całości – narrator nie wykraczał jednak poza swoją funkcję epicką, nie zyskiwał autonomii wobec fabuły przez ujawnianie się i konkretyzację liryczną. Podobnie było w dramacie – choć w *Dziadów części IV* żywił liryczny miejscami rozsada ramy utworu, to przecież mieści się on do końca w obrębie jego struktury dramatycznej i jest nią motywowany. W *Panu Tadeuszu* jest odwrotnie – to warstwa liryczna staje się motywacją i pretekstem epickiej opowieści, która z niej wyrasta i jest jej rozwinięciem. Na innej zasadzie pojawi się także swoisty epilog *Dziadów części III* – wiersz *Do przyjaciół Moskali*, mający charakter utworu dedykacyjnego i pozostający „na zewnątrz” struktury dramatu⁴.

³ O *Epilogu „Pana Tadeusza”* zob. m.in.: J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 2. Cz. 2. Lublin 1948, s. 495–502; K. Wyka: „*Pan Tadeusz*”. T. 2: *Studia o tekście*. Warszawa 1963, s. 25–29; J. Maciejewski: *O wierszu nazywanym „Epilogiem” „Pana Tadeusza”*. W: Tenże: *Trzy szkice romantyczne*. Poznań 1967; Cz. Zgorzelski: *Dwa posłowania liryczne Mickiewicza*. W: *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*. Lublin 1979; I. Opacki: *Romantyczna. Epeja...*, s. 137–139.

⁴ Zob. Cz. Zgorzelski: *Dwa posłowania...*, s. 320 i 322.

Punktem odniesienia dla rozważenia poruszanych tu problemów mogą być dwa poematy opublikowane w 1833 roku, czyli rok przed ukazaniem się *Pana Tadeusza*. Jeden z nich to *Tęsknota* Maurycego Gosławskiego⁵, drugi to *Wacława dzieje* Stefana Garczyńskiego. Poemat Garczyńskiego – swojego przyjaciela jeszcze z czasów przedlistopadowych, z okresu pobytu w Berlinie i później w Rzymie – Mickiewicz osobiście przygotowywał do druku i przeprowadzał korektę tekstu, wyręczając śmiertelnie już wówczas chorego autora⁶. O poemacie tym w entuzjastycznym tonie wypowiadał się też później w swych prelekcjach paryskich⁷. Czy znał także *Tęsknotę* Gosławskiego, wydaną w tomie zatytułowanym *Poezja ulana polskiego poświęcona Polkom*, który – choć opatrzony fikcyjnym adresem wydawniczym „W Paryżu, w drukarni A. Pinard” – ukazał się naprawdę we Lwowie jako tajny druk Ossolineum? Nie posiadamy świadectw potwierdzających jednoznacznie, że Mickiewicz tom ten miał w swych rękach, wiele jednak za tym przemawia. Nazwisko Gosławskiego nie było mu obce. W liście do Antoniego Edwarda Odyńca z 22 marca 1828 roku wspominał go jako autora utworów drukowanych na łamach „Dziennika Warszawskiego” i oceniał przychylnie wydany właśnie wówczas pierwszy tom jego poezji, zawierający m.in. poemat *Podole*. Zwracając uwagę na niedostatki debiutanczkiego tomu Gosławskiego, Mickiewicz pisał: „Chwała Bogu, wytchnąłem nad tym pierwszym tomikiem. Gosławski ma niepospolity talent, a co większa, różnostronny.”⁸ Fragmenty *Tęsknoty* – co prawda bez interesującego nas, powstałego już w okresie popowstaniowym epilogu, drukowały w numerze 6 z 1827 roku „Rozmaitości Warszawskie”. W latach trzydziestych utwory Gosławskiego publikowano też w prasie emigracyjnej.

Wspomniany tom *Poezji ulana polskiego...* Gosławskiego był jednym z kilkunastu opublikowanych w latach 1832–1834 tajnych druków Ossolineum, zawierających utwory m.in. Kazimierza Brodzińskiego, Juliana Ursyna Niemcewicza, Joachima Lelewela, Aleksandra Jełowickiego, Stefana Witwickiego oraz samego Mickiewicza (*Reduta Ordon, Do Matki Polki i Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*)⁹. Dowodzi to, że utrzymywane były kontakty między Galicją

⁵ O poemacie *Tęsknota* zob. J. Lyszczyzna: *Twórczość poetycka Maurycego Gosławskiego*. Katowice 1994, s. 61–81.

⁶ Zob. T. Pini: *Mickiewicz jako wydawca poezji Garczyńskiego*. Lwów 1898; Z. Szelaąg: *Garczyński – Mickiewicz (Przyczynki biograficzne i filologiczne)*. W: „Archiwum Literackie”. T. 15: *Miscellanea z okresu romantyzmu*. Wrocław 1972, s. 419–420; Z. Stajewska: „*Wacława dzieje*” *Stefana Garczyńskiego*. Wrocław 1976 (rozdz. *Dzieje pomysłu i tekstu „Wacława”*).

⁷ Kurs II, wykłady XXX, XXXI i XXXII z 17, 21 i 28 czerwca 1842 roku. (A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. T. 9: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*. Oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski. Warszawa 1997, s. 252–2287.

⁸ A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. T. 14: *Listy*. Cz. 1. Oprac. S. Pigoń. Warszawa 1955, s. 373.

⁹ Zob. W. T. Wisłocki: *Tajne druki Zakładu Ossolińskich. W stulecie procesu o zdradę stanu*. Lwów 1935; H. Łapiński: *U początków działalności wydawniczej Ossolineum 1817–1834*. Wrocław 1973.

a emigracją, nie tylko zresztą literackie. Wiązały się one z działalnością konspiracyjną, zwłaszcza w okresie przygotowań do wyprawy Józefa Zaliwskiego, podjętej przez grupę ochotników, na teren zaboru rosyjskiego.

Tomik Gosławskiego mógł zresztą zainteresować przyszłego autora *Pana Tadeusza* ze względu na zamieszczony w nim wiersz zatytułowany *Do Adama Mickiewicza bawiącego w Rzymie podczas wojny narodowej*, napisany jeszcze w dniach powstania i zawierający wezwania do stawienia się autora *Konrada Wallenroda* w szeregach wojsk powstańczych w imię romantycznie pojmowanego wymogu zgodności słów i czynów. Wszystko to przemawia za domniemaniem, że Mickiewicz znał ów tom. Niezależnie od tego przywołanie wymienionego poematu wydaje się uzasadnione jako świadectwo pewnej zbieżności tendencji literackich tego okresu.

Porównując *Tęsknotę* Gosławskiego i *Wacława dzieje* Garczyńskiego z *Panem Tadeuszem*, zwróćmy uwagę najpierw na pewne istotne różnice. Przede wszystkim autorzy obu wcześniejszych poematów – obydwaj żołnierze powstania listopadowego i twórcy zbiorów powstańczych liryków – rozpoczęli pracę nad nimi wcześniej, w latach dwudziestych, aby zakończyć je ostatecznie, modyfikując przy tym koncepcje całości, już w czasach popowstaniowych. Oba te utwory – w odróżnieniu od *Pana Tadeusza* – to poematy dramatyzowane, w których partie liryczne i epickie przeplatają się ze scenami dramatycznymi. Można więc powiedzieć, że konsekwentnie zostały w nich zatarte granice trzech rodzajów literackich, złączonych w jedną całość strukturalną.

Wszystkie trzy poematy łączy natomiast wspomniana perspektywa liryczna w ukazywaniu świata przedstawionego, osiągana przez ujawnienie się narratora, przy czym w *Tęsknocie* i w *Panu Tadeuszu* ma to miejsce nie tylko w epilogu, ale także w inwokacji-prologu oraz kilkakrotnie w innych miejscach, na początku poszczególnych ksiąg czy scen. Podobnie zresztą ukształtował Gosławski kilka lat wcześniej strukturę liryczną wspomnianego już – chwalonego przez Mickiewicza – poematu opisowego *Podole* z pierwszego tomu swych *Poezji*. W *Wacława dziejach* natomiast owo liryczne ujawnienie się narratora następuje tylko raz, w swoistym lirycznym komentarzu, nie będącym zresztą – ściśle rzecz biorąc – epilogiem, gdyż znajduje się on dokładnie w środku utworu, w zakończeniu pierwszej z dwóch jego części. Fragment ten, choć w istocie pełniący funkcję lirycznego epilogu, nie mógł się jednak znaleźć na końcu poematu ze względu na otwartość jego kompozycji fabularnej – zamykające go *Zakończenie* głosi, że:

*Wacław wyjechał – dokąd? – na świata obszary –
Krótkim był w pożegnaniu – uściśnienie dłoni,
Łza w oku, bądźcie zdrowi! czyż spełni zamiary?
Czas okaże – a pióro wieszcz kiedyś odsłoni!*

[s. 99]¹⁰

¹⁰ Cytaty wg wyd. S. Garczyński: *Wacława dzieje*. Oprac. M. Bizan. Warszawa 1974.

Nie jest to więc ostateczne zamknięcie fabuły, która może być kontynuowana. Zwróćmy uwagę, że w podobny sposób Kazimierz Wyka uzasadniał niezamieszczenie przez Mickiewicza *Epilogu* w drugim wydaniu *Pana Tadeusza*, tłumacząc to prawdopodobnym zamiarem jego kontynuacji¹¹.

Tęsknota jako uzasadnienie powrotu do „kraju lat dziecińczych” pojawia się nie tylko w *Inwokacji Pana Tadeusza* oraz w tytule i w epilogu poematu Gosławskiego. Również w *Wacława dziejach* narrator zwraca się we wspomnianym lirycznym fragmencie ze skargą:

*O bracia! czym kraj własny, jeśli nie czujecie,
Opuśćcie go na chwilę, a będziecie czuli.*

*Ileż razy myśl moja w wasze grono leci
I goni miłe duszy przeszłości obrazy [...]*

[s. 52]

Wszystkie te trzy utwory łączy też motyw przemiany bohatera, odnajdującego sens życia w poświęceniu dla ojczyzny. Bohater *Tęsknoty* – Bożydar – po tragicznej historii miłosnej zakończonej samobójstwem swej wybranki, której rodzina nie pozwoliła na pójście za głosem serca, pragnie również zadać sobie śmierć na jej grobie. Powstrzymuje go Ksiądz, przynoszący wiadomość o wybuchu powstania. Życie Bożydara nabiera więc sensu, gdy może zostać ofiarowane w imię wyższych celów. Podobną drogę do pełnego poświęcenia patriotyzmu przejdzie też Jacek Soplica. Z kolei Wacław dochodzi do tego Faustowską drogą rozczarowań religią, filozofią, poezją, miłością. Oczywiście, wspomniani bohaterowie mieli swych poprzedników w postaciach Konrada Wallenroda czy Gustawa-Konrada.

Interesującą zbieżnością między *Tęsknotą* i *Panem Tadeuszem* jest także ukazanie postaci księdza jako emisariusza powstania. W *Wacława dziejach* jest on jeszcze – podobnie jak w *Dziadów części IV* – antagonistą romantycznego bohatera, podczas gdy u Gosławskiego staje się jego sprzymierzeńcem, wskazującym mu drogę działania, a u Mickiewicza ksiądz Robak sam staje się takim bohaterem¹².

Akcja wszystkich tych trzech poematów rozgrywa się w czasach przedpowstaniowych, choć opowiadana jest z perspektywy popowstaniowej, emigranckiej i traktowana jako zamknięta już przeszłość, do której nie ma powrotu, chyba że w marzeniu, tęsknocie, poezji. Samo powstanie listopadowe pojawia się jedynie w formie aluzji w owych lirycznych epilogach, z wyjątkiem *Tęsknoty*, gdzie akcja kończy się właśnie jego wybuchem i wyruszeniem bohatera w bój, wreszcie obrazem jego śmierci i pogrzebu. Zarysowany w partiach lirycznych obraz teraźniejszości kreślony jest w czar-

¹¹ K. Wyka: „Pan Tadeusz”. T. 2: *Studia o tekście...*, s. 26.

¹² Szerzej o tym motywie zob. J. Lyszczyna: *Antagonista, przewodnik, bohater. Romantyczne kreacje postaci księdza*. W: *Z Bogiem przez wieki. Inspiracje i motywy religijne w literaturze polskiej i literaturach zachodnioeuropejskich XIX i XX wieku*. Red. P. Żbikowski. Rzeszów 1998, s. 103–109.

nych barwach, przeciwstawiających go przeszłości. Tak jest już w pierwszych słowach *Tęsknoty*: *Rzadki tu widok szczęścia na tej ziemi płaczu, – / Człowieku! męczenniku, wygnańcze, tułaczu!* [s. 71]¹³. W epilogu tego poematu czytamy:

*Szczęśliwi w dniach owych blasku,
Coście żyjąc duszą czynną,
Legli na ziemię rodzinną
Przykryci garstką rodzinnego piasku!*

*A my po tej blasku chwili
Dni tułactwaśmy dożyli!
Przyjdąż równe, lub podobne
Górnym owym chwilom chwile?*

*Przeszłość, jak zachodu fale,
Odptynęła w pełnej chwale,
A my – tułacze, jak brzozy żałobne,
We mgłę nocy, w tęsknocie, jak głązy nagrobne,
Dogasamy na mogile!*

[s. 120–121]

Narrator *Wacława dziejów* ze swej emigracyjnej perspektywy zwraca się do bohatera poematu:

*– Szczęśliwy! ty przynajmniej miałeś komu śpiewać!
Moich uczuć i pieśni nikt ze mną nie dzieli,
Ty masz przed kim zapłakać, ulgi się spodziewać,
Ja daleki od moich – nie mam przyjacieli!*

*Nie mam rady skąd czerpnąć – trudno wyżyć z niemi;
Jeśli łza czasem spłynie, upływa samotnie,
Szczęśliwy, kto świat zwiedził, szczęśliwy stokrotnie,
Kto nigdy nie opuścił rodzicielskiej ziemi.*

[s. 51]

Tak samo *Epilog* – chronologicznie ostatniego w tym szeregu – *Pana Tadeusza* zaczyna się obrazem: *Przeklęstw i kłamstwa, niewczesnych zamiarów, / Za późnych żalów, potępieńczych swarów!* [w. 3–4]. Emigranci:

*Gdy w niebie nawet nadziei nie widzą!
Nie dziw, że ludzi, świat, siebie ohydzą,
Że utraciwszy rozum w mękach długich,
Płwają na siebie i żrą jedni drugich!*

[w. 16–19]

¹³ Cytaty z poematu *Tęsknota* wg wyd. M. Gośłowski: *Poezje*. Oprac. L. Ziencowicz. Lipsk 1864.

Tego rodzaju osobiste (a więc i subiektywne zarazem) wyznania prowadzą do konstatacji, że:

*Jedna już tylko jest kraina taka,
W której jest trochę szczęścia dla Polaka:
Kraj lat dziecinnych!*

[w. 66–68]

Powrót w „kraj lat dziecinnych” jest więc – jak pisze Ireneusz Opacki – ucieczką „w świat marzonej epopei”¹⁴. Podobnie widział to narrator poematu Gośławskiego – gdy wydaje się, że brak jakichkolwiek perspektyw przyszłości:

*Kiedy cios nad wytrwałość w serce ci ugodzi,
Gdy w piersi niegaszone zajmą się pożogi,
[.....]
Cóż ci zrobić zostało? Uderzyć żelazem
I zakończyć wszystko razem.*

[s. 77]

Nawet wtedy jednak zostaje jeszcze ta jedna jedyna nadzieja na ocalenie: *Lecz rzuć okiem raz jeszcze, przebież wspomnień dzieje, / Może tam jakie światło jeszcze zajaśnieje* [s. 73]. Myśl narratora *Wacława dziejów* też goni *mile duszy przeszłości obrazy* [s. 52], a wyimaginowana scena własnej śmierci jest również wizją swoistej ucieczki w ojczystą krainę: *Ta myśl – wam, przyjaciele – rodacy – ojczyźnie!* [s. 53]

I rzecz jeszcze jedna – mówiąc o momencie historycznym, w który wpisana została fabuła *Pana Tadeusza*, wskazywaliśmy, że w pewien sposób „zawężona” świadomość narratora fałszuje historyczną perspektywę, ukazując początek kampanii rosyjskiej wojsk napoleońskich, lecz przemilczając jej finał. A przecież – we wstępie *Tęsknoty* Gośławskiego możemy znaleźć uzasadnienie takiego właśnie postępowania, gdy narrator formułuje cele stawiane poezji: *Słać pieśń swą do przyszłości, która ją powtórzy* [s. 76], ale i: *Głosem kłóty, jak piekła oddechem ognistym, / Stwarzać widma przed sercem tyrana nieczystym* [s. 77].

Ukazane w tych trzech poematach wydarzenia – początek kampanii rosyjskiej Napoleona, zawiązywanie konspiracji w latach poprzedzających powstanie listopadowe i wreszcie sam początek insurekcji – to momenty nadziei dla zniewolonego narodu, ale i chwile zagrożenia dla tyrana. Świat tych poematów to świat zwyczajnych ludzi, którzy kochają się, kłócą, marzą, rozpaczają, szukają sensu życia, a przecież wystarczy iskra, aby rozpalic wypełniający ich serca gorący patriotyzm, gotowość do poświęceń i ofiar.

¹⁴ I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja...*, s. 139.

Co wynika więc z zestawienia tych trzech utworów? Nie chodzi przecież o dowodzenie, że *Pan Tadeusz* asymiluje w jakimś stopniu pojawiające się wcześniej rozwiązania literackie. Ważniejsze jest stwierdzenie, że występuje w nich pewna wspólna tendencja, świadcząca, iż mamy do czynienia z ważnym zjawiskiem w literaturze tego okresu. Chodzi mianowicie o proces dezintegracji epiki, dokonujący się przez ekspansję żywiołu lirycznego (wcześniejsze wkraczanie liryki na grunt epicki w balladzie czy powieści poetyckiej nie prowadziło jednak do tego stopnia dezintegracji rodzaju literackiego). Przejawem tej tendencji stanie się zresztą w latach trzydziestych także poemat dygresyjny¹⁵.

Dla problematyki badawczej *Pana Tadeusza* ważniejsze będzie jednak inne spostrzeżenie – otóż wszystko to jest dodatkowym argumentem przemawiającym za tezą o ścisłej integracji *Epilogu* z całością utworu¹⁶. Porównanie z przywołanymi tu poematami innych autorów z tego samego okresu skłania do wniosku, że *Epilog* i w *Panu Tadeuszu* miał pełnić podobną funkcję. Zwróćmy uwagę na występujący w tym utworze swoisty „podział ról”. Liryczne dygresje rozmieszczone w obrębie poszczególnych ksiąg *Pana Tadeusza*, choć sugerują dystans między czasem akcji utworu i lirycznym „teraz” narratora, w istocie skupiają się na czasie przeszłym, na lirycznym wspomnieniu czasu tożsamego z czasem świata przedstawionego. Przeciwnie rzecz przedstawia się w *Epilogu* – stanowi on ściśle dopełnienie tych lirycznych dygresji, wręcz ich sublimację, koncentrując się właśnie na lirycznie ukazywanej terażniejszości. To zrozumiałe – skoro akcja poematu, cały świat przedstawiony, w którym się ona rozgrywa, jest formą ucieczki w „kraj lat dziecińczych”, aby wyrwać się z terażniejszości napawającej tylko pesymizmem, to towarzyszące tej wizji liryczne „teraz” staje się takim właśnie czasem wspomnień, marzeń, tęsknoty, a więc ucieczki od tego wszystkiego, o czym chce się zapomnieć.

Ucieczka ta jest konsekwentna. Czytelnik wprawdzie dowiadyuje się już na samym początku *Pana Tadeusza*, że narrator jest emigrantem, żyjącym z dala od kraju, do którego wciąż tęskni, nie ma mowy jednak o przypominaniu – skądinąd dla czytelnika oczywistych – przyczyn tej emigracji ani też o wydarzeniach bezpośrednio wynikających z akcji poematu, jak koniec wojny 1812 roku i ostateczna klęska Napoleona niedługo później. Nic – żaden cień tragicznej przyszłości – nie burzy tego świata, w którym wkroczenie niosących wolność wojsk polskich budzi radosną euforię. Dysonansem w tym świecie byłaby myśl o tym wszystkim, o czym narrator przecież wie: o klęskach, emigracji polistopadowej, „potępieńczych swarach” i „paryskim bruku”. To wszystko dojdzie do głosu dopiero po zamknięciu akcji poematu, gdy rozwiewa się marzenie, oddala wizja kraju i powraca rzeczywistość paryskiej emigracji. To uzasadnia wyodrębnienie *Epilogu* jako samodzielnej części

¹⁵ Zob. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986, s. 388; J. Brzozowski: *Dygresyjny poemat*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa. Warszawa 1991, s. 195.

¹⁶ Przekonująco udowadnia to I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja...*, s. 138.

poematu, ściśle z nim jednak zintegrowanej. W poematach Gosławskiego i Garczyńskiego otwartość ich kompozycji sprawia, że owe liryczne komentarze nie muszą w nich być wyodrębnione w postaci samodzielnych części. W *Panu Tadeuszu* natomiast *Epilog* wyrasta na osobną, prawdziwą „trzynastą księgę” poematu.

Jacek Lyszczyzna

Three Lyrical Commentaries (Gosławski – Garczyński – Mickiewicz)

Summary

A clearly Romantic feature of *Pan Tadeusz* is the coexistence within it of various generic conventions, and also of elements belonging to various literary genres the dividing lines between which were in Romantic literature deliberately blurred. In Mickiewicz's epic poem, this intention is signalled by the narrator's coming into view and becoming a specific character that assumes the form of the lyrical subject. Such passages form the lyrical framework of the poem, and become a foundation of the epic tale told from the point of view of the present time which is pretext and a justification for the recalled memories of the poet's youth.

It is possible then to talk of the narrator's double role. As an epic narrator, his consciousness is clearly reduced to the time of the poem's action, and does not include either the later historical events, or the further course of the poem's characters' lives. His full historical awareness is revealed only in lyrical passages in which he looks at the past from an emigré's point of view. This solution is not exceptional in the Polish Romantic literature, as both Stefan Garczyński in his *Wacława dzieje* (*Venceslaus's Life*) (1833) and Maurycy Gosławski in his *Tęsknota* (*Longing*) (1833) resorted to it.

The above argument also lends support to the opinion that the *Epilogue* of *Pan Tadeusz* should be regarded as an integral part of the whole.

Jacek Lyszczyzna

Trois commentaires lyriques (Gosławski – Garczyński – Mickiewicz)

Résumé

La coexistence au sein de *Pan Tadeusz* aussi bien de différentes conventions génériques que des déterminants de divers grands genres littéraires, dont les frontières étaient consciemment effacées dans la littérature romantique, constitue un trait éminemment romantique de l'oeuvre. Dans l'épopée de Mickiewicz, cette tendance se révèle par la visibilisation et par la concrétisation du narrateur qui parfois prend nettement la forme du „moi” lyrique. Ces fragments créent les cadres lyriques de l'oeuvre tout en constituant la base de ce récit épique relaté justement de la perspective de l'actualité qui sert de prétexte et de justification à l'évocation des souvenirs de jeunesse du narrateur. On peut donc distinguer un double rôle du narrateur. En tant que narrateur épique, il est doué d'une conscience nettement délimitée, astreinte au temps de l'action sans qu'il ait accès à la connaissance des événements

historiques ni à celle du destin des héros, postérieurs à l'action présentée dans le poème. Il ne révèle la pleine conscience historique que dans les parties lyriques, quand il regarde le passé de la perspective de l'actualité de l'émigration. Ce n'est pas le procédé unique dans la littérature polonaise à l'époque romantique, car avant Mickiewicz Stefan Garczyński (*Wacława dzieje*, 1833) et Maurycy Gosławski (*Tęsknota*, 1833) ont eu recours à une pareille construction.

C'est également un argument favorable à la thèse de la stricte intégration de *L'Épilogue de Pan Tadeusz* au reste de l'ouvrage.



Kulinaria i...

Renarda Ocieczek

„Zabytek drogi prawych zwyczajów” – o książce kucharskiej, którą czytywał Mickiewicz

Antoni Edward Odyniec pozostawił nam w listach z podróży świadectwo przywiązania Mickiewicza do jakiejś starej obdartej książki kucharskiej, określanej tytułem *Doskonały kucharz*¹. Podobno woził ją poeta w podręcznej biblioteczce i czytywał z wielkim upodobaniem. Chciał nawet, aby według jej przepisów przygotowano „prawdziwie polsko-litewską” ucztę w Villa Pamphili w Rzymie. Pomysł upadł, ponieważ *menu* obiadowego śniadania było wielce wytworne i gospodarze willi nie dopuścili do zmian. Mickiewiczowi – według świadectwa Odyńca – było przykro z tego powodu, ale z faktami musiał się pogodzić. Pomysł zachował do realizacji w późniejszym terminie, a wykorzystał – wiele na to wskazuje – jedynie na kartach *Pana Tadeusza*.

Bohaterowie poematu zasiadają do stołu często², są to zwykłe posiłki lub duże przyjęcie okolicznościowe; ucztą jest jednym z motywów inicjalnych fabuły, a kolejna wieńczy dzieło. Potrawy podawane na soplicowskim stole są przedmiotem – z bardzo różnych powodów – stalego zainteresowania badaczy, często przeradzają-

¹ A. E. Odyniec: *Listy z podróży*. T. 2. Cz. 3 – oprac. M. Toporowski. Cz. 4 – oprac. M. Dernałowicz. Warszawa 1961, s. 300. Por. przedruk tego listu i komentarz w książce I. Jarosińskiej: *Kuchnia polska i romantyczna*. Kraków 1994, s. 61 oraz tejże: *Dom i świat. Rzecz o książkach kucharskich*. „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 15. Na wskazany zapis w liście Odyńca zwrócili uwagę już XIX-wieczni badacze *Pana Tadeusza*, m.in. H. Biegeleisen: „*Pan Tadeusz*” *Adama Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie*. Warszawa 1884, s. 128.

² W. Żarski w rozprawie *Kulinaria w „Panu Tadeuszu”* (W: *Studia o Mickiewiczu*. Red. W. Dynak i J. Kolbuszewski. Wrocław 1992, s. 104) wskazuje na czternaście „sytuacji kulinarnych” w poemacie. Por. W. Żarski: *Kulinarna scena semantyczna w „Panu Tadeuszu” i „Przedwiośniu”*. W: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1993. W rozprawach W. Żarskiego są zawarte rozważania na temat decyzji i wyborów językowych poety w scenach przyrządzania potraw i ich spożywania, także o wizerunku *homo edens* w omawianych dziełach Mickiewicza i Żeromskiego.

cego się w żarliwe spory. Na przykład, stosunkowo niedawno kwestią ożywioną dyskusji prasowej stał się dylemat, czy chłodziec (chołodziec) litewski (*Mężczyznom dano wódkę; wtenczas wszyscy siedli / I chołodziec litewski milcząc żwawo jedli*. – I, 306–307, zob. też III, 706–707) i chłodnik zabielały (*Mężczyznom dano wódkę; zaczęm wszyscy siedli / I chłodnik zabielały milcząc żwawo jedli*. – V, 313–314) oznaczają tę samą potrawę, czy dwie różne: chołodziec – galareta, potrawa mięsna z nówek wieprzowych i chłodnik – zupa, której podstawowy składnik stanowią liście z buraków ćwikłowych. Wywód leksykograficzny Marii Frankowskiej³, zamykający tę dyskusję, utrwala zasadność dotychczasowych objaśnień edytorskich tekstu, że nazwą chołodziec i chłodnik w czasach Mickiewicza określano tę samą potrawę: to „zupa podawana na zimno, podstawowym jej składnikiem były liście młodych buraków z dodaniem różnych jarzyn i jaj gotowanych na twardo” – według komentarza Konrada Górskiego⁴ i „chołodziec (forma białoruska) – chłodnik – potrawa ulubiona na Litwie w porze letniej, z młodych liści burakowych, ogórków, jaj, szyjek rakowych i zimnej śmietany” – wedle objaśnień Stanisława Pigoń⁵. Raki mogły być użyte jako składnik chłodnika lub też podawano je w formie odrębnego dania; dalszy ciąg cytatu z księgi V brzmi następująco: *Po chłodniku szły raki, kurczęta, szparagi, / W towarzystwie kielichów węgryzna, malagi* [V, 315–316]⁶.

Chłodnik, przywoływany przez Mickiewicza kilkakrotnie, staje się niewątpliwie w poemacie znakiem kuchni litewskiej; od Paska przecież wiemy, że Polacy już w XVII wieku (a może i wcześniej) nazywali Litwinów boćwinkami z racji ich ulubionej potrawy; układali nawet na ten temat obraźliwe wiersze, które pamiętnikarz cytuje z nieukrywaną satysfakcją⁷. Zapis potrawy w dwu wersjach językowych,

³ M. Frankowska: *Czy chołodziec to nie chłodnik?* „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 244. Tu odsyła do innych wypowiedzi na powyższy temat w prasie: W. Woroszyłskiego („Rzeczpospolita” 1994, nr 199); I. Jarosińskiej („Gazeta Wyborcza” 1994, nr 222); wśród zapowiedzi wydawniczych książka M. Szuszkiewiczowej: *W Soplicowie za stołem* – zob. *Stół w Soplicowie*. Bożena Zagórska rozmawia z Marią Szuszkiewiczową. „Trybuna” [Warszawa] 1998, nr 301 (dodatek specjalny „Trybuna na Święta”).

⁴ A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Oprac. K. Górski. Wyd. 2 poprawione. Wrocław 1989, s. 16.

⁵ *Pan Tadeusz...* Oprac. S. Pigoń, aneks oprac. J. Maślanka. Wyd. 10. Wrocław 1994. BNI, 83, s. 483 i 579. Cytaty z *Pana Tadeusza* podaję wedle tej edycji.

⁶ Potrawy z rakami i botwiną (podawane na ciepło) są też opisane w książce S. Czernieckiego, o której mowa w dalszym ciągu rozważań (zob. *Compendium ferculorum*. Kraków 1682, s. 24), tamże dopowiedzenie autorskie: „Raki także mogą być same z śmietaną bez botwiny.”

⁷ J. Pasek: *Pamiętniki*. Oprac. W. Czaplński. Wyd. 5. Wrocław 1979, s. 154:

*Za coś mnie, s... synu, kukuć, napastował?
Wszaktem boćwiny w Wilnie nic nie zakosztował,
Bo to świńska potrawa, jeść się jej nie godzi.
Widzę, Litwin a świnia w jednej sforze chodzi.*

białoruskiej: *chołodziec* (z epitetem: litewski!) i polskiej: *chłodnik*, oddaje złożoność sytuacji narodowościowej mieszkańców Soplicowa, którzy są Litwinami, mieszkają na Białorusi, a serca mają polskie (zob. XI, 104) i mówią po polsku. Przywiązani do kuchni rodzimej z entuzjazmem jednak podejmują wysiłek ugoszczenia generałów Dąbrowskiego, Kniaziewicza i innych na sposób staropolski (*ostatnia uczta staropolska*) i wtedy wśród podawanych zup zamiast chłodnika pojawią się *barszcz królewskim zwany / I rosół staropolski sztucznie gotowany* [XII, 138–139] oraz mnóstwo innych potraw, których nazwy i sposób przygotowania przejęte były ze starego poradnika kulinarnego, którym wspomagał się Wojski jako odpowiedzialny za przygotowanie biesiady:

*Księga ta miała tytuł: „Kucharz doskonały”.
W niej spisane dokładnie wszystkie specyjały
Stołów polskich;*

[XI, 117–119]

– informuje narrator poematu, a w *Objaśnieniach* poety czytamy:

Książka teraz bardzo rzadka, przed stu kilkudziesięciu laty wydana przez Stanisława Czernieckiego. [s. 579]

W przekazanych informacjach – zawartych w tekście i *Objaśnieniach* poety – zbiegają się dane o dwu różnych faktach piśmienniczych⁸. Stanisław Czerniecki istotnie jest autorem trudno dostępnej, jak okazuje się już w czasach Mickiewicza, książki kucharskiej, z tym że nosi ona tytuł *Compendium ferculorum albo zebranie potraw*⁹. Pierwsze jej wydanie, z około dziesięciu staropolskich, w tym także pod zmienionym tytułem (*Stół obojętny*), wyszło w roku 1682 (nie w 1628 – ta mylnie zapi-

⁸ Zob. H. Biegeleisen: „*Pan Tadeusz*” Adama Mickiewicza..., s. 126–131; S. Windakiewicz z: *Prolegomena do „Pana Tadeusza”*. Kraków 1918, s. 44. Wykorzystanie przez Mickiewicza w *Panu Tadeuszu* dawnych poradników kulinarnych jest faktem znanym i komentowanym przez uczonych od dawna, ponieważ jednak dostrzegłam pewne przeinaczenia faktów i możliwości poszerzenia komentarza, dlatego też podjęłam zagadnienie ponownie.

⁹ Książka mogła mieć wcześniejsze wydanie lub przeleżała kilka lat, czekając na druk. W przedmowie dedykacyjnej autor składa życzenia dobrego zdrowia Aleksandrowi Lubomirskiemu, który w 1682 r. od kilku lat już nie żył (zmarł w 1677 r. – zob. biogram A. Przybosa w *Polskim słowniku biograficznym*. T. 17, s. 638). Domniemania na powyższy temat zamieściłam w rozprawie *Między literaturą i życiem. Dedykacje książkowe dla Heleny Tekli Lubomirskiej*. W: *Barokowe przypomnienia i inne szkice historycznoliterackie*. Red. R. Ocieczeck i M. Piechota. Katowice 1994, s. 110. Nieco później natrafiłam na egzemplarz *Compendium ferculorum* (BN, sygn. XVII.3.3006), w którym brakujące elementy, tytuł i dedykację, uzupełniono ręcznym wpisem z komentarzem, wyrażającym takie też przypuszczenia. Są to – być może – dopełnienia zrobione przez K. Estreichera; godne uwagi są wśród nich informacje o zachowanych egzemplarzach książki: „w Bibliotece księcia Władysława Czartoryskiego w Krakowie – egzemplarz całkowity, u P. Langiego defektowy bez tytułu – ten przeto znany będzie trzeci.”

sana data utrwała się), a więc istotnie dla Mickiewicza była to publikacja sprzed stu kilkudziesięciu laty. Natomiast tytuł *Kucharz doskonały* wzięty jest z młodszej o wiek od *Compendium* księgi kucharskiej Wojciecha Wielądki (urodzony w latach czterdziestych osiemnastego wieku, zmarł w 1822 roku), która ukazała się w 1783 roku (w 1786 „edycja druga poprawiona”). Zaznaczam to bardzo mocno, ponieważ komentatorzy *Pana Tadeusza* uparcie wskazują za Stanisławem Windakiewiczem na wydanie z roku 1800, trzecie przecież lub czwarte z kolei; później były jeszcze wydania w latach 1808 i 1812, wszystkie drukowane w Warszawie, a więc nie w Wilnie, jak to podaje się przy edycji z roku 1800¹⁰. Pełny tytuł dzieła brzmi: *Kucharz doskonały. Pożyteczny dla zatrudniających się gospodarstwem. Okazując sposób poznawania, rozbierania i sporządzania różnego rodzaju mięsiwa, ryb, etc. przy tym naukę dając przezorną o mocy, czyli wyśmienitości warzywa i ziół, oraz wyborze onychże używania. Tudzież robienia wódek, likworów, syropów, ciast i cukrów. Z francuskiego przetłumaczony i wielą przydatkami pomnożony przez Wojciecha Wielądka. Za przywilejem. W Warszawie 1783. Nakładem i Drukiem Michała Grölla Księgarza Nadwornego J. K. Mci¹¹. Skrócony tytuł książki Wielądki *Kucharz doskonały*, którym posłużył się Mickiewicz, wybity jest na karcie przedtytułowej edycji.*

Mickiewiczowska kontaminacja bibliograficzna powszechnie jest traktowana jako pomyłka poety. Stanisław Pigoń¹², przywołując świadectwo owego listu Odyńca z 28 kwietnia 1830 roku, w którym pisze on o rozczytywaniu się Mickiewicza w starej kucharskiej książce nazwanej *Doskonały kucharz*, stwierdza, że „myłka w tytule” mogła być wynikiem posiadania książki obdartej, bez karty tytułowej. Nie wykluczając takiej ewentualności, myślę, że możliwe jest jeszcze inne skomentowanie wskazanych zapisów z *Pana Tadeusza*: jako świadome, literackie przeinaczenie poety.

Sięgnijmy do tekstu, oto ważne oznajmienie: Wojski ma przygotować *Biesiadę godną miłych sercom polskim gości* [XI, 104], *Zaś jenerał Dąbrowski oświadczył z wieczora / Że chce mieć obiad polski* [XI, 108–109]. Wojski wspomaga się więc księgą, w której *spisane dokładnie wszystkie specyjały / Stołów polskich* [XI, 118–119]. Możliwości w tym względzie dawała, jeśli idzie o dawne poradniki kucharskie, jedynie książka Czernieckiego. Ten siedemnastowieczny autor bardzo mocno podkreślał w liście dedykacyjnym skierowanym do Heleny Tekli Aleksandrowej Lubomirskiej, córki Jerzego Ossolińskiego, że jego kuchmistrzowskie doświadczenia wyrastają z 32-letniej pracy na jej dworze i że przekazuje on „*ad usum*

¹⁰ Tak m.in. w wydaniach K. Górskiego i S. Pigoń; w edycji oprac. przez Z. J. Nowaka („Czytelnik”. Warszawa 1995) wskazania bibliograficzne poprawne.

¹¹ Opis na podstawie egzemplarza (świetnie zachowanego) z Bibl. IBL PAN XVII.1.453. K. Estreicher powątpiewa w wydanie jeszcze wcześniejsze (XXXII, 447).

¹² S. Pigoń: *Wstęp [i przypisy]*. W: A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz...*, s. 483.

publicum” wiedzę o potrawach przede wszystkim polskich. W *Napomnieniu*, skierowanym do czytelnika pisał¹³:

Nie trzeba się nic gorszyć, że najpierwsza tę moję księgę zacznę polskimi potrawami, która dzielić się będzie na trzy rozdziały, w każdym sto potraw i z additamentem, i jednym sekretem kuchmistrzowskim, tak mi się bowiem zdało, żebyś wprzód skosztował staropolskich potraw, w których jeżeli swojemu nie znajdziesz apetytowi ukontentowania, do dalszych i specjalniejszych cię odsyłam. A teraz pierwszy rozdział w Imię Pańskie zaczynam, przed którym niektóre rosoly kładę. [s. 11–12]

Książka Wielądki, jak to nieco wcześniej zasygnalizowałam, przytaczając pełny jej tytuł, podawała przepisy kuchni francuskiej (notabene w wydaniu z roku 1800 w obręb tytułu wprowadził autor formułę „z nowych francuskich i niemieckich autorów przetłumaczony”), była w dorobku użytkowego piśmiennictwa polskiego dziełem przysposobionym, w dużym stopniu kompilacją z opracowań francuskich i niemieckich, nie stwarzała więc szans poznania w pełni staropolskich upodobań i obyczajów stołu. Spodobał się natomiast poecie tytuł dzieła Wielądki: *Kucharz doskonały*. Brzmiał on w kontekście wymagań „generała Dąbrowskiego” i intencji gospodarzy Soplicowa co do przygotowania uczyty znakomicie i w tej sytuacji łacińsko-polski, nieco rozgadany tytuł Czernieckiego został po prostu odrzucony. Był chyba jednak Mickiewiczowi znany, bo nawet jeśli poeta miał egzemplarz książki Czernieckiego pozbawiony karty tytułowej, to z formułą tytułową *Compendium ferculorum albo zebranie potraw* raczej się zetknął¹⁴, ponieważ jest ona zapisana we wspomnianej przedmowie dedykacyjnej skierowanej do Heleny Tekli Lubomirskiej, a z teź przedmowy cytował on w *Objaśnieniach* poematu stosunkowo dokładnie, z pewnymi tylko wypustkami, kilka zdań mówiących o Jerzym Ossolińskim i jego zasługach m.in. w rozstawieniu kuchni polskiej. Poeta, jak to wynika z *Objaśnień*, był zorientowany co do czasu wydania dzieła Czernieckiego, a więc posiadał o nim pewną wiedzę, pozwalającą na ukonkretnioną identyfikację.

Zaciekawia to, że wprowadzając w *Objaśnieniach* ów cytat, nie prostował, nie wyjaśniał dezinformacji, wręcz przeciwnie – utrwał ją, ponownie łącząc tytuł *Ku-*

¹³ Cytuję według egzemplarza z BN XVII.3.468: *Compendium ferculorum albo zebranie potraw, przez urodzonego Stanisława Czernieckiego J.K.M. Sekretarza, a Jaśnie Wielmożnego Jego Mości Pana Aleksandra Michała hrabie na Wiśniczu i Jarosławiu Lubomirskiego, Wojewody Krakowskiego [...] Kuchmistrza. Ad usum publicum napisane. W Krakowie w Drukarni Jerzego i Mikołaja Schedlow JKM Typografa. Roku Pańskiego 1682*. Obszerne fragmenty *Compendium* przedrukowano w książeczce *Kuchnia w dawnej Polsce, czyli starożytności kuchenne przez Z. Zegadłównę pilnie przysposobione. Rysunki Z. Pytlík*. Wyd. „Miniatura”, Kraków 1989.

¹⁴ W kolejnych wydaniach *Compendium ferculorum* zmienia się edytorski układ tekstu dedykacji. W wyd. z 1682 r. tytuł dzieła wpisany w dedykację znajdował się na k. a2v, a cytowany przez Mickiewicza fragment o Ossolińskim na k. a3. Jeżeli Mickiewicz posiadał np. egzemplarz pozbawiony dwu początkowych kart, to istotnie z tytułem *Compendium ferculorum* mógł się nie zetknąć. W wydaniach późniejszych, np. z 1753 r., tytuł i cytat znalazły się na tej samej karcie A2 i A2v.

charz doskonały (Wielądki) z tekstem listu dedykacyjnego Czernieckiego: „Ob.[acz] *Kucharz doskonały*, przemowa”, po czym następował wspomniany cytat z Czernieckiego. Sprawę fabularyzacji przenosił więc poeta w odautorski komentarz?

Być może, że Mickiewicz w ogóle nie chciał wymieniać nazwiska Wielądki z tego względu, że był on także autorem, oprócz *Kuchacza doskonałego* i wielotomowej *Heraldyki*, panegirycznych wierszy sławiących carycę Katarzynę (*W Dzień Imienin Najjaśniejszej, Najpotężniejszej Monarchini Katarzyny II Imperatorowej całej Rosyi* – Warszawa 1794) i Suworowa (*Wieniec helikoński ofiarowany A. W. Suworowowi* – Warszawa 1794, *Odgłos sławy* – Warszawa 1795)¹⁵. Wykorzystał więc tytuł dzieła, a nazwisko autora zmarłego przed około dziesięciu laty przemilczał.

Wywód o specjałach stołów polskich, w tym także o dawnej książce kucharskiej, poeta traktował z dużą swobodą, z przystawowym przymrużeniem oka. Pisał np. w poemacie, że *podług niej hrabia na Tęczynie / Dawał owe biesiady we włoskiej krainie* [XI, 119–120]. Tu trzeba przypomnieć, iż pamiętne, owiane legendą poselstwo Jerzego Ossolińskiego do papieża Urbana VIII miało miejsce w roku 1633, a książka Czernieckiego wyszła drukiem w roku 1682, Wielądki zaś w 1783. Czerniecki nie był też, co słusznie odnotowano w Pigoniowskich wydaniach poematu, kuchmistrem Ossolińskiego, jak to jest zapisane w *Objaśnieniach* poety, ale jego zięcia i córki; przypuszczam, że na dwór Aleksandrostwa Lubomirskich przyszedł raczej od Stanisława Lubomirskiego (zmarł w 1649 roku), ojca Aleksandra. Oprócz autorstwa *Compendium ferculorum* Czerniecki ma w dorobku dziełko *Dwór, wspańiałość, powaga i rządy JO Książęcia [...] śp. Stanisława Lubomirskiego* (1697). Lubomirscy też zapewne sprawili, że Stanisław Czerniecki otrzymał na sejmie koronacyjnym Jana III w roku 1676 akt nobilitacji. Helena Tekla Lubomirska była lubianą i cenioną kuzynką Jana Sobieskiego, a jej mąż Aleksander jako wojewoda krakowski miał znaczne wpływy. Nobilitacja Czernieckiego, wraz z dużą grupą innych osób, była „zalecona od Wielmożnych Hetmanów koronnych”¹⁶.

Zamykając sprawę przeinaczenia tytułu *Compendium ferculorum*, dodam jeszcze, iż w „zanadrzu”, do którego sięgnął Wojski, mógł on nosić w zasadzie tylko książeczkę Czernieckiego, bo jest ona poręczna, I. i II. wydanie w 4°, następne (od 1753 roku) w 8° – jeszcze bardziej pasujące do schowania w zanadrzu, liczy około 100 stron. *Kucharz doskonały* drukowany w 4° ma ponad 450 stron, od roku 1800 wy-

¹⁵ *Bibliografia polska Karola Estreichera*. T. 32. Wyd. S. Estreicher. Kraków 1938, s. 447 i nn. Zob. też *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*. T. 6: *Oświecenie*. Cz. 1. Warszawa 1970, s. 416.

¹⁶ Kasper Niesiecki: *Herbarz polski [...] powiększony dodatkami z późniejszych autorów. rękopismów, dowodów urzędowych i wydany przez Jana Nepomucena Bobrowicza*. T. 3. Lipsk 1839, s. 247; *Volumina legum. Przedruk zbioru praw staraniem Ks. Pijarów w Warszawie, od roku 1732 do roku 1780 wydane*. T. 5. Nakładem i Drukiem Jozafata Ohryzki. Petersburg 1860, s. 200. W spisie nobilitowanych wymieniony Stanisław Cierniecki. Czy zapis na pewno dotyczy autora *Compendium ferculorum*? Na karcie tytułowej dzieła podkreślał on bardzo wyraziście, iż jest „urodzony”.

COMPENDIUM FERCVLORVM,

ALBO
ZEBRANIE POTRAW,

Przez Wrodzonego,
STANISŁAWA CZERNIECKIEGO
I. K. M. SEKRETARZA.

Alasnie Wielmoznego Jego Mości Pana
ALEXANDRA MICHAŁA

Hrabie na Wiśniczu y Jarosławiu

LVBOMIRSKIEGO,

Wojewody Krakowskiego, Sandomirskiego, Zator,
skiego, Nepolomskiego, Lubaczewskiego,
Ryckiego &c. &c. Staroſty:

KUCHMISTRZA.

Ad usum Publicum.

Ex Bibl. PA Zatyj.
RR.

NAPISANE.

W KRAKOWIE

W Drukarni JERZEGO V MIKOŁAJA SCHEDLOW I. K. M. Typ.
Roku Pańskiego, 1682,

Karta tytułowa książki kucharskiej S. Czernieckiego (egzemplarz Biblioteki Narodowej XVII.3.468)

Do Czytelniká.

Między wſzytkimi właſnoſciá
mi ludzkiemi, y tę, máią ludzie
z náтуры átrybutá, że ſię w ſma-
kách roſnych kochaia, nie tylko z á-
petytu, ále teſz z biegłoſci, vmiętno-
ſci, y wiadomoſci: zktorych, cokol-
wiek bydź mogło na ten czas w pa-
mięci, do wiadomoſci Tobie zacne-
mu Czytelnikowi compendioſè
podaie.

MEMO-



MEMORYAŁ GENERALNY

A L B O

Ogólna pamięć przygotowania NA BANKIET.

Według którego y Największych Monarchow
Bankiety bydź mogą, y Najuboższych
bydź może vkontentowanie.

Bawoly,	Kapłony karmne,	Lubry,
W'oly,	Kapłony dworowe,	Ielenie,
Ialowice.	Kurczaká,	Daniele.
Żoy kruchy,	Kury stare,	Wieprze dzikie.
Ruty ze s'pikiem	Golembie mlode,	Kozy dzikie.
Cielosá, (czko,	Geśi stare.	Sárny,
Animelle, ábo mle-	Gaski mlode,	Záiate,
Báránki mlode,	Inayki stare.	
Bárány stare,	Indyczki mlode,	Ptaki różne.
Skopy,	Kączki,	Dropie,
Wieprze karmne	Kroliki	Iarzenie,
Kisłki Wieprzowe		Kuropátwy,
roźne.	Zwierzyná.	Glusze,
Kielbásy roźne.	Łośie	Cietrzewie,

A

Por:

Memoryjal generalny, czyli indeks wprowadzający
w książce S. Czernieckiego: *Compendium ferulorum...*, s. 1

2

Pardwy,
Kwiczoly,
Snieguly,
Iemioluchy,
Kleski,
Przepiórki,
Gęsi dzikie,
Cyranki.
Kaczki: dzikie,
Kuligi,
Płaszki drobne ro-
żnego rodzaju

Potrzeby Do-
mowe.

Słonina,
Mąsto.
Maka psenna
Maka żytna,
Jajca Kokosze,
Jajca Gęsie,
Cebula,
Sol,
Groch Turecki,
Wielo Groch,
Groch prosty,
Ser suchy,
Ser mały,
Smietana,
Mleko.

MEMORYAŁ

Młód,
Sok wiśniowy,
Pomidła,
Mirdownik
Mak.
Gorzycá czarna,
Ocet piwny.
Krupki perlowe,
Krupki Gródowe,
Krupki Tatarsza-
ne drobne,
Krupy Tatarsza-
ne grube,
Krupki leczmienne,
Krupki Pšenne,
Krupki láieczne,
Krupki leczmienne,
lágly:
Makarony Włoskie
Makarony proste,
láche,
Jábká świeże,
Jábká suche,
Gruski świeże,
Gruski suche,
Wiśnie świeże,
Wiśnie suche,
Sliwy świeże,
Sliwy suche,
Grzyby świeże.

Grzyby suche,
Rydze świeże,
Rydze stoné,
Pieczarki świeże,
Pieczarki w mąste
Smarze świeże,
Uley,
Kolace &c.

Potrzeby Ogro-
dne.

Kaulefiory,
Karczochy,
Kardy,
Szparagi.
Dulwy,
Kaulerapá,
Kápušta Włoska,
Brocul,
Wino w gronách,
Agrest.
Selery,
Sálaty rozne,
Szpinak,
Szczaw,
Popie layká,
Chmiel,
Ogorki świeże,
y stoné,
Kápušta tiala,
Kápušta

GENERALNY

3

Kapusta kwaśna,
 Pasternak,
 Rzepa,
 Cwikła,
 Borwna,
 Melony,
 Kwiecie różne,
 Rozmáryn,
 Máieron,
 Kolender,
 Ialowiec.
 Liście winne,
 Figowe &c. &c.

Szpiżarnia,
 Wisiada,
 Stoly do kuchni,
 Stoliczki,
 Kloce, Topory,
 Rzeźnik.
 Szlachez,
 Zarsbacz,
 Kuchary,
 Pasternicy,
 Piekarze,
 Obłożny,
 Przyglowiski,
 Drwá, Węgle.
 Kádzi na wodę,
 Cebry,

Cebryki, albo Száfiki,
 Warzechy,
 Tarki,
 Wterciochy,
 Donice,
 Gárnice,
 Rynki,
 Liszcarze, do Kóshnie,
 Sić,
 Przesáki,
 Siskácz,
 Táfaki,
 Korły,
 Brytwány,
 Kielecki,
 Pácelle do smáżenia:
 Szpikulca
 Mozdzierze,
 Rozny,
 Rożenki rybne,
 Rożey:
 Brzeczary,
 Sochy,
 Deki pod koláse,
 Pásternice naczyńia
 rózne,
 Formy do ciást
 Formy do Biánki,

Formy do gálárec,
 Piekárnie
 Stoly w piekárniach
 Półki w piekárniach
 Cióste. Szalarze,
 Chłopi do postug,
 Przystáwá do chłopiow.
 Niewiásty do mycia syny,
 Srebro stolowe;
 Miedzice.
 Nalewki,
 Turwálnice,
 Cyna
 Misy,
 Pulmaski,
 Przystáwki,
 Tálérze,
 Liszcarze,
 Bláchy, do ścian,
 Liszcarze do ścian,
 Lácernia do śieni.
 Stoly do Izby stolowej,
 Obicie,
 Krzeslá,
 Stółki,
 Łáwy,
 Skło rózne;

Fanny

A 2

4

Wduny na sklo.
Konwerojne,
Lod,
Piwnick,
Kecnarys
Pivo rozne,
Wino rozne,
Sukno do Tancik.

Officiales.

Märzalkowie
Kormistrzewie.
Krayczewie,
Uratorowie,
Kuchmistrze,
Kredenczerz,
Kredensz,
Kitayka na kredens.
Pilkowac ze dlanie
z hierania z stołu
pocraw.
Dodawania: z Pi-
wnice winá.
Dodawania z Flá-
szami winá.
Dodawania Kray-
czym.
Talesze,
Obrusy
Serwetsy,

MEMORYAŁ.

Chleb biały,
Chleb rzany,
Osoby do czytá-
nia Gości z Re-
gestru.
Regestr gości.
Ganek dla Muzyki
Muzycy,
Trebácz, Szypose
Szurmácz, Doboß.
Pi-chorá na Wáru,
y do noszenia Po-
traw z ofciera-
mi.
Zámáczácz przed
Táncem
Miorly.
Łopáry, Taki.

Korzenie.

Szkaculy korzenie,
Száfran.
Cukier Fáryná
Pieprz,
Imbier,
Cynámon.
Gozdjiki,
Kwiác Muskátowy
Gaiki Muskátowe,
Kmin,

Migdaly, Ryż.
Rożnaki wielkie,
Cytry,
Rożnaki drobne
Pistácie
Pinole,
Disecele, Bronikle,
Figi,
Kástrány,
Kápáry,
Cytryny świeże,
Limanie,
Oliwki,
Sek Cytrynowy,
Pomoráncze,
Serdelle,
Makarony Włoskie,
Oliwá
Ocie winny,
Tarruffole.
Ostrigi.
Amidam,
Uraganz.
Tornisel.
Pizmo,
Sukno biale,
Szoldry wodzone,
Ozory wezzone,
Sálsesony,
Mortácelle.

Abucha

GENERALNY

Abucht,	Swiece roschothane,	Sledzie Dunajskie,
Oplacki Aptekarski	Swiece smoiane,	Sledzie wedzone,
Kozana wodka,	Papier bary,	Perki,
Zloto Malarskie.	Papier biały,	Fluory,
Plotno.		Placayki,
Cukier roziony,	Rybne potrzeby,	Szuki Gl. wne,
Muscarda.	Ryby.	Szuki pod Gl. wne,
Oleiek Migdalowy,	✓ Zoscie swieze y	Szuki lusterne,
	suche,	Szudaki pulmisko
Konfekty rozne,	✓ Gianskie y Dundie.	mlaszki (we
Skorupki pod kon-	Czczugi, (uki	✓ Karpie Dunajskie
fekty,	lesiotry swieze, slo-	✓ Karpie Cuki
Cytryny w Cukrze,	ne y wedzone.	✓ Karpie pulmiskowe.
Rozja w Cukrze,	Pstragi,	Okonie,
Pigwy w Cukrze,	Brzany,	Karasie,
Wisnie w Cukrze	Slij Kielbie,	Lesze,
Brzoskwinie w Cu-	liptenie,	Liny,
krze,	✓ Jerty swieze y suche	Stokwts,
Morele w Cukrze,	Glowacze,	Porb.
Porzeczki w Cukrze,	Wegorze swieze, y	Pomuchle,
Agrest w cukrze,	suche.	Amernice.
Wino w Gronach,	Rzecz: ryby rozne,	Ostrygi,
w cukrze,	Stone ryby,	Zolwie,
Sliwy w cukrze,	✓ W. y: na swieza,	Stimaki,
Gruska w cukrze,	✓ Wysina slona.	Raki.
Jabka w cukrze,	✓ Wypzina widzona;	
Plotno,	Sieacie,	Wety cukrowe.
Swiece vialle,	✓ Kawiar Wenecki,	Pasty Genueskie,
Swiece stolowe bia-	✓ Kawiar Turecki.	Pasty Francuskie.
le y zolce.	A 3	Confe:

6

MEMORYAŁ

*Confekty w soku
Francuskim
to jest:*

*Pigwy w soku,
Wiśnie w soku,
Porzeczki w soku,
Agrest w soku,
Sliwy w soku,
Morele w soku
Brzoskwinie w soku,
Różienki w soku,
Skorupki cukrowe,
pod te confekty,
Cukier drobny far-
bowany pismowa-
ny, do potrzasa-
nia confektow.
Cukier biały pismo-
wany,
Cukier lodowaty na
Migdalach.*

*Cukier lodowaty
na cynamonie,
Cukier lodowaty
na Goździkach,
Cukier lodowaty
na Anżyku,
Cukier biały na cy-
namonie,
Cukier biały na Mi-
gdalach,
Cukier biały na
Goździkach,
Cukier biały na ko-
londrze,
Cukier biały na A-
nżyku,
Makarony Migda-
lowe, (lowe.
Obárzanki Migda-
Biskoki biały
Biskoki żółty*

Additament
Frnkty różnego gá-
iutku, y Orzechy
różne,

Domowe Mle-
czne Węty,
Arkás,
Smietánki.
Melonki,
Sery różnego Gá-
cusku,
Gomoleczki, różne
Madrzyczki różne
Krátonki,
Y coko'wiek
bydź może mle-
cznych rzeczy
&c. &c.



IN



7

I N S T R U K C Y A

O Kuchmistrzu.

KUCHMISTRZ w Polskim ięz yku brami kuchenny Nauczyciel. Aiego jest powinność z rozumieć intencya Puna swego, albo Autora. spráwce Bankietu, iáko wiele Gości ma mieć, y zrozumieć Stoł, a według Stołu, Bankie akkomodowac, zeby zbytku nie uczynić, (ktory iednak zbytek, mierny, potrzebny jest, bo jest ozdoba Autorow Bankietu) według stárey przy powieści. Lepiej mieć żá taler škody, nizeli żá pułgrossá wstydu: ná to umieienny Kuchmistrz pámietać powinien, żeby głupim skępstwem Pánu swemu wstydu nieuczynić. Rozmieszenie tedy Stołow bárdzo jest przyzrebne, dla miernego roscobodu, kto bowiem chce mieć osob dwánaście u Stołu, niech dá ná iedno zastáwienie stołu Misę potrawy y pułmiskow poredynekowych dwánaście, kto chce mieć dwadzieścia y cztery Osob u Stołu, dáj Potraw ná dwie Misie, y dwánaście potraw, podwá pułmiski, będzie

dawany w dwóch tomach. Z tym, że Mickiewiczowskie określenie „księga” wyobraźniowo bardziej przylega do dzieła Wielądki, ale tak też mówił o swoim kompendium sam Czerniecki: „że najpierwsza tę moją księgę zacznę polskimi potrawami” (s. 11). Troska zaś, z jaką traktuje Wojski swój kulinarny poradnik – *Dobyl z zanadrza księgę, odwinął, otworzył* [XI, 116] – pozwala domyślać się, iż ma w ręku cenne, stare wydawnictwo. Wracając na moment do wspomnianego na początku rozprawy listu Odyńca – w nim też się pisze o starożytnych przepisach *Doskonalego kucharza*. Starą książką, przynoszącą starożytne przepisy, mogło być nazwane tylko *Compendium ferculorum*. Pamiętajmy: Czerniecki pisał, że podaje „staro-polskie” przepisy; dla Mickiewicza, dla Odyńca były one już starożytnymi.

Obie staropolskie książki kucharskie miały więc w myślach poety swoje miejsce, jeśli zaś idzie o tytuł wprowadzony do poematu, wybrał on ten, który najdoskonalej budował nastrój dawności, który dobrze brzmiał i – kwestia niebagatelna – który pasował do miary 13-zgłoskowca i pary rymowej „doskonały – specyjały”. Zauważyć wypadnie, iż – poza przywołaniem tytułu Wielądki – nie ma potwierdzeń wyzyskanie jego książki w treściach *Pana Tadeusza*.

Natomiast dziełko Czernieckiego inspirowało wyobraźnię poety wielorako i w stopniu o wiele bogatszym, niż odnotowują to badacze i wydawcy poematu. Jego wpływ uzewnętrznia się głównie w dwu ostatnich księgach. Pomaga poecie w rysunku postaci Wojskiego, który pojawia się tu w rolach kuchmistrza i marszałka dworu, w budowaniu wizji przygotowań do uczyty i samej uczyty, w zapełnieniu stołu soplicowskiego staropolskimi smakołykami, zaludnieniu oficjalistami dworskimi. Czerniecki wspomaga poetę w odtworzeniu mentalności i obyczajowości Polaków dawnych wieków.

Nieco więcej uwagi chciałabym poświęcić pierwszej z zasygnalizowanych kwestii – pojawieniu się Wojskiego w roli kuchmistrza i marszałka dworu. Jednoznacznie stwierdzić można, że pomysł ten przyszedł od Czernieckiego. Aby pokazać, jak Mickiewicz spożytkował pewne treści z *Compendium ferculorum*, odwołam się do *Instrukcji o Kuchmistrzu* zawartej w tymże dziele, a nie odnotowanej przez Stanisława Windakiewicza jako fragment, który „ze względu na tekst *Pana Tadeusza* wypada odczytać”¹⁷.

Instrukcja o Kuchmistrzu, poza praktycznymi radami w niej zawartymi, jest manifestacją dumy Czernieckiego z wykonywanej profesji. Mówi o odpowiedzialności i znaczeniu, jakie ma praca kuchmistrza dla prestiżu domu. Używając kilkakrotnie określeń: „autor”, „autorzy bankietu”, Czerniecki wskazuje na sprawcę, może i twórczą rolę tych, którzy są odpowiedzialni za urządzenie przyjęcia. Nic też dziwnego, że Wojski czuje się i zachowuje z wielką godnością i wielokrotnie manifestuje wagę swych poczynań. A oto kilka zdań z wywodów Czernieckiego:

Kuchmistrz w polskim języku brzmi kuchenny nauczyciel. A jego jest powinność zrozumieć intencją pana swego, albo autora, sprawcę bankietu, jako wiele gości ma mieć, i zrozumieć stoł, a według stołu bankiet[t] akkomodować, żeby zbytku nie uczynić, (który jednak zbytek,

¹⁷ S. Windakiewicz: *Prolegomena...*, s. 64.

mierny, potrzebny jest, bo jest ozdobą autorów bankietu). Według starej przypowieści: Lepiej mieć za taler szkody, niżeli za półgrosza wstydu¹⁸, na to umiętny kuchmistrz pamiętać powinien, żeby głupim skępstwem Panu swemu wstydu nie uczynił. [s. 7]

Co najmniej dwa cytaty bardzo wyraziście ilustrują podjęcie tych myśli przez Mickiewicza:

*Dwie rzeczy, których hojny pan do uczy szuka
Łączą się w Soplicowie: dostatek i sztuka.*

[XI, 151–152]

i

*Niestety! Już i do nas włązi moda nowa.
Niejeden panicz krzyczy, że nie cierpi zbytków,
Je jak Żyd, skąpi gościom potraw i napitków,
Węgrzyna pożałuje, [...]*

[XII, 200–203]

Zacytujmy dalej Czernieckiego, jego myśli z rozdziału *Powinność kuchmistrzowska*:

Temuż [kuchmistrzowi] należy potrawy wszystkie akkomodować kucharzom i one ze spiżarni wydać do kuchni, wiedzieć, co który kucharz gotować będzie i co mu do potraw wydać i jako wiele [...] [s. 8]
Kucharz ma być ochędźny z czupryną, albo głową wczesną, z ogoloną głową, rękami umytemi, paznoktami oberżnionemi, opasany fartuchem białym; trzeźwy¹⁹, nieswarliwy, pokorny, chyży, smak dobrze rozumiejący, condimenta albo potrzeby do potraw dobrze znający, a nade wszystko wszystkim usługujący [...] [s. 10]

A oto, jak te instruktażowe zalecenia realizują się w poemacie:

*Choć spóźniona pora,
Wojski zebrał co prędzej z sąsiedztwa kucharzy;
Pięciu ich było; służą, on sam gospodarzy.
Jako kuchmistrz białym się fartuchem opasał,
Wdział szlafmycę, a ręce do łokciów zakasał;
W rękę ma płackę muszą, owad lada jaki
Odpędza wpadający chciwie na przysmaki;
Drugą ręką przetarte okulary włożył,
Dobyl z zanadrza księgę, odwinął, otworzył.*

[XI, 108–116]

¹⁸ Przysłowie odnotowane, z powołaniem się na Czernieckiego, w *Nowej Księdze przysłów i wyrażzeń przysłowiowych polskich*. W oparciu o dzieło Samuela Adalberga oprac. zespół pod kierunkiem J. Krzyżanowskiego. T. 3. Warszawa 1972 – pod hasłem *wstydu*.

¹⁹ Por. w *Panu Tadeuszu* (II, 291–292): *W zamku całym był tylko Pan Stołnik, ja, Pani, / Kuchmistrz i dwóch kuchcików, wszyscy trzech pijani.*

Placka musza, nie występująca w spisie rzeczy i sprzętów przydatnych w kuchni u Czernieckiego, w ręku Wojskiego jest rekwizytem stałym, staje się swoistym łącznikiem między dawnym (rysunek postaci w księgach I–X) a nowym wyobrażeniem postaci, ponadto jest przedmiotem dobrze motywowanym w kontekście relacjonowanych działań.

Wielce inspirującą częścią dziełka Czernieckiego był dla Mickiewicza *Memoryjał generalny albo ogólna pamięć przygotowania na bankiet. Według którego i największych monarchów bankiety być mogą i najuboższych być może ukontentowanie*²⁰. Pamiętamy, gdy Wojski przekazuje swą książkę generałowi Dąbrowskiemu, mówi:

*Niechaj przyjmie tę książkę, ona Panu zda się,
Gdy będziesz dla monarchów zagranicznych grona
Dawał ucztę, ba, nawet dla Napoleona.*

[XII, 220–222]

W *Memoryjale* zestawił Czerniecki, w swoistym indeksie podzielonym na działy, wszystko to, co jest potrzebne do urządzenia bankietu. Wypisał „mięsa (ze sztuk wielkich: bawoły, woły, itp.), zwierzynę, ptaki różne, potrzeby domowe, potrzeby ogrodne, [...] które winny być w spiżarni, korzenie, konfekta różne, rybne potrzeby, wety cukrowe, domowe mleczne wety” itp. Z zestawień tych poeta czerpał pełną garścią, np. te wszystkie ryby, które znalazły się na soplicowskim stole, po prostu są wypisane z *Memoryjału generalnego*:

*Owe ryby! lososie suche, dunajeckie,
Wyzyny, kawijary weneckie, tureckie,
Szczuki główne, i szczuki podgłówne, łokietne,
Flądry i karpie ćwiki, i karpie szlachetne!*

[XII, 148–151]

U Czernieckiego pod hasłem „Rybne potrzeby, Ryby” znajduje się zestawienie o wiele bogatsze (zob. fotokopia *Memoryjału*, s. 5) m.in. są tam wskazane:

Łososie świeże i suche, gdańskie i dunajeckie, Wyzina świeża, Wyzina słona, Wyzina wędzona, Kawiar wenecki, Kawiar turecki, Szczuki główne, Szczuki podgłówne, Szczuki łokietne, Flądry, Karpie dunajeckie, Karpie ćwiki, Karpie półmiskowe.

Z przepisów kulinarnych Czernieckiego wyzyskał Mickiewicz „barszcz królewskim zwany” i „rosół staropolski, sztucznie gotowany” oraz ową rybę przyrządzoną w tajemniczy sposób, która według poety ma być: *Nie krojona, u głowy przysmażona, we środku pieczona, / A mająca potrawkę z sosem u ogona*, a według Czer-

²⁰ S. Windakiewicz: *Prolegomena...*, s. 64 oraz H. Biegeleisen: „*Pan Tadeusz*” Adama Mickiewicza..., s. 126.

nieckiego sekretne przyrządzenie tej ryby polegało na tym, iż była to „szczuka jedną całkiem rozdzielna, nie rozkrajana: smażona głowa, warzony środek do rosolu albo kaszanatu, pieczony ogon” (s. 67)²¹.

Także nazwy dalszych potraw i dodatki do nich wzięte są z Czernieckiego:

*Te półmiski kontuzów, arkasów, blemasów,
Z ingrediencyjami pomuchl, figatelów,
Cybetów, piżm, dragantów, pinelów, brunelów;*
[XII, 145–147]

Przejęcie z *Compendium ferculorum* wskazanych przepisów, ich żartobliwe przekształcenie, znajduje szerokie omówienie w komentarzach wydawniczych poematu²². Umknęły natomiast badaczom zapisy z *Instrukcyji o kuchmistrzu* i *Memoryjału generalnego*, a przecież one to stają się podniętą dla poety stworzenia rozwiniętych wizji postaci i nakreślenia wielu scen. Na przykład w grupie „oficiales” są u Czernieckiego (s. 4) wymienieni „marszałkowie, rotmistrzowie, krajczowie, oratorowie, kuchmistrze, kredencerze” i oto:

*Bo Wojski występuje w nowym charakterze,
Marszałka dworu; laskę ma na znak urzędu
I tą laskę z kolei, jako mistrz obrzędu,
Wskazuje wszystkim miejsca i gości usadza.*
[XII, 4–7]

Hasło „oratorowie” wypełnia w Mickiewiczowskiej wizji Protazy wygłaszający ogromniasty panegiryk, przy czym stylistyczny kształt przytoczeń owej oracji przyniósł odautorski żartobliwy komentarz pod adresem literatury dawnych wieków.

Przewiduje Czerniecki ganek dla muzyki, wskazuje muzyków, piechotę na warcie – i to wszystko jest w *Panu Tadeuszu*, opracowane, nasycone odpowiednimi treściami, zmodyfikowane.

Mickiewicz dostrzegął w *Compendium ferculorum* coś więcej niż poradnik kulinarny; cenił tę książeczkę jako dokument kultury i obyczajowości. Lakoniczne zapisy XVII-wiecznego autora stały się dla poety zarysem scenariusza, który wypełniał obrazami, treścią i przesłaniami własnymi. Traktował dziełko Czernieckiego jak Protazy swą wokandę:

*Prostym ludziom wokanda zda się imion spisem,
Wóżnemu jest obrazów wspaniałych zarysem,
Czytał więc i rozmyślał:*

[I, 876–877]

²¹ Z trzech sekretów kuchmistrzowskich opisanych przez Czernieckiego Mickiewicz wyzyskał dwa: o rybie przygotowanej na trzy sposoby, o gotowaniu rosolu leczniczego z perłami i złotą monetą. Zrezygnował z pierwszego sekretu „Kapłon całkiem w flasie”, bo też istotnie jest on raczej nie do przyjęcia!

²² Zob. m.in. wydania *Pana Tadeusza* w oprac. K. Górskiego, S. Pigonia i Z. J. Nowaka.

a rozmyślanie to przyniosło z miłością nakreślona wizję przeszłości i równocześnie swego rodzaju rozrachunek z ową przeszłością²³; książka Czernieckiego była elementem wspomagającym wyobraźnię twórcy; jej treści w kontekście realiów poematu uległy całkowitej reinterpretacji.

W postscriptum do rozprawy kilka pytań. W jaki sposób, jakimi drogami trafiło dziełko Czernieckiego do rąk Mickiewicza? Czy było tą jedyną książką, którą zabrał wyjeżdżając z Petersburga?²⁴ Czy z mylnie oznaczonym tytułem na zdefektowanym egzemplarzu była darem Marii Szymanowskiej, jak to przypuszczał S. Pigoń²⁵, czy też otrzymał ją poeta od pani Honoraty Skórzewskiej, jak to wedle J. Maciejewskiego²⁶ wnosić można z fragmentu *Pana Tadeusza* pozostawionego w rękopisie? Warto przypomnieć tę z ducha homeryckiego²⁷ wyrastającą opowieść o losach drogiej Wojskiemu księgi, tym bardziej, iż w planowanym przez poetę około roku 1851 wznowieniu *Pana Tadeusza* miał się pojawić ów pominięty pierwotnie passus:

*Lecz Wojski kończył, kielich napelniając trunkiem.
Książka dostała mi się szczególnym trefunkiem.
Tę książkę, jako mówił mnie Bartek Dobrzyński,
Posiadał w Wielkopolszcze naprzód Pan Poniński.
Nie ów Poniński Łódzia, człowiek z brzydką sławą,
Co kraj przedawszy, umarł u Żyda pod ławą
Lecz Poniński starosta; ten żyjąc spaniale,
Podług tej książki dawał obiady i bale.
Przed śmiercią zapisał ją sąsiadowi swemu,
Co mieszkał w Kopaszewie – Panu Skórzewskiemu,
Wreszcie książkę od Pana Skórzewskiego żony
Dostał Bartek Dobrzyński, Prusakiem rzeczony,
Gdy gościł w Wielkopolszcze. Jak zabytek drogi
Prawych zwyczajów, przywiózł ją w ojczyście progi
Lecz małą ma kuchnię, człek miernego stanu,
Dał ją mnie – niechaj służy Wielmożnemu Panu.*²⁸

²³ S. Pigoń: *Wstęp*. W: A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz...*, s. XXVII–XLVI. Por. J. Michalski: *Osiemnastowieczne realia „Pana Tadeusza”*. W: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*. Red. Z. Stefanowska i J. Sławiński. Warszawa 1978, s. 226.

²⁴ Zob. H. Biegeleisen: „*Pan Tadeusz*” *Adama Mickiewicza...*, s. 128 – jest to przytoczenie opinii K. W. Wójcickiego (dodatek do „*Czasu*” 1858, T. 12, p. 692).

²⁵ S. Pigoń: *[Przypisy]*. W: A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz...*, s. 483.

²⁶ J. Maciejewski: *Mickiewicza wielkopolskie drogi. Rekonstrukcje i refleksje*. Poznań 1972, s. 317.

²⁷ Z. J. Nowak: *Z techniki homeryckiej w „Panu Tadeuszu”*. W: *Antyk w Polsce*. Cz. 2. *Studia*. Red. J. Okoń i J. Starnawski. Łódź 1998, s. 158; pierwodruk tej rozprawy: „*Filomata*” 1993, nr 414, s. 117–127.

²⁸ Cyt. według zapisu J. Maciejewskiego: *Mickiewicza wielkopolskie drogi...*, s. 313–314.

Renarda Ociecek

**“The Precious Monument of Righteous Customs”
– on the cookery book that Mickiewicz used to read**

S u m m a r y

The present study contains reflections on various forms of Mickiewicz's using, in his *Pan Tadeusz*, of the 17th c. cookery book by Stanisław Czerniecki, *Compendium ferculorum albo zebranie potraw* (*A Compendium, or a collection of dishes*), published for the first time in Cracow in 1682. This opusculum is called in Mickiewicz's poem *Kucharz doskonały* (*The Perfect Cook*), which title was from an 18th c. cookery manual by Wojciech Wielądko. The author attempts, among other things, to clarify curious case of mystification.

The title of the article contains a quotation from a fragment of the poem that later was deleted by Mickiewicz, and in which Wojski (a character of *Pan Tadeusz*) tells about the fate of an old cookery book that assisted him in preparing a feast in Soplicowo (a town where the action of the poem takes place).

Renarda Ociecek

**„Monument du chemin de bonnes moeurs”
– sur le livre de cuisine que lisait Mickiewicz**

R é s u m é

Dans l'article on présente les considérations sur les diverses formes d'exploitation par Mickiewicz dans *Pan Tadeusz* du livre de cuisine de Stanisław Czerniecki, *Compendium ferculorum albo zebranie potraw* (*Compendium ferculorum ou les plats ramassés*, première édition: Cracovie 1682). Dans le poème, cet opuscule porte le titre *Kucharz doskonały* (*Le Parfait Cuisinier*), emprunté au livre de conseils culinaires de Wojciech Wielądko. L'auteur de l'article se donne, entre autres, pour but d'expliquer cette mystification.

Dans le titre de l'article on a utilisé la citation d'un fragment du poème omis par Mickiewicz, dans lequel Wojski raconte le destin d'un vieux livre de cuisine qui l'aidait à préparer le banquet à Soplicowo.

Krzysztof Kłosiński

Bigos

Za trudny dla nas chyba ten Mickiewicz

Cz. Miłosz: *Traktat poetycki*

Bigos został w argumencie *Pana Tadeusza* wymieniony między *Sporem Sagalásówki z Sanguszkówką*, rozstrzygniętym na stronę jednorurki Horeszkowskiej i *Wojskiego powieścią o pojedynku Doweyki z Domejką*, przerwana szczuciem kota. Ciekawe, że tak samo uhonorowany nie został w argumencie pamiętny fragment księgi IV: gra Wojskiego na rogu. Mieści się więc „Bigos” – tak podany – pośród dwóch epizodów agonicznych¹, które się nawzajem przywołują, powtarzają, stopniują (spór – pojedynek) i – najdosłowniej – pomnażają, skoro powieść o pojedynku przerwana zostaje „szczuciem kota”, czyli jedną więcej sekwencją agonu.

Lowy z księgi IV *Pana Tadeusza* to nie tylko zmaganie myśliwych z dzikim zwierzem. Wszystkich i wszystko wokół ogarnął ag on: aktualny (kto powalił niedźwiedzia?) i ten umityczniony we wspomnieniu Wojskiego (Dowejko z Domejką), ludzki, choć za chwilę udzielający się i zwierzętom (*Bez smyczy szły przy koniach; gdy kota spostrzegły, / Wprzód nim strzelcy poszczuli, już za nim pobiegły*²), ale także od początku obejmujący rzeczy (strzelby: Sagalásówkę, Sanguszkówkę i „Horeszkówkę”). W świecie poematu tylko gra Wojskiego na rogu odciąga uwagę myśliwych od zawodów, jakie nieprzerwanie toczą, od owego wszystko ogarniającego agonu. Wszyscy znamy tę scenę na pamięć i, zwykle z kontekstu wyrwaną, recytujemy ją od słów: *Natenczas Wojski...*, zapominając na ogół o tym, co się zdarzyło wokół owego koncertu na róg. Może warto spojrzeć bliżej w tamtą stronę.

¹ Por. przyp. 13 w pracy A. Opackiej: *Agon czy sielanka?* w niniejszym tomie.

² Wszystkie cytaty poematu pochodzą z wydania: A. Mickiewicz: *Dziela*. Wydanie Rocznicowe. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. Z. J. Nowak. Warszawa 1995. Liczba rzymska oznacza księgę, arabska – wersy.

Polowanie nie należy do udanych. Strzelcy schodzą ze stanowiska, biegną do lasu, pukają bez ładu i składu, chybiają. Wszyscy w dodatku cały czas się cieszą, *Jeden Wojski w żalości, krzyczy, że chybiono*. Niedoświadczeni młodzieńcy, znalazłszy się oko w oko z niedźwiedziem, wystrzeliwują na raz, a gdy im zostaje do obrony sam oszczep, wydzierają go sobie i zamiast walczyć pierzchają w popłochu. Gdyby nie ksiądz, który w ostatniej chwili wrywa fuzję z rąk przerażonego starca, co – zamiast chronić panicza – mdleje, zwier pewnie pozbawiłby któregoś z chłopców skalpu (*Zdarłby mu czaszkę z mózgow jak kapelus z głowy*). Oto wreszcie niedźwiedź przez księdza trafiony: *cielska krwawe brzemię / Waląc [...] / Jeszcze ryczał, chciał jeszcze powstać*, kiedy dopadają go psy, a Wojski zaraz (*Natenczas*) „chwycił” za róg i... rozpoczął polowanie od nowa:

*Napełnił wnet, ożywił knieje i dąbrowy,
Jakby psiarnię w nie wpuścił i rozpoczął łowy.*

I tym, by tak rzec, „słuchowiskiem” odwraca uwagę polowania od... polowania, ku innemu, przedstawi onemu polowaniu. Efekt jest tak silny, że trzeba czasu, by myśliwi po zgotowaniu artyście owacji, jakiej nie powstydziałaby się publiczność w teatrze (*tysiące oklasków, / Tysiące powinszowań i wiwatnych wrzasków*), wrócili do siebie, *hic et nunc*, czyli na polowanie:

*Uciszono się z wolna i oczy gawiedzi
Zwróciły się na wielki, świeży trup niedźwiedzi:
Leżał krwią opryskany, kulami przeszyty [...]*

Ciekawe, że Wojski, który jest w krytycznym momencie razem z Tadeuszem i Hrabią (*Gdzie tylko pozostali z mnogich łowczych szyków / Wojski, Tadeusz, Hrabia z kilką obławników*), nie odgrywa w zmaganiu z niedźwiedziem żadnej roli i do chwili, kiedy sięga po róg, po prostu znika z tekstu, podczas gdy pomoc przychodzi z dalsza. Wtedy dopiero na scenę ponownie wstępuje Wojski, żeby swoim triumfalnym „przedstawieniem” leczyć... wstyd niefortunnych myśliwych. Dominującym doznaniami większości uczestników polowania powinien być wstyd, przed którym obrońcą może być jeden bernardyn, ale jego z kolei – jako księdza – ich „wspólnota wstydu” nie obejmuje. *On nas wszystkich zawstydził* – powiada nie bez racji Gerwazy.

*Hrabia też i Tadeusz jadą nieweseli,
Wstydząc się, że chybili i że się cofnęli:
Bo na Litwie kto zwierza wypuści z obławy,
Długo musi pracować, nim poprawi sławy.*

Rzecz cała się powtarza w księdze V, gdzie myśliwi: *myśląc nad obławą, / Postrzegają, że wyszli z niej nie z wielką sławą*. Zaraz na początku księgi IV o podobnym leczeniu wstydu mówił sam autor. I on niegdyś, jak teraz (mierząc chronologią

tekstu) Tadeusz i Hrabia, zawstydzony myśliwskim niepowodzeniem, *uchodząc sztyderstw towarzyszy*, umykał wyobraźnią spod kontroli niezbyt przyjemnej terażniejszości i – *Zapomniawszy o łowach* – polował na dumania.

Odwrotna jest terapia Wojskiego: przedstawia polowanie mityczne, które wypiera z wyobraźni aktualne i – powiedzmy to raz jeszcze – zupełnie nieudane. Wojski jedyny, choć – wolno podejrzewać – miałby się czego wstydzić, wraca z polowania *Wesoły* [...] *nadzwyczaj i bardzo rozmowny*, przy czym zostaje w tym nastroju nazwany „staruszkciem”, budząc nieodparte skojarzenia z panem Jowialskim. Przynajmniej takim Jowialskim, jakiego odmalował Jerzy Stempowski, a więc staruszkciem, którego „uśmiech straszliwy” zdradza „świadomość własnego niedołęstwa i zakłopotania”³. W tym kontekście ironicznie brzmią pierwsze słowa następnej księgi: *Wojski, chlubnie skończywszy łowy, wraca z boru*, które dobrze się rymują z finałem grzybobrania, pod koniec poprzedniej, III księgi, gdzie jako trofeum *Wojski miał muchomora*. Drobnym tylko rys wskazuje na głęboką obojętność Wojskiego. Gdy wrze spór myśliwych:

*Wojski ledwie raz okiem za zającem rzucił,
Widząc, że uciekł, głowę obojętnie zwrócił
I kończył rzecz przerwana: „Na czym więc stanąłem?”*

Wojski mówi niemal jak Jowialski:

*„Asesorze, jeżeli chciałem, byś z Rejentem
Pojedynkował, nie myśl, że jestem zawziętym
Na krew ludzką; broń Boże! Chciałem was zabawić,
Chciałem wam komedię niby to wyprawić,
Wznowić koncept, który ja, lat temu czterdzieście,
Wymyśliłem – przedziwny! –”*

„Bujny ton jego zdolności do zabawy przedstawia pewną nadwyżkę nad obiektywnym umotywowaniem jego dobrego humoru”⁴ – pisze J. Stempowski o Jowialskim, i ta charakterystyka doskonale pasuje do sytuacji Wojskiego na polowaniu. Taka zabawowa lub komiczna koncepcja świata czyni ze świata „przedmiot naszego śmiechu i zabawy”, a nas samych zamienia w aktywnych inscenizatorów przedstawienia. „Dlatego trwałość tej koncepcji wymaga ciągłego odnawiania się faktu, na którym się opiera. Utrzymywanie jej wymaga zatem inscenizacji, czynności liczącej się nie tyle z porządkiem rzeczy, ile z naszą potrzebą śmiania się dalej.”⁵ Dla J. Stempowskiego najważniejsze jest u humorysty odrywanie „poczucia samego siebie” od „swego rzeczowego umotywowania”, co Grecy nazywali *apatheia* i *ataraxia*.⁶ Dopiero tak roz-

³ J. Stempowski: *Pan Jowialski i jego spadkobiercy*. W: T e n z e: *Eseje dla Kasandry*. Paryż 1961, s. 224.

⁴ Tamże, s. 183.

⁵ Tamże, s. 195.

⁶ Tamże, s. 204.

szerzone pojęcie humoru pozwoli zinterpretować grę Wojskiego na rogu w kategoriach apatii i ataraksji. Pamiętajmy, że Wojski jest przez cały przebieg polowania strażnikiem reguły gry, cenzorem pilnującym protokołu:

*Wojski stanowiska na koniu obiegał,
Krzycząc, że czy kto prostym chłopem, czy paniczem,
Jeżeli z miejsca zejdzie, dostanie w grzbiet smyrczem.*

Stąd częste w jego ustach zakazy i rozkazy (*Wara! stać i patrzeć; / Nikomu krokiem ruszyć z miejsca nie dozwolę*), nie zawsze – jak wiadomo – spełniane. Jeden raz słyhać w jego krzyku *żałość*, kiedy *chybiono* skutkiem niewypełnienia jego surowych, podpartych groźbą różgi, poleceń. A więc: *chybiono* bo i *uchybiono* razem. „*Żałość*” Wojskiego bierze się z uchybienia, tak jak jego wesołość z powtarzania rytuału.

Skwapliwość, z jaką Wojski przystępuje do grania na rogu, zanim jeszcze – jak można się domyślać – Hrabia zdążył powstać, zwalony na ziemię przez padającego niedźwiedzia, ową skwapliwość tłumaczy nie tylko dbałość o protokół. A raczej odwrotnie, dbałość o protokół jest właśnie tym, co w aktualnej, dramatycznej sytuacji domaga się interpretacji. Narracja podkreśla „kunszt” trębacza, nazywając jego grę „arcydziełem sztuki”, tak na nią też reaguje publiczność. A sam „solista” zachowuje się jak przystało na świadomego swej wirtuozerii artystę:

*Wojski z obliczem nabrzmiałym, promiennym,
Z oczyma wzniesionymi, stał jakby natchniony,
Łowiąc uchem ostatnie znikające tony.*

Nie powinno umknąć naszej uwadze owo odniesienie do natchnienia „jakby”, któremu towarzyszy lekko narcystyczne wsłuchiwanie się w wybrzmiewającą muzykę: mistrz jest świadomy efektu swej sztuki.

Gra Wojskiego zamienia dramatyczne, nieudane, „popsute” – mając na względzie protokół – polowanie na dzieło sztuki, pozbawione owej skazy, jaką naznacza rzeczywistość. Dopiero teraz przed oczyma „gawiedzi” rozciąga się widok, przypominający o nieprzerwanym rytmie agonu: *wielki, świeży trup*. Ale i ten widok udaje się Wojskiemu przemienić w *widowisko*: rozkazuje (humor nie zna innych aktów mowy, zawsze rozkazuje) oderwać psy, przewrócić „zwierza zwłoki”: *I znów trzykrotny wiwat uderzył w obłoki*.

Ale agon, przez chwilę wstrzymany, trwa nadal – zaczynają się spory o prawo do trofeum, rozstrzygnięte dwojako: tasakiem przez Gerwazego, który znajduje w mózgu zwierzęcia kulę Robaka, i *komedyją, konceptem* Wojskiego, zachęcającego do – jak się okaże – „inscenizacji” pojedynku między Asesorem i Rejentem. Tu już humor sarmacki Wojskiego rozmija się zupełnie z rzeczywistością, na którą spogląda on zimnym okiem pana Jowialskiego. Jeżeli Wojski jest w tej księdze fi g u-

raż artysty-humorysty – wówczas agon obejmuje i sztukę jako rywalizację z rzeczywistością. Tasakowi Gerwazego, jeśli by go brać za symbol agonu „ziemskiego”, materializujący wnikanie w rzeczywistość, cięcie, rupturę, gwałt, przeciwstawia się *komedya*, koncept i gra Wojskiego, który rzeczywistość „inscenizuje”. Płacąc za to apatią.

Bigos – to drugi po grze Wojskiego przystanek w świecie agonu księgi IV *Pana Tadeusza*. Czym jest ten epizod? Przepisem? Opisem? Popisem? Przypisem? Zapewne wszystkim tym naraz. Można by go, biorąc rdzeń użytych określeń, nazwać „pisem”, posługując się neologizmem, którym Bogdan Baran próbuje oddać francuskie *écriture*⁷. Wolę pozostać przy tradycyjnym „pisanii”: *bigos* jest pisaniem, które się ujawnia, uwidacznia, które odsłania swoją tekstowość.

Jest „tekstem” w znaczeniu, jakie nadaje temu słowu Roland Barthes:

[...] nie kończącym się *signifiant*, które odsyła nie do jakiejś nieuchwytniej idei (do nienazywalnego *signifié*), ale do idei *gry*; takie nieprzerwane ponawianie się *signifiant* (jak w kalendarzu ponawia się to samo imię) w polu Tekstu (albo lepiej: któremu Tekst daje pole) nie dokonuje się organicznie, drogą dojrzewania, lub hermeneutycznie, drogą pogłębiania, ale raczej poprzez serię ruchów odczepiania, nakładania na siebie, wariacji; rządząca Tekstem logika nie jest rozumiejąca (określić, „co dzieło chce powiedzieć”), ale metonimiczna; działają tu skojarzenia, styki, przelewy, którym towarzyszy uwolnienie określonej energii symbolicznej (gdyby jej zabrakło, człowiek musiałby umrzeć).⁸

*W kociołkach bigos grzano; w słowach wydać trudno
Bigosu smak przedziwny, kolor i woń cudną;
Słów tylko brzęk usłyszysz i rymów porządek,
Ale treści ich miejski nie pojmie żołądek.
Aby cenić litewskie pieśni i potrawy,
Trzeba mieć zdrowie, na wsi żyć, wracać z obławy.*

Zwraca uwagę zawarta w tych słowach aluzja do *Inwokacji*: *ty jesteś jak zdrowie; / Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie, / Kto cię stracił*. Trzeba dopiero, parafrazując Mickiewicza, stracić zdrowie (i ojczyznę), by poznać jego (ich) cenę; by cenić pieśni i potrawy litewskie trzeba zdrowie mieć. A „mieć zdrowie” wydaje się *quasi*-synonimem *na wsi żyć, wracać z obławy*, w końcu – idąc śladem *Inwokacji* – „mieć ojczyznę”. Tym sądom wartościującym brak spójności logicznej. Konsekwentne jest tylko mierzenie, wspólna składnia okresów warunkowych: aby cenić... trzeba mieć; ile cenić..., ten się dowie, kto stracił. A sąd przeciwny? – kto nie ma zdrowia (*ergo*: nie żyje na wsi, nie wraca z obławy, stracił ojczyznę), nie

⁷ Por. B. Baran: *Postmodernizm*. Kraków 1992, s. 108.

⁸ R. Barthes: *De l'oeuvre au texte*. W: *Le bruissement de la langue*. „Essais Critiques IV”. Paris 1984, s. 72. Cytaty z dzieł francuskich przytaczam w przekładzie własnym – K. K.

powinien sobie cenić pieśni i potraw litewskich? Temu właśnie tekst „bigosu” jawnie, drastycznie zaprzecza, gdy wyraźnie określa sam siebie jako pochwałę bigosu formułowaną spoza kręgu „zdrowia” (kręgu bycia tam – w ojczyźnie), formułowaną „dziś”, na emigracji. Co prawda nie dochodzi do tego samookreślenia bezpośrednio, ale pozostaje ono przecież niewątpliwie czytelne w akcie mowy, jaki tekst spełnia: akcie pochwały *bigosu*, który od pierwszych epitetów już się dokonuje (*smak przedziwny, kolor i woń cudna*), a za chwilę, w kolejnych wersach, będzie powtórzony:

*Przecież i bez tych przypraw potrawą nie lada
Jest bigos, bo [...]*

Oto, mówiąc półzartem, klasyczny przykład tekstu, który się sam dekonstruuje: tym, co „robi”, chwalać bigos z perspektywy utraconego „zdrowia”, zaprzecza temu, co „mówi”, wymieniając zdrowie jako warunek pochwalnej oceny.

Jeszcze więcej niespodzianek przynosi próba zdefiniowania „tematyczności” tekstu. Myślę o wrażeniu znaczeniowego „rozmycia” owej pochwały bigosu z powodu zaliczenia go do „pieśni i potraw”. Bigosowi, występującemu – jak się okazuje – w roli synekdochy (*pars pro toto*) litewskich potraw, dodane zostały – i to na pierwszym planie – pieśni, przez co tekst poczyna ludzi zestawionym *ad hoc* niby-paradygmatem, który w istocie rozmazuje jego referencyjność.

Opalizacja znaczeniowa używanych wyrażen jeszcze się zwiększa, kiedy wymienione właśnie warunki doceniania pieśni i potraw, w tym rzecz jasna i bigosu, owo: *mieć zdrowie, na wsi żyć, wracać z obławy*, zostają w następnym wersie określone jako *przyprawy*. Chyba najbardziej uderzająca byłaby ekstrapolacja sensów *zdrowia*, gdyby je zdefiniować tak, jak w *Inwokacji*, a następnie zobaczyć wśród *przypraw*! Posiadanie ojczyzny jako przyprawa do potraw! Bardzo gorzka ironia zaczyna się wyłaniać z tej pochwały bigosu.

Referencyjnemu rozmyciu „przedmiotowości” tekstu sprzyja więc zamazanie granic przedmiotu, owego *bigosu*, co jest zarazem „pieśnią” i musi zawierać w sobie warunki swojego smaku, czyli swoje przyprawy, które przecież, dodawane do potraw, stają się ich „składnikiem”. Jest więc i pieśnią, i zdrowiem, i życiem na wsi, i powrotem z obławy.

I jest zarazem, przede wszystkim, cały czas przedmiotem mowy. Mowy, która „odkleja się” od swego desygnatu, od „treści”. Mowy, która „brzęczy”, ale nie zna czy, nie oznacza. Choć jest uporządkowana, rymowana:

*w słowach wydać trudno
Bigosu smak przedziwny, kolor i woń cudną;
Słów tylko brzęk usłyszysz i rymów porządek,
Ale treści ich miejski nie pojmie żołądek.*

Ledwie rozpoczęta pochwała bigosu utknęła w powodzi rozmazujących się słów, ale zarazem, od początku, precyzyjnie definiuje swoją sytuację. Najbardziej uderza-

jącą figurą tekstu, rzecz można jego alegorią, „która pozwala językowi mówić coś innego i wypowiadać się o sobie, w tej samej chwili wypowiadając się o czymś innym”⁹, jest figura, którą trudno jednoznacznie określić. Myślę o owym *żołądku*, zdolnym, choć właściwie niezdolnym, bo jego zdolność określona została przez litotę (*treści [...] nie pojmie*), do pojęcia znaczenia („treści”) słów. O owym *żołądku*, co *słów [...] brzęk usłyszy i rymów porządek*, czyli o *żołądku* wyposażonym – retorycznie – w... uszy! Katachreza? Synekdocha?

Mickiewicz parę stron wcześniej demonstruje znakomite, powiedziałbym typowe i przez to humorystyczne użycie katachrezy. Mówi Rejent: *niedźwiedź w pole wali, / Rwąc z kopyta jak żając*. W tym zestawieniu *żółdek* ze słuchem brzmi jak katachreza. Choć w miejscu, w jakim go użyto, katachreza nie powinna się właściwie znaleźć. Bo jest nim miejsce retorycznego opisu, w którym „poeta”, organizator brzmienia i porządku słów i rymów, rzuca wyzwanie słowu. *W słowach wydać trudno* – to przecież tylko chwyt retoryczny, *captatio*. Katachreza, jako dowód lekcykalnego ubóstwa zarazem potwierdza obiekcję poety (*trudno*), ale i kompromituje jego sprawność.

Gdyby jednak potraktować *żółdek* jako synekdochę, kładąc akcent na obligatoryjnej wtedy przydawce: *miejski żółdek*? Tym bardziej, że tekst podsuwa opozycję: *wiejski / miejski*, która miałyby modelować jego stosunek do lektury. Gdyby tak było w istocie, opozycja *miejski / wiejski* pokrywałaby się z opozycją *signifiant / signifié*, z opozycją „brzęku słów” (i na nim ufundowanego „porządku rymów”) do „treści słów”. Przypomnijmy: byłaby to relacja między tekstem – raczej postulowanym (skoro *w słowach wydać trudno*), niż realnym – i jego lekturą. A gdzie miejsce poety? Znaleźliśmy się – jako czytelnicy – w pułapce, zupełnie jak dworzanie w bajce Andersena o nowych szatach króla (który naprawdę jest nagi). Stawką gry jest *smak, kolor i woń* jako treść, a gra się słowami wyposażonymi w „brzęk” i „porządek rymów”. Może po prostu *żółdek* jest swoistym zabezpieczeniem tekstu przed niepowodzeniem, przed nie-odczuciem przez czytelnika smaku, koloru i woni? Czyli figurą odbiorcy? Ścisłej: figurą złego odbiorcy, nie-odbiorcy. A właściwie zręcznie zastawioną na nieposłusznego poecie czytelnika pułapką? Nie czujesz? – Boś „miejski żółdek”!

Że istotnie czyha tu na nas pułapka, dowodzi tradycja gastronomii, stawiająca *żółdek* raczej po stronie autora. Twórca gastronomii, Brillat-Savarin, którego *Fizjologia smaku* wyprzedza *Pana Tadeusza* o dziewięć lat, pisał że „ludzie pióra zawdzięczają najczęściej swojemu *żółdkowi* gatunek, jaki sobie obrali”¹⁰. Alegoria „słyszającego *żółdka*” mówi właśnie o tekście jako przedstawieniu, wikłając nas zarazem w grę obietnicy przedstawienia nieprzedstawialnego, abyśmy nie mogli, jak dziecko z baśni Andersena, zawołać: „król jest nagi”. Takie uwikłanie jest – jeśli wierzyć R. Barthesowi – udziałem wszelkiej „wypowiedzi gastronomicz-

⁹ J. Derrida: *Memoires for Paul de Man*. New York 1986, s. 11.

¹⁰ A. Brillat-Savarin: *Physiologie du gout*. Paris 1975, s. 118.

nej”, w której stykają się pożądanie i mowa. Komentując Brailat-Savarina, Roland Barthes pisze:

B. S. mówi i ja pragnę tego, o czym on mówi (zwłaszcza jeśli mam apetyt). Wypowiedź gastronomiczna, z tej racji, że wywołuje pragnienie pozornie proste, prezentuje władzę mowy w całej jej dwuznaczności: znak przyzywa słodczyce swego desygnatu w tej samej chwili, gdy naznacza go nieobecnością (co, jak dobrze wiemy, jest udziałem każdego słowa, odkąd Mallarmé określił kwiat jako „nieobecność wszelkiego zapachu”). Mowa stwarza i wyklucza. I dlatego styl gastronomiczny stawia przed nami całą serię pytań: czym jest przedstawienie, obrazowanie, projekcja, mówienie? Czym jest pożądanie? Czym jest pożądanie i mówienie równocześnie?¹¹

Historia gotowania bigosu i jego nagłego zniknięcia (*bigos jak kamfora ginie, / Zniknął, uleciał*), którą zaraz opowie Mickiewicz, będzie przeto czymś więcej niż kulinarnym przepisem. Będzie demonstracją i deziluzją owej magicznej władzy przedstawiania (*ut pictura poesis*), która chcąc przedmiot przedstawić (jako przedmiot pożądania), musi go wpierv „naznaczyć nieobecnością”.

Ale – jako się rzekło – „żołądek”, będąc dla tekstu-bigosu alegorią (w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Paul de Man), ma możliwość „by zawsze mówić coś innego, niż to, co podsuwa do odczytania, włączając w to i samą scenę czytania”¹². W porządku wypowiedzi „żołądek” pełni funkcję pragmatyczną, kierując zachowaniami czytelnika, na którym niejako „wymusza” udział we wspólnocie wstydu, wzbraniającej się przed przyznaniem do *miejskiej* niestrawności wobec „litewskich pieśni i potraw”.

Nie będzie przesady, jeśli powiemy, że owa alegoria uczestniczy w tej samej, ujętej w kategoriach agonu, rywalizacji sztuki z rzeczywistością co koncept, „komedia” i gra Wojskiego. Łączy je wszystkie wspólnota wstydu: dumania poety, gra Wojskiego na rogu, próba „wydania” w słowach smaku, barwy i woni, są następstwem jakiegoś doświadczenia przegranej z rzeczywistością, jakiegoś poczucia niepowodzenia, którego podmioty wypowiedzi (poeta z czasów młodości, Wojski), a także podmiot wypowiadania („autor”) usiłują się pozbyć. Środkiem do tego celu – czysto negatywnego, skoro chodzi o zaprzeczenie temu, co jest doznawane, o negację doświadczenia – okazuje się inscenizowanie, „komedia”, poemat, słowem: przedstawianie.

Jeszcze inaczej powiedzmy: tym, co w pojedynku przedstawienia z rzeczywistością jest do odzyskania, okazuje się władza. Utracona przez Wojskiego władza nad bezładnym polowaniem, utracona przez poetę z czasów młodości władza nad niechybnym okiem strzelca, utracona przez „autora” władza nad figurami mowy, których porządek nie chce wydać smaku, barwy i zapachu.

Nie ma wątpliwości, że za każdym razem odzyskanie władzy za pośrednictwem przedstawienia działa kompensująco: Wojski, dmąc w róg, zmusza w końcu myśli-

¹¹ R. Barthes: *Lecture de Brillat-Savarin. W: Le bruissement...*, s. 24–25.

¹² J. Derrida: *Memoires...*

wych do posłuchu; *ileż [...] / Upolowałem dumań [...]* – podkreśla emfaticznie poeta we wspomnieniu z czasów młodości, demonstrując zawrotną władzę wyobraźni, która pozwala mu jednym rzutem oka zburzyć świat doświadczenia i zbudować na jego miejsce nowy.

*Wokoło była ciemność; gałęzie u góry
Wisiały, jak zielone, gęste, niskie chmury;
Wicher kędyś nad sklepem szalał nieruchomym,
Jękiem, szumami, wyciem, łoskotami, gromem:
Dziwny, odurzający hałas! mnie się zdało,
Że tam nad głową morze wiszące szalało.*

„Wiszące ogrody” Semiramidy zaliczono do siedmiu cudów świata, jakimże więc cudem wyobraźni wydać się musi *wiszące morze!* To dopiero trofeum poetyckie! Charakterystyczne, że owo przejście od *blahego strzelca*, godnego *szyderstw towarzyszy*, do – polującego celnie na dumania – poety rymuje się ze sceną gry Wojskiego na rogu dzięki akcentowaniu przemieszczenia w rejestr wyobraźni. *Mnie się zdało* – wspomina poeta z czasów młodości; ta sama formuła stanie się pamiętnym refrenem koncertu Wojskiego:

*Tu przerwał, lecz róg trzymał; wszystkim się zdawało,
Że Wojski wciąż gra jeszcze, a to echo grało.*

Triumf Wojskiego jest przeto niby zbiorowy akt wyobraźni. Figura echa byłaby wówczas także figurą przedstawienia, być może nawet główną figurą przedstawienia, pojmowanego jako ponowienie, powtórzenie, odbicie, re-prezentacja. Dlatego powiada się, że trębacz *Niesie w puszcę muzykę i podwaja echem*. Wiemy, że ów gest reprezentacji jest powtórzeniem, ponowieniem, że po skończonym polowaniu Wojski inicjuje to drugie, idealne polowanie: *Napełnił wnet, ożywił knieje i dąbrowy. Podwaja echem* to pleonazm, który jeszcze mocniej akcentuje wątek powtórzenia, wątek re-prezentacji. Rzecz jasna, koncept i „komedyja” Wojskiego nie pozwalają wątpić, że owo ponowienie, powtórzenie rzeczywistości w rejestrze wyobraźni podlega swoistym prawom. Tak jest z wyrażeniem, na którym zaszczepia się cały koncept Wojskiego, wyrażeniem: *przez niedźwiedzią skórę / Strzelać się*, którego sens zostaje w ramach „komedyi” zastąpiony innym sensem, dzięki przemieszczeniu go w pole wyobraźni. Bardzo znamieny jest mechanizm owego przemieszczenia, stanowiący istotę konceptu Wojskiego. Zwrot *przez niedźwiedzią skórę / Strzelać się*, kolokwializm, oznacza – w ustach Domejki i Domejki – zhiperbolizowane ryzyko w pojedynku na pistolety, czyli minimum odległości między strzelającymi:

*przez niedźwiedzią skórę
Strzelać się, śmierć niechybna! prawie rura w rurę;*

Mówi więc Wojski, którego proszą na sekundanta:

*Chcecie strzelać się, rury oparłszy na brzuchy?
Ja nie pozwolę; zgoda, że na pistolety;
Lecz strzelać się nie z dalszej ani z bliższej mety
Jak przez skórę niedźwiedzia; ja rękami memi
Jako sekundant skórę rozciągnę na ziemi
I ja sam was ustawię.*

I tu właśnie tkwi sedno konceptu: znacie, to posłuchajcie. Powtórzenie, re-prezentacja tego samego nie jest tym samym. „Komedyja” zawiera się już – potencjalnie – w słówku: *rozciągnę*.

*Patrz, aż tu przez rzekę leży most kosmaty,
Pas ze skóry niedźwiedziej, porzniętej na szmaty.*

W ten sposób kolokwializm, który miał przylegać do rzeczywistości, jak owe rury do brzuchów zawadiaków, zmienia znaczenie na przeciwstawne (‘za blisko’ na ‘za daleko’), nic zarazem nie tracąc ze swej dosłowności. Ulega bowiem re-prezentacji, owemu przedstawieniu, które jest zarazem powtórzeniem tego samego przez wyobraźnię. Wyobraźnię przecie – gdy mowa o Wojskim – nie własną, ale – jak wiemy – szukającą posiłków w klasycznej erudycji. Według Wojskiego sam koncept pochodzi od Dydony, której przysłużył się do pozyskania gruntu pod budowę Kartaginy. Wojski jako źródło podaje *Eneidę*, ale Mickiewicz poprawia go w przypisku, zastrzegając, że źródłem nie jest Maro, tylko – zapewne – *komentarze scholiastów*. Jednym słowem, źródło ginie w „pomroce dziejów”, co nadaje konceptowi Wojskiego znamiona czegoś już znanego, *déjà vu, déjà lu*. Co więcej, „autor”, czyli właściwie plagiator, chce teraz *wznović koncept*, do którego wymyślenia przed czterdziestu laty się przyznaje (*który ja, lat temu czterdzieście / Wymyśliłem*), stając się niejako własnym echem.

Bez obawy nadinterpretacji powiedzielibyśmy zatem, że „komedyja” Wojskiego eksplikuje na swój sposób znaczenie *podwajania echem*, godnego, by go uznać za pierwszą zasadę reprezentacji.

„*Echo*” każe w tym miejscu pomyśleć o wątku mitologicznym, powiązanym z ową zakochaną w Narcyzie nimfą, którą dosięgła kara za rozwijanie słów jako „zasłony” skrywającej rzeczywistość.

*Juno tak ją skarala, bo raz, chcąc zasłonić
Jowisza podejrzone schadzki i bezprawia,
Echo zręczną rozmową boginię zabawia*

[M, 46]¹³

¹³ P. Ovidius Naso: *Przemiany*. Przekł. B. Kiciński. Oprac. J. Czubek. Warszawa [b.r.], s. 46. Stąd dalsze cytaty oznaczone literą M i numerem strony.

Ta opowieść z książki *Przemian* Owidiusza wije się wokół tych samych motywów, co wielki pojedynek wyobraźni z rzeczywistością w IV księdze *Pana Tadeusza*. Reprezentacja jest w opowieści o nimfie i Narcyzie powtórzeniem, które – dosłownie – pochłania rzeczywistość, czyniąc ze swych ofiar blade mary. Najpierw, nim wdała się w grę z językiem: *Echo nie czczym odgłosem, była jeszcze ciałem* [M, 46] – powiada poeta w owym cudownym przekładzie Brunona hr. Kicińskiego, któremu *Pan Tadeusz* niejedno zawdzięcza. I to samo dzieje się z Narcyzem:

*Jak szron ranny pod słońcem, jak wosk pod płomieniem,
Tak on znika [...]*

[M, 49]

*Nieszczęsny! Złudną marę chwytasz w złej godzinie!
To, co widzisz, jest niemem: odwróć się, a zginie.
Obraz, widziany w wodzie, twoim jest obrazem;
Nic własnego on nie ma, ożył z tobą razem [...]*

[M, 49]

Kto uwielbia obraz, nawet gdyby był to obraz samego siebie, kto chce z mowy uczynić zasłonę, czyniąc z niej rywalkę rzeczywistości, kto – jednym słowem – manipuluje przedstawieniem, tego bogowie karzą, zamieniając w „czczy odgłos”, „marę”, albo po prostu w „obraz”. Ale zarazem przywiązanie człowieka do swojego obrazu tak jest silne, że nawet śmierć go nie zdoła oderwać.

*I wielbiące twarz własną śmierć zamyka oczy.
Ale nawet zeszedłszy w podziemne osiedle,
I tam się jeszcze w Styksu podziwia zwierciedle.*

[M, 49]

Jak daleko, bo nad sam Styks, zaprowadziła nas owa sugestywna i – dlatego widoczna – pleonastyczna formuła, streszczająca zasadę reprezentacji w słowach o *podwajaniu echem*. Wszzechogarniający agon z IV księgi *Pana Tadeusza* coraz ściślej zaczyna się nam koncentrować na owej rywalizacji sztuki z rzeczywistością, o której tu cały czas mówimy.

Ale czas wrócić do bigosu, który się tymczasem w kociołkach grzeje. Rzuciwszy wyzwanie i językowi, i czytelnikowi, zmagający się z oporem jednego i drugiego poeta – jako się rzekło – stosuje taktykę oszustów szyjących „nowe szaty króla” z baśni Andersena pod tym samym tytułem. I dlatego w tekście się pojawia ów dwuwiersz:

*Słów tylko brzęk usłyszysz i rymów porządek,
Ale treści ich miejski nie pojmie żołądek.*

Zadziwiające, iż ten rym o rymie: *porządek – żołądek* prowadzi nas znów echem – jak wcześniej samo Echo we własnej, by tak rzec, osobie – do *Metamorfoz* Owi-

diusza. Chodzi o epizod końcowy: *Nauka Pytagorasa*, wykładający ogólną teorię ogarniających wszystko przemian. Mowa tu właśnie o potrawach. Najkrócej: Owidiusz wykłada przypisywaną Pitagorasowi naukę o wiecznym krążeniu „częstek świata”, z czego należy wysnuć konkretną naukę moralną.

*Wszystko postać przemienia. I my, cząstki świata,
Których ciało niszczy i dusza ulata,
Mogący kiedyś życie w kształcie zwierząt pędzić,
Gardźmy uczcią Tyesta, chciejmy ciał tych szczeniść,
W których ojcowie nasi lub powinowaci.
Lub inni żyją po zmianie postaci.*

[M, 240]

Wiek złoty został uznany za wiek „beźmięśny”, po którym następuje upadek w ludzką „mięsożerność”:

*Wszakże wiek, co złotego odziedziczył miano,
W którym ziola jedynie i owoce znano,
Był szczęśliwym, a jednak nie znał krwi obrzydłej.*

[M, 240]

Dzieje świata ujęte są tutaj *sub specie* owego – jak mówi Owidiusz – „żarłocznego żołądka”, któremu człowiek podporządkowuje swoją żądzę wchłaniania tego samego przez to samo.

*Czyż nie grzech cudze trzewa w własne spuszczać trzewa
I ciałem sycić ciało, gdy jeść się zachciewa?
[...]
Czyż tylko śmiercią drugich możesz głód łagodzić
I żarłocznym żołądka zachciankom dogodzić?*

[M, 228]

Kulinarny przełom w dziejach świata nastąpił wtedy, gdy wynaleziono ów proceder. I – uwaga – teraz pojawia się nasz znajomy rym:

*Wszystko żyło w pokoju, nie bojąc się zdrady.
Ale gdy wynalazca ohydnej biesiady,
Zgodny w szczęśliwym świecie zepsuwszy p o r z a d e k,
Mięsne spuścił potrawy w żarłoczny ż o ł ą d e k,
Zbrodniom otworzył wrota, a naprzód żelazo
Krwi drapieżnego zwierza okryło się zmazą.*

[M, 228, podkr. – K. K.]

Zatem w Pitagorasowych naukach żołądek dopuszcza się zbrodni, bo sprawia, że „cudze trzewa” zostają spuszczone we „własne trzewa”, że „ciało” syci się „cia-

łem”. Czymże jest przecież żołądek? Czy nie częścią owych „trzew”, owego „ciała”? Jeśli tak sprawę przedstawimy, okaże się, że dzięki antytezie rymowej: *porządek – żołądek*, ten ostatni „uosabia” w człowieku siły, które dążą do zakłócenia odwiecznego prawa. Prawa różnicy bytów, powiedzmy, różnicy między zjadającym i zjadanym, trawiącym i trawionym. I to zamazanie różnicy określa się jako „zmażę”, pogrążenie w chaosie samopochłonięcia. „Żołądek” symbolizowałby więc powrót do zwierzęcości, do sytuacji, którą Georges Bataille nazywa immanencją.

Tym, co dane w sytuacji, gdy jedno zwierzę zjada drugie, jest zawsze jego *podobieństwo* do jedzącego: w tym sensie mówię o immanencji. Nie chodzi o *podobieństwo* jako takie, ale o to, że pomiędzy zwierzęciem zjadającym i zjadanym nie ma transcendencji: istnieje niewątpliwie różnica, ale zwierzę zjadające inne zwierzę nie może się mu przeciwstawić stwierdzeniem owej różnicy [...] Nie istnieje pomiędzy zwierzęciem zjadanym i zjadającym stosunek *podporządkowania*, taki, jaki wiąże przedmiot czy rzecz z człowiekiem, który sam nie zgadza się być traktowany jako rzecz [...] To, że jedno zwierzę zjada drugie nic nie zmienia w sytuacji wyjściowej: każde zwierzę jest *w świecie jak woda w wodzie*.¹⁴

A jak u Mickiewicza? Złoty wiek Mickiewicza, inaczej niż u Owidiusza, to ów stan nieporóżnienia, nieodróżnicowania, utopia znajdowania się pośród swego świata, niczym woda w wodzie. Owidiusz opowiada o niszczącym wpływie czasu, o regresji dziejów od wieku złotego do żelaznego, Mickiewicz o utracie domu, ojczyzny, o utracie owej – tak nazywanej przez Bataille’a – sakralnej ciągłości i komunikacji.

Jednym więc biegunem jest dla Mickiewicza rzeczywistość, nieuporządkowana, ciągła, zawarta w owym już utraconym na zawsze przeżyciu smaku, zapachu, koloru (zmysły bardzo Proustowskie), przeżyciu nieodłącznym od bycia tu podmiotu, od *Dasein*, od owego „mieć zdrowie, na wsi żyć, wracać z obławy.” Rzeczywistość trywialna, kiedy – czytamy w *Panu Tadeuszu* – *się już dowoli napili, najedli, rzeczywistość*, gdy smak określa się jedząc, a nie pisząc.

A na drugim biegunie są zrymowane: *miejski żołądek* i *rymów porządek*, jednak o oderwane od rzeczywistości, jednak pogrążone w uniwersum ścigających się nawzajem znaków, „obrazów”, „mar”, „czczych odgłosów”.

Porządek jest po stronie przedstawienia, po stronie obrazu, owego echa, czczonego odgłosu, którego nie wypełnia ciało, treść. I *miejski żołądek* jest do takiej diety nawykły, *nie pojmie* smaku, koloru i woni. Tutaj wszak tekstowa alegoria nabiera całej wpisanej w nią aporemiczności: poeta chciałby *wydać* zmysłowe jakości bigosu, wyczarować je słowem, ale *pojąć* go potrafi tylko ten inny nie-miejski, ale wiejski żołądek, nieczuły pewnie na brzęk słów. Opis bigosu najdosłowniej inscenizuje

¹⁴ G. Bataille: *Théorie de la Religion. Texte établi et présenté par Thadé Klossowski*. Paris 1973, s. 24–25.

na naszych oczach własną niemożliwość, wywiedzioną z różnicy słów i rzeczy. Także niemożliwość literatury jako słowa, które chciałoby stać się ciałem. Tak, przybywa literatury, coraz głośniejsze brzeczają słowa, ale coraz dalej odbiegamy od rzeczy, od rzeczywistości. „Mowa pobudza i wyklucza” – pisał – jak pamiętamy – w związku z gastronomią Roland Barthes.

Wypowiedź gastronomiczna [...] prezentuje władzę mowy w jej całej dwuznaczności: znak przywołuje słodczyce swego desygnatu w tej samej chwili, gdy naznacza go nieobecnością.

Uzbrojony w tę mądrość poeta podejmuje zatem jeszcze raz próbę opisu, który musi się teraz zamienić w opowiadanie, homeryckie w rozmachu, niczym opis tarczy Achillesa. Opowie o przyrządzaniu bigosu, opowie językiem *Metamorfoz*. Na koniec bigos ulotni się, znów w nawiązaniu do nauk Pitagorasa.

*W wiecznym świecie ciał płodnych dwie mieszczą się pary:
Jedna, ziemia i woda, własnymi ciężary
Na dół świata opada; druga para lętsza,
To jest, powietrze z ogniem, czystszy od powietrza,
Tryska w górę, a lubo przestwór je odłącza,
Wszystko z nich się poczyna, wszystko w nie się zszcza.*
[M, 223]

Dopiero zestawienie obu tekstów pokazuje całą misterną ironię Mickiewicza, który wpisuje dzieje bigosu w dzieje... kosmosu. W dzieje *metamorfoz*, którymi zawiadują cztery żywioły:

*potrawą nie lada
Jest bigos, bo się z jarzyn dobrych sztucznie składa.
Bierze się doń siekana, kwaszona kapusta,
Która, wedle przysłowia, sama idzie w usta;
Zamknięta w kotle, lonem w i l g o t n y m okrywa
Wyszukanego c z ą s t k i najlepsze mięsiwa;
I praży się, aż o g i e ń wszystkie z niej wyciśnie
S o k i żywne, aż z brzegów naczynia w a r pryśnie
I p o w i e t r z e dokoła zionie aromatem.*

*Bigos już gotów. Strzelcy z trzykrotnym wiwatem,
Zbrojni łyżkami, biegną i bodą naczynie,
Miedź grzmi, dym bucha, bigos jak kamfora ginie,
Zniknął, u l e c i a ł; tylko w czeluściach saganów
W r e p a r a, jak w kraterze zagastych wulkanów.*
[podkr. K. K.]

Tak to władza poety zamieniła kociołki z bigosem w kratery wulkanów, a proces gotowania wpisała w odwieczny porządek rzeczy.

Mówił Hegel w wykładach z estetyki, że owo towarzyszące rozkładowi romantycznej formy sztuki rozsmakowanie się w codzienności nie sam przedmiot ma na celu, ale jego blask (*Scheinen*), lśnienie. Główna rola artysty, który demonstruje swoje mistrzostwo i sam występuje na scenę, sprowadza się do tego:

[...] aby za pomocą subiektywnych pomysłów, za pomocą błyskawic myśli i zaskakujących koncepcji doprowadzić do rozplątania się wszystkiego, co pragnie uczynić się obiektywnym i zyskać trwały kształt rzeczywistości lub wydaje się taki kształt w świecie zewnętrznym posiadać. Skutek jest ten, że wszelka samoistność jakiejś obiektywnej treści, z samej rzeczy wynikające powiązanie postaci zostaje w sobie obrócone w niwecz, a sposób przedstawiania staje się tylko igraniem przedmiotami, odwracaniem i przekręcaniem tematu, jakimś przrzucaniem się tam i z powrotem, wielostronnym krzyżowaniem się różnych subiektywnych wypowiedzi, poglądów i sposobów zachowania się, którym autor rzuca na pastwę zarówno samego siebie, jak i swoje przedmioty.¹⁵

I ostatnie już słowa niniejszego szkicu¹⁶, niech i one należą do Hegła:

W tym łączeniu i kojarzeniu materiału, pościaganego ze wszystkich stron świata i wszystkich dziedzin rzeczywistości, humorystyka wraca niejako znów do symboliki, gdzie treść i postać również oddzielają się od siebie; różnica polega tylko na tym, że czynnikiem, który rządzi tematem i znaczeniem i w dziwaczny sposób je ze sobą łączy, jest teraz czysta podmiotowość pisarza.¹⁷

¹⁵ G. W. F. Hegel: *Wykłady o estetyce*. Przekł. J. Grabowski i A. Landman. T. 2. Warszawa 1966, s. 277.

¹⁶ Szkic ten stanowi fragment obszerniejszej, przygotowywanej całości: *Bigos a ironia romantyczna*.

¹⁷ G. W. F. Hegel: *Wykłady o estetyce...*

Krzysztof Kłosiński

Bigos (i.e. a Polish dish made of sauerkraut, sausage, and mushrooms)

Summary

The article analyses the agonistic element of the canto 4 of *Pan Tadeusz*, focusing on the relations between art and reality as exemplified by the description of the "bigos". It is exactly a projection of this description on the all-embracing agon of canto 4 that allows us to reveal the self-presentation of Mickiewicz as a Romantic artist and ironist, who elevates the description of cooking the "bigos" to the level of a cosmic event in which the four elements are involved. This is made possible

owing to poet's referring to an intertext which in this case is Ovid's *Metamorphoses* in the Polish translation by Count Bruno Kiciński.

Krzysztof Kłosiński

Bigos (la choucroute garnie)

Résumé

L'article analyse la vie agonique du Chant IV de *Pan Tadeusz* en se concentrant sur les références de l'art à la réalité à l'exemple de la description de la choucroute garnie. C'est la place de cette description dans l'*agone* omniprésent dans le Chant IV qui permet de révéler l'autoprésentation de l'artiste-ironiste romantique, qui élève la description de la préparation de ce plat au rang d'un événement cosmique dans lequel sont engagés quatre éléments. Cela est possible grâce aux références à l'intertexte que sont en l'occurrence les *Métamorphoses* d'Ovide dans la traduction du comte Brunon Kiciński.

Leszek Zwierzyński

Przestrzeń teodycei: symboliczny model kosmosu w *Panu Tadeuszu*

1

W dojrzałych mitologiach mitom kosmogonicznym odpowiada rozwinięty w przestrzeni strukturalny model kosmiczny, który jednakże nie w całości da się wyprowadzić z mitów kosmogonicznych. Można go częściowo zrekonstruować wykorzystując mitologię daną implicite, [...]¹

W poezji Mickiewicza zrekonstruować da się (w zakresie, w jakim można mówić o obecności w niej rysów mitycznych) kilka wariantów podstawowego symbolicznego modelu kosmosu. Jego najpełniejsze wcielenie zostało zawarte w *Panu Tadeuszu*, stanowiąc fundament wyobrażenia świata soplicowskiego jako raju ziemskiego. Zanim jednak opiszemy ten najważniejszy wizerunek, szkicowo przedstawimy wcześniejsze warianty modelu kosmicznego obecne w balladach i *Sonetach krymskich*.

Pierwszy z tych modeli przynoszą początkowe strofy *Świtez*i, podziwiane wielokrotnie jako epifania pejzażu romantycznego. W piątej strofie tej ballady pojawia się taki obraz:

*Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,
Dna nie odróżnia od szczytu,
Zdajesz się wisieć w środku niebokrega,
W jakiejś otchłani błękitu.*

[*Świtez*, w. 17–20]²

¹ E. Mielecinski: *Poetyka mitu*. Przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 264.

² Wszystkie cytaty z poezji Adama Mickiewicza przytaczam wg wydania: A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. T. 1: *Wiersze*. Oprac. Cz. Zgorzełski. Warszawa 1993; T. 2: *Poematy*.

Woda, odbijając nocne niebo, tworzy wraz z nim kolisty wizerunek kosmosu – „niebokrag”. Figura koła, jak wykazały badania kształtów symbolicznych (a także badania wyobraźni poetyckiej), jest podstawowym kształtem wyrażającym obraz świata jako całości (*imago mundi*)³. Unaocznia swą formą boską pełnię i doskonałość. Uzyskana w odbiciu identyczność górnej i dolnej połowy (*Gwiazdy nad tobą, i gwiazdy pod tobą, / I dwa obaczysz księżycy.*) stwarza obraz zbieżny z symbolicznym modelem wywodzącym się z tradycji hermetycznej⁴. W szklanności nieba (*Czyli też niebo swoje szklanne stropy / Aż do nóg twoich ugina*) na górze i na dole można dostrzec ślad tradycyjnego, średniowiecznego modelu świata, w którym najdalszą sferą jest niebo kryształowe – sfera gwiazd stałych⁵.

Ale woda kreuje w balladach również model świata podziemnego. Niektóre obrazy zawarte w balladach (*To lubię* – „czyscowe potoki”, „ogniste głębinie”) analogiczne są do mitycznych i biblijnych wyobrażeń, w których wody zewnętrzne (jeziora, morza) łączą się z podziemnym wielkim zbiornikiem wody (morzem podziemnym), wykorzystywanej przez rządzące nimi bóstwa chtoniczne do obdarowywania ziemi życiem lub zniszczeniem⁶. W *Biblii* ów podziemny zbiornik łączy się z Szeolem. Ślady, analogicznego jak w balladach wyobrażenia, można odnaleźć również w IV części *Dziadów*. Gustaw, mówiąc o możliwych losach pośmiertnych człowieka, karę piekła określa jako „do wiecznej strącenie topieli” [w. 1262]. Ta równokształtność wyobrażeń świata chtonicznego potwierdza zauważane już podobieństwo świata przedstawionego ballad i *Dziadów* wileńskich⁷.

2

Całościowy model kosmosu (a raczej kilka jego wariantów) wyraźnie przejawia się w *Sonetach krymskich*. Pierwszy wariant, zarysowany w sonetach „morskich”, ma wyraźnie rysy świata akwatyicznego. Jego podstawową cechą jest zmienność, nietrwałość związana z naturą samej wody. Jądro wodnego świata stanowi skryte w głębinie monstrum (*Cisza morską*), uosobienie akwatyicznego chaosu grożącego zagładą. Trwałą formę akwatyicznej rzeczywistości tworzy natomiast okręt. Jest to

Oprac. W. Floryan przy współpracy K. Górskiego i Cz. Zgorzelskiego. Warszawa 1994; T. 3: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1995; T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. Z. J. Nowak. Warszawa 1995.

³ M. Lurker: *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Przeł. K. Romaniuk. Poznań 1989, s. 155–159; G. Poulet: *Metamorfozy czasu*. Wybór J. Błoński i M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 331–338.

⁴ Z. Kępiński: *Mickiewicz hermetyczny*. Warszawa 1980, s. 204–209.

⁵ C. L. Lewis: *Odrzucony obraz*. Przeł. W. Ostrowski. Warszawa 1986, s. 72–73.

⁶ M. Lurker: *Słownik obrazów...*, s. 155.

⁷ B. Dopart: *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*. Kraków 1992, s. 97–113.

podstawowy kształt porządkujący świat w *Sonetach krymskich*. Pojawia się nie tylko w „morskim tryptyku”, lecz także w sonetach V, VII, XIII, XVI (w postaci śladowej również w sonetach I, X, XI, XV). Maszt okrętu ustanawia pion, kierunek wertykalny w horyzontalności akwaticznego kosmosu. Konstytuuje środek świata, jest więc słupem kosmicznym, równoważnym innym osiom świata – górze kosmicznej i drzewu kosmicznemu⁸. Okręt staje się wręcz wzorcem wertykalnych modeli kosmosu: w *Czatyrdahu* w apostrofie *Maszcie krymskiego statku, wielki Czatyrdahu* następuje utożsamienie masztu z górą kosmiczną i powstaje globalne wyobrażenie okrętu, obejmujące całość krymskiego świata. W *Żegludze* maszt ustanawia kierunek wertykalny również w świecie duchowym (*I mój duch masztu lotem*).

Inny wertykalny model kosmiczny zawarty jest w sonecie *Ałusztu w dzień*. Centrum stanowi Czatyrdah – góra kosmiczna, wokół której warstwowo są nałożone kolejne sfery górnej i dolnej połowy kosmosu. Wyobrażana przez wodę dolna połówka to nie tylko chaos morza grożący zniszczeniem ziemi, lecz także głęбина, będąca symbolicznym przedstawieniem boskiej sfery spokoju [w. 11–12]. Ten wertykalny model powtórzony zostanie w *Górze Kikineis*. Tu jednak poddany jest kreatywnym operacjom wyobraźni (przemieszczeniom, złudzeniom), stwarzającym niezwykły, fantastyczny obraz rzeczywistości, bliski temu, który powstaje w *Rozłączeniu* Słowackiego. Przedłużenie modelu wertykalnego w dół, w głąb ziemi, jest przedstawione w *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale* (otchłań wyobrażana przez głębinę morską) i w *Mogiłach haremu*. W tym ostatnim w obrazach śmierci i przejścia do wieczności (kreowanych przez wizerunki dwóch wód: ziemskiej – „morze uciech” i transcendentnej – „czystości stok”) jest ewokowane wyobrażenie rajy znajdującego się pod ziemią. Istotne znaczenie ma obraz przegrody między światami, współtworzący przestrzenne ich usytuowanie: *Skryła je niepamięci i czasu zasłona*. Owa przegroda gra tu na dwóch poziomach: metaforycznym (psychiczne, metafizyczne oddzielenie żywych od zmarłych) i realnym (wiążąc się z wersem następnym, wyobraża ziemię, fizyczną warstwę oddzielającą nadziemny świat ludzi, od spoczywających w grobach ciał zmarłych). Połączenie szeregów metaforycznego i realnego tworzy wyobrażenie chtonicznego rajy.

Najszersze, globalne ujęcie kosmosu zawarte jest w *Widoku gór ze stepów Kozłowa: Czy Allach [...] / Dla światów żeglujących po morzu natury / Tę latarnię zawiesił wśród niebios obwołu?* To fascynujące wyobrażenie jest semantycznie wieloznaczne. Same „światy żeglujące po morzu” tworzą model kosmosu zgodny z wyobrażeniami archaicznych mitologii⁹ – rzeczywistości spoczywającej na oceanie kosmicznym. Metafora „morze natury” poszerza sensy obrazu, przesuwając go w obszary metafizyki. Czym są jednak owe „światy”? Wykluczyć raczej można wyjaśnienie zamieszczone w *Słowniku języka Adama Mickiewicza*, iż to gwiazdy¹⁰ –

⁸ M. Eliade: *Traktat o historii religii*. Przeł. J. Wierusz-Kowalski. Łódź 1993, s. 97–98, 361–370.

⁹ E. Mielecki: *Poetyka...*, s. 264

¹⁰ SJAM, s. 574.

gwiazdom nie jest potrzebna „lampa” zawieszona przez Allacha. Bogusław Dopart tak objaśnia tę wizję:

Natura przedstawia masę elementarną, prątworzywo rzeczy istniejących, skłębienie pierwiastków i ślepych sił witalnych; obrazowego ekwiwalentu dla tych wyobrażeń dostarcza zwykle chaos wodny. Ten wielki organizm znajduje się w ciągłym ruchu przemian właściwych procesom życiowym. Biorąc ściślej, „świat” jest danym momentem w dziejach zorganizowanego biosu: bodaj tylko pod tym warunkiem można rozumieć Mickiewiczowską mnogość światów i właściwie odczytać cytowane wyrażenie, przywodzące na myśl znaną schellingiańską metaforę: „odyseja natury”.¹¹

Wykładnia ta, mimo iż przynosi interesujące propozycje (próba określenia znaczenia „natury”, dostrzeżenie wektora czasowego), wydaje się nazbyt „teoretyczna”: próbuje sprowadzić rzeczywistość poetycką do szeregu pojęć związanych w teoretyczny system. Nie dostrzega perspektywy podmiotu, najlepiej dookreślonej chyba przez Ireneusza Opackiego:

Człowiek z *Sonetów krymskich* jest pod wieloma względami dzieckiem, które stawia pierwsze kroki w nieznanym mu świecie.¹²

Ta postawa „nie wtajemniczonego” jest w sonecie V bardzo wyrazista: podmiot próbuje opisać coś, co go zachwyca, przerasta, ale co jest zarazem (dla niego) nieznanne i niepoznawalne. Wykorzystuje więc w wyrażeniu swoich doznań technikę swobodnego poetyckiego *bricolage'u* – opisanie i wyjaśnienie nieznanego za pomocą tego, co znajduje się „w zasięgu ręki”¹³. Elementy te są wzięte w sonecie V z mitologii islamu, ale nakładają się niejako na system symboliczny tkwiący w głębi wyobraźni podmiotu. Nie tyle więc pojęcia, co symbole i kreowane przez nie wyobrażenia są „treścią” *Sonetów krymskich*. Zderzenie z nieznanym umożliwia ujawnienie się „struktur głębokich” wyobraźni.

Wielość „światów” jest także obecna w innych utworach Mickiewicza: *W pomieszane chaosem nie zaglądał światy* [Kartofla, w. 110], *Ci, co pierwsi zwabiali na światów odkrycie* [Kartofla, w. 475]. „Świat” oznacza tu zamkniętą, samoistną całość. Niezależnie jednak, jak dookreśli się owe „światy”, obraz globalny przedstawia wyrazisty model horyzontalny: rzeczywistość oglądaną w perspektywie kosmicznej, zdążającą gdzieś, do jakiegoś nieznanego ludziom kresu. Owo zdążanie – jak zauważył B. Dopart – ma sens nie tylko przestrzenny, lecz także czasowy – byłoby to więc połączenie wizji kosmologicznej z wizją „eschatologiczną”.

¹¹ B. Dopart: *Mickiewiczowski romantyzm...*, s. 123.

¹² I. Opacki: *Człowiek w sonetach przelomu*. W: Tenże: „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przelomów*. Katowice 1995, s. 210.

¹³ To pojęcie zaproponowane przez Clauda-Levi Straussa omawia przejrzyście E. Mielętiński: *Poetyka...*, s. 106.

3

Najpełniejszy symboliczny model świata znajduje się w *Panu Tadeuszu*, co zrozumiałe – epos z istoty swej jest całościowym wizerunkiem bytu. W księdze II odnajdujemy mikromodel kosmosu uporządkowany wertykalnie. Zasadą budowania jest tu prawo analogii. Cały warstwowy, hierarchiczny wizerunek świata wysnuty zostaje z jednego wodnego wyobrażenia: *jako szczupak w Niemnie* (to obraz podziemia – w. 12), *szybuje w trawie derkacz* (poziom ziemi – w. 11–12), skowronek jest *również głęboko w niebie schowany* (sfera powietrza – w. 14). Te trzy warstwy to natura podksiężycowa (wskazują one zarazem na podstawową trójdzielną strukturę rzeczywistości – podziemie, ziemia i niebo). Wyżej *Ówdzie orzeł szerokim skrzydłem przez obszary / Zaszumił, strasząc wróble jak kometa cary* (poziom kosmiczny – w. 15–16). Najwyżej *jastrzęb, pod jasnymi wiszący błękitny, / Trzepie skrzydłem jak motyl na szpilce przybity* [w. 17–18]. To już sfera gwiazd stałych. Obraz *gwiazdy spadającej* [w. 20] łączy wszystkie poziomy. Przedstawienie jastrzębia przybitego do nieba ewokuje (jak zauważano¹⁴) wyobrażenie nieba jako twardej sfery otaczającej ziemię, zgodne z tradycyjnym, średniowiecznym wizerunkiem rzeczywistości. To oczywiście obraz świata nie fizyczny, lecz symboliczny, bliższy wyobraźni poetyckiej. Prawozorem jest tu *Biblia*. Elementy tego modelu (już w postaci rozbudowanej) są obecne na przestrzeni całego poematu.

Najistotniejsze wyobrażenia poszczególnych sfer rzeczywistości przynoszą obrazy wody. Model horyzontalny utworzony jest przez szereg koncentrycznych kół¹⁵. Centrum świata stanowi soplicowski dwór, wyraźnie sakralizowany. Symboliczną rolę Soplicowa jako rajy ziemskiego¹⁶ wyraża jednak najpełniej przemieniony w staw ogród Zosi [II, 403–470] i jego środek – rajskie źródło: Zosia, przemieniająca się w strumienie tryskającej wody [V, 55–80]¹⁷. W swym „transcendentnym” wyobrażeniu [w. 75] jest owo źródło osią kosmiczną całego świata. Za kręgiem ziemi rajskiej, bezpiecznej, znajduje się strefa natury dzikiej, groźnej. Ukazują ją obrazy puszczy – otchłani, niezgłębionego morza [IV, 477–484]. Ta jednak, zgodnie z prawami przestrzeni symbolicznej, ma własne centrum – matecznik. Nad puszcza, nad sklepieniem zielonych chmur, *morze wiszące szalalo* – obraz niezmiernego, nieograniczonego chaosu, zagrażającego ładowi świata [IV, 51–56]. Dalej znajduje się strefa świata obcego, nieznanego – domena historii.

W *Panu Tadeuszu* właśnie ten horyzontalny model ma podstawowe znaczenie. Taki bowiem jest (jak to już stwierdzano) świat kultury szlacheckiej. Wskazuje na

¹⁴ Cz. Miłosz: *Ziemia Ulro*. Warszawa 1988, s. 115–116.

¹⁵ Zob. A. Waśko: *Powrót do „centrum polszczyzny”. O przestrzeni symbolicznej w „Panu Tadeuszu”*. „Pamiętnik Literacki” R. 88, 1987, z. 1, s. 99–125.

¹⁶ Model takiego rajy ziemskiego obecny jest w *Boskiej Komedii* Dantego (*Czyścić*, pieśń 28); zob. też J. Sokołowski: *Staropolskie zaświaty*. Wrocław 1991, s. 63–66.

¹⁷ L. Zwierzyński: *Wyobrażenia akwaticzna Mickiewicza*. Katowice 1998, s. 148–151.

to wyraźnie „płaski” model dworu szlacheckiego, opisany przez Ewę Graczyk¹⁸. Taka jest także natura litewska, co widać już w krajobrazie z *Inwokacji*. Co może istotniejsze, przestrzeń symboliczna natury (zarysowana w koncercie Wojskiego) wskazuje, iż przejście między ziemią i niebem znajduje się nie tylko w pionie, lecz także w poziomie:

*Ile drzew, tyle rogów znalazło się w boru,
Jedne drugim pieśń niosą jak z choru do choru.
I szła muzyka coraz szersza, coraz dalsza,
Coraz ciszsza i coraz czystsza, doskonalsza,
Aż znikła gdzieś daleko, gdzieś na niebios prog!*
[IV, 696–700]

Implikuje to archaiczny, symboliczny obraz ziemi jako płaszczyzny. Zbliżony do biblijnego, a także do „naiwnego” wizerunku świata widzianego oczami dziecka.

Mimo tej dominacji horyzontalności obecne jest także wychylenie ku górze, widoczne chociażby w obrazie dworku soplicowskiego z początku księgi I (*Na pagórku niewielkim*). Dostrzec można także wyrazistsze wcielenia osi świata. Oprócz opisanej już wyobraźniowej z księgi II, funkcję tę pełnią przede wszystkim przemienione obrazy ludzi: wspomniany już Zosi-źródła [V] i solarnego Tadeusza [XI, 298–303]. Najważniejsze jednak dla kreowania modelu wertykalnego są obrazy wody. Interesujące, że w *Panu Tadeuszu* tylko woda umożliwia wgląd do podziemia. W strefie natury dzikiej znajduje się „wejście do piekieł” – głębokie, „rdzawe jeziorko” (*Wielkie jest podobieństwo, że tam diabły siedzą* – IV). Wejście do świata chtonicznego ukazuje również obraz strug wodnych wypływających ze stawów w nokturnowym pejzażu z księgi III [596–620]. Niesamowite wrażenie robi pochłanianie światła przez ciemność otchłani:

*Woda warstami spada, a na każdej warście
Połyskają się blasku miesięcznego garście,
Światło w rowie na drobne drzazgi się roztrąca,
Chwyta je i w głąb niesie toń uciekająca [...]*
[VIII, 600–603]

Ta ruchoma, uciekająca w głąb woda zostaje porównana do węża – istoty również związanej z podziemiem, z przekraczaniem granicy tellurycznego świata. Obraz realny (woda) i przenośny (wąż) wyrażają to samo: pochłanianie soplicowskiego blasku przez podziemia. Księżycowy wąż-strumień pojawia się na moment przed zajazdem, gdy dobiega końca kształt Soplicowa, przedstawiony w pierwszych siedmiu księgach poematu. Zajazd jest preludium do bitwy i zanurzenia Soplicowa w śmier-

¹⁸ E. Graczyk: *Szczęście „Pana Tadeusza”*. W: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*. Red. E. Graczyk i Z. Majchrowski. Gdańsk 1993, s. 60–64.

ci, w niewoli. A że rytmy natury i historii w *Panu Tadeuszu* nakładają się na siebie, jest to zarazem czas śmierci w naturze (w soplicowskim ogrodzie bytującym w nieustającej pełni lata pojawiła się – w słowach Wojskiego, ks. XII, w. 270 – zima). W tym „nie przedstawionym” czasie¹⁹ dokonuje się tajemnica zmartwychwstania: podobnie jak wąż zrzuca swą starą skórę i odradza się w nowej, błyszczącej boskim blaskiem, tak odradza się w nowym kształcie Ojczyzna. Przejawem tej regeneracji jest akwatyczna kosmogonia z księgi XI: wschód słońca objawiający nowe stworzenie – soplicowską Pełnię, wieczne „Teraz”.

Dlatego ten świat podziemny, związany z obrazem węża, choć groźny i tajemniczy, nie ma takiego piekielnego nacechowania, jak „krwawo sklniące studnie” matcznika. Obydwa modele (wertikalny i horyzontalny) łączą się – wejście do piekła znajduje się na skraju „świata boskiego”. Obrazy samego piekła są ukazane w *Epilogu*, będącym „skargą” ze wspomnianego powyżej „świata obcego”. Najbardziej dobitny jest tu „cytat” z *Boskiej Komedi*: *Że utraciwszy rozum w mękach długich, / Plwają na siebie i żrą jedni drugich!* [*Epilog*, w. 17–19].

Również sfera nieba jest wyobrażana symbolicznie przez obrazy wody. Soplicowski raj przykrywa dostojna czasza niebios, obrazowana przez morze niebieskie [III, 650–653]. Nad sferą nieba znajduje się „niebo nad niebiosami” w postaci boskiego, niebiańskiego morza [XI, 155–181]. To niezwykle przedstawienie ziemi, jakby z perspektywy kosmicznej, pozaziemskiej (niesamowite usytuowanie obserwatora – poza ziemskim globem i zarazem maksymalne rozszerzenie jego horyzontu poznawczego). Ziemia i cały kosmos są zanurzone w wodzie, a poza sferą gwiazd stałych, dnem morza (*perły gwiazd zmierzchły i na dnie / Niebios zgasły*), zaczyna się chyba świat transcendentny. Takie wyobrażenie być może odwołuje się do właściwości tradycyjnego modelu, wykorzystanego chociażby przez Dantego, a opisanego przez C. S. Lewisa²⁰. Ziemia bowiem stanowi tu centrum tylko w ograniczonym stopniu. Gdy w „locie duchowym” przekraczamy granicę gwiazd stałych, perspektywa ze zmysłowej zmienia się w intelektualną.

Centrum zaczyna stanowić *empireum*, niebo boskie, a ziemia staje się czymś marginalnym, istniejącym na krańcach świata. Nawet jednak, gdyby poddać w wątpliwość wykorzystanie tej właściwości tradycyjnego modelu (choć Mickiewicz znał ten model, o czym wyraźnie świadczy III część *Dziadów*), to i tak owo morze niebieskie tworzy zupełnie inne wyobrażenie rzeczywistości niż nowożytny, fizykalny. Gdy w dzisiejszej wizji wszechświata materia w miarę oddalania się od powierzchni ziemi rozrzedza się – zewsząd ziele próżnia, to w *Panu Tadeuszu* przeciwnie: gęstość rośnie. Implikuje to model świata teocentrycznego: ziemia zanurzona bezpiecznie w boskim eterze – wodzie niebiańskiego morza, w którego głębi (miejscu najgęstszego bytu) skryty jest Bóg. Taka wizja tworzy symboliczną przestrzeń dla Mickiewiczowskiej Teodycei.

¹⁹ M. Eliade: *Traktat...*, s. 163–170.

²⁰ C. S. Lewis: *Odrzucony obraz...*, s. 73, 85.

Leszek Zwierzyński

The Space of Theodicy: the symbolical model of the universe in *Pan Tadeusz*

Summary

The aim of the article was to describe the symbolical model of the universe functioning in *Pan Tadeusz*. Its reconstruction in Mickiewicz's epic poem is preceded by a survey of various models of the represented world included in the poet's earlier works, i.e. in ballads and in the *Crimean Sonnets*. Both in the analysed *Świtez*, and in *Sailing*, and in *Alushta By Day*, the main function in constructing the image of the world is fulfilled by water. This particularly visible in the horizontal versions of the model, but, as has been shown in the article, it is also important in creating the image of the nether world. In the sonnets, the image of a ship with a mast standing for the axis of the world turned out to be important (side by side with the image of a mountain) in constructing the vertical model.

As regards *Pan Tadeusz*, the author has described the model of the world, included in the Canto II, which conforms with the traditional spherical image of the world. This model in a developed version can be discerned in the poem at large. In its creation, water and its connotations play an essential role. The horizontal model consists of a set of concentric circles delimiting the central circle of the garden of paradise. In the vertical model, the images of water constitute a passage from the earthly garden to other zones: of the nether world and heavens. The images of a heavenly sea fulfil, as has been indicated, a crucial function in the creation of the image of the universe thought of as a secure, theocentric reality.

Leszek Zwierzyński

L'espace de théodycée: le modèle symbolique du cosmos dans *Pan Tadeusz*

Résumé

L'article se donne pour objectif de décrire le modèle symbolique du cosmos, qui fonctionne dans *Pan Tadeusz*. Sa reconstruction dans l'épopée de Mickiewicz est précédée par la revue de différents modèles contenus dans les ouvrages antérieurs du poète: les ballades et *Sonety krymskie* (*Les Sonnets de Crimée*). Aussi bien dans la *Świtez* analysé que dans *Żegluga* (*Navigation*) et dans *Alushta w dzień* (*Alushta pendant le jour*) l'eau joue le rôle fondamental dans la création de l'image du monde. C'est visible surtout dans les variantes horizontalement vectorisées du modèle, mais, comme on l'a démontré, l'eau remplit aussi une fonction importante dans la création de l'image du monde souterrain. Dans *Pan Tadeusz* on a repéré l'image qui montre le modèle du monde conforme à la traditionnelle représentation sphérique du cosmos contenue dans le Chant II. Ce modèle, sous sa forme développée, est présent dans tout le poème. C'est de nouveau l'eau et ses représentations imaginaires qui y jouent également un rôle important. Les images de la mer céleste remplissent, comme on l'a démontré, la fonction essentielle dans l'élaboration de la représentation du cosmos comme une réalité sûre, théocentrique.

Wioleta Dudzińska

Pan Tadeusz a ilustracje

Mickiewiczowskiej epopei ilustracje towarzyszyły już od momentu narodzin arcydzieła. Sam poeta pragnął, by jego „poema” było ozdobione rycinami. Pisał nawet do Domeyki (z Genewy 12 sierpnia 1833), aby Jełowicki „kazał kilka zrobić szkiców do *Tadeusza*”¹. Zamiar poety częściowo zrealizowano, gdyż edycję paryską poematu² ozdobiło siedem winietek, pochodzących zapewne z zapasów drukarni, które zostały umiejętnie dobrane do treści poszczególnych ksiąg. Kolejne ilustrowane wydania *Pana Tadeusza* były już bogatsze pod względem graficznym. Marzenie poety więc się spełniło i to nie jeden raz. Przez ponad półtora wieku *Historia szlachecka* była niejednokrotnie inspiracją i źródłem natchnienia dla wielu pokoleń ilustratorów i grafików, a dowodem narastającego zainteresowania epopeją w środowisku artystów są liczne edycje Mickiewiczowskiego poematu w postaci książki ilustrowanej³.

Wśród wielu wydań *Pana Tadeusza*, którym towarzyszyły kompozycje plastyczne, warto zwrócić uwagę na cztery ilustrowane edycje poematu, jakie ukazały się w ciągu ostatnich kilkunastu lat.

¹ A. Mickiewicz: *Listy*. Cz. 2. Oprac. S. Pigoń. W: Tenże: *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. T. 15. Warszawa 1955, s. 92.

² A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. T. 1–2. Wydanie Aleksandra Jełowickiego z popieraniem autora. Paryż 1834.

³ A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Wydania ilustrowane: *Pisma*. T. 3–4. Warszawa 1858. Z portretem autora i ośmiu rycinami w stali [W. Gersona]; Lwów 1882. Ilustracje M. E. Andriolli; Warszawa 1898. Z 12 kartonami i 12 rysunkami Kazimierza Alchimowicza; Łódź 1905. Ilustracje S. Masłowski; Paris 1929. Ilustracje Ksawery Koźmiński; *Dzieła*. T. 9–10. Warszawa 1929. Drzeworyty S. Mrożewski; Warsaw 1934 (brak miejsca wydania). Ilustracje S. O. Chrostowski, A. Półtawski; London 1943. Ilustracje W. Gerson, W. Leopolski, W. Górski, M. E. Andriolli; Warszawa 1950. Ilustracje T. Gronowski; Warszawa 1953. Winiety A. Heidrich; München 1963. Ilustracje A. Uniechowski; Warszawa 1973. Ilustracje J. Wilkoń.

Pierwsza z omawianych tu pozycji to *Pan Tadeusz* wydany w roku 1985 przez oficynę „Alfa”. Kompozycje plastyczne wykonał Jan Marcin Szancer⁴. Artysta sięgnął w swych pracach po tradycyjne tematy, popularne wśród ilustratorów epopei szlacheckiej. Ukazał pierwsze spotkanie Tadeusza i Zosi. Przedstawił Gerwazego, który opowiada Hrabiemu o losach zamku. Uchwycił Zosię w trakcie ubierania. Pokazał wjazd młodego Horeszki na folwark Maciejów. Nawiązał także do takich fragmentów, które rzadko inspirowały rysowników. Zobrazował scenę, w której Sędzia wręcza Protazemu pozew skierowany przeciw młodemu Horeszce. Namalował Wojskiego rozprawiającego o historii gwiazd oraz zilustrował Hrabiego-malarza, który w obecności Telimeny i Tadeusza szkicuje obraz.

W rysunkach skupiał się Szancer głównie na obrazowaniu postaci ludzkich. Często artysta zamykał bohaterów w pomieszczeniach, a jeśli już wyprowadzał ich na zewnątrz, to zawsze ich sylwetki ukazywał na pierwszym planie, elementy przyrody dając za tło. Tylko na obrazie polowania na plan pierwszy wysuwa się niedźwiedź, a w tle dostrzegamy małe postacie myśliwych. Bohaterów poematu traktuje artysta z lekkim przymrużeniem oka. Kreśląc wydłużone sylwetki postaci, tworząc obraz panów szlachty z zadziornie podkreślonymi wąsami i czupurnymi fryzurami, jawi się nam Szancer jako doskonały satyryk i humorysta. Nie brak też w jego kompozycjach dramatyizmu połączonego z liryzmem, np. na ilustracji przedstawiającej spowiedź Jacka Soplicy, gdzie wychudła twarz Kwestarza i lekko pochylone postacie Gerwazego i Sędziego w pełni oddają tragizm sytuacji.

Mimo satyrycznego podejścia ilustrator tworzy sceny niezwykle realistyczne. Z wielką dbałością szkicuje wystrój wnętrz, naśladowując bardzo dokładnie każdy detal. Uroku pracom Szancera dodaje jeszcze ich wspaniała kolorystyka. Artysta wykorzystuje tu całą gamę barw: różne odcienie koloru żółtego, brązu, zieleni, czerwieni, błękitu i granatu. Tak dobrane barwy ożywiają kompozycje, stwarzając w nich pogodny nastrój. Dzięki takiej tonacji przedstawienia Szancera pełne są ekspresji. Kompozycje te, chociaż wykorzystują tradycyjny sposób ukazywania fabuły, to jednak wnoszą doń elementy nowe, albowiem uświadamiają, jak zmienia się recepcja romantycznego eposu. Artysta nie stawia dzieła na piedestale, stara się przybliżyć je czytelnikowi, dąży do zmniejszenia dystansu między odbiorcą i utworem.

Mimo bogactwa prac plastycznych artysty, sama książka nie jest luksusowa, jednak poprawnie zrealizowana pod względem graficznym i edytorskim, chociaż pojawiło się w niej kilka drobnych uchybień. Jej okładka jest bardzo skromna, obita w brązowe płótno, na którym wygrawerowano w tym samym kolorze tytuł poematu i nazwisko autora, co spowodowało, że nie zostały one wyeksponowane, wręcz przeciwnie, zlały się z barwą oprawy.

⁴ A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Ilustracje Jana Marcina Szancera. Warszawa 1985. A. Bajdor i H. Natuniewicz w książce „*Pan Tadeusz*” w *ilustracjach* (Gdańsk 1984, s. 27) przywołują ilustracje Szancera. Opisują serię pocztówek, jakie wykonał artysta na potrzeby „Ruchu”, które ukazały się w 1972 roku. O edycji książkowej z jego pracami nie wspominają, gdyż ukazała się ona później.

Odrobinę bogatszą, kolejną ilustrowaną edycją eposu była *Historia szlachecka* wydana nakładem „Czytelnika” w roku 1986⁵. Nowy tom *Pana Tadeusza* zawierał trzynaście obrazów wykonanych przez Janusza Stannego. Kompozycje te nie były specjalnie stworzone do edycji książkowej, reprodukowano je już wcześniej w kalendarzu na rok 1980, będącym drukiem reklamowym Banku PKO – wydawcy kalendarza⁶.

Pan Tadeusz ukazał się w tej edycji w małym formacie. Na twardej, papierowej okładce widniała reprodukcja jednej z prac Stannego. W górnej części oprawy zamieszczono tytuł i nazwisko autora pisane czarną czcionką. Grzbiet pokryto białym sukniem, tytuł wytłoczono złotem. Na frontispisie pojawił się portret Mickiewicza, utrzymany w tonacji zielono-brązowo-czarnej. Poszczególne ilustracje otwierały każdą księgę, przy czym występowały one w dwóch wariantach. Przed argumentem mieściła się zreprodukowana w całości dana kompozycja, natomiast wewnątrz księgi powtarzano pewien jej fragment, ale ujęty w zbliżeniu i powiększony.

Janusz Stanny, ilustrując *Pana Tadeusza*, tworzy obrazy klasyczne, odznaczające się dużym realizmem i sięgające do malarstwa romantycznego. Zwłaszcza w jego przedstawieniach pojawia się wiele aluzji do pierwszego wielkiego ilustratora romantycznej epopei Michała Elwira Andriollego. Ilustracje te wchodzą więc w tradycyjny kanon obrazowania tekstu Mickiewicza. Artysta sięga po popularne i znane wątki. Maluje przyjazd Tadeusza do domu, zamyślonego Hrabiego na tle zamku, grzybobranie. Ukazuje Wojskiego, który gra na rogu i Maćka Dobrzyńskiego na tle zaścianka. Przedstawia wjazd kwestarza Robaka przed sopolcowski dwór, bitwę, pożegnanie Tadeusza i Zosi oraz gości tańczących poloneza. Nie jest więc plastyk w wyborze ujęć oryginalny i niepowtarzalny. Niemniej jednak dominuje u niego ton nowatorski. W przeciwieństwie do ilustracji Andriollego, na których na pierwszym planie, w wielkim zbliżeniu pojawiali się bohaterowie, w pracach Stannego człowiek zajmuje o wiele mniej przestrzeni i staje się mały wobec ogromu przyrody. Artysta bardzo dokładnie kreśli elementy przestrzeni oraz – jak piszą Alicja Bajdor i Halina Natuniewicz – „traktuje przyrodę werystycznie i można [w jego ilustracjach] nawet odróżnić gatunki drzew”⁷.

Prace ilustratora są bardzo żywe i pełne światła, zwłaszcza te, w których pierwszorzędną rolę odgrywa przyroda. Dominują na nich różne odcienie zieleni, koloru żółtego, brązy, z rzadka natomiast pojawia się czerń. Trochę inną tonacją kolorystyczną wyróżniają się te kompozycje, w których na pierwszy plan wysuwają się postacie poematu. Wtedy odcieniami nadrzędnymi stają się brunatna czerwień i ciem-

⁵ A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Ilustracje Janusz Stanny. Warszawa 1986.

⁶ O reprodukcjach prac J. Stannego w kalendarzu Banku PKO pisały już A. Bajdor i H. Natuniewicz: „*Pan Tadeusz*” w *ilustracjach...*, s. 28. Natomiast krótką informację o przygotowywanej edycji książkowej z tymi pracami podała J. Ichnatowiczowa w artykule *Ostatni zajazd na Litwie w ilustracji*. „*Poezja*” 1984, nr 11/12, s. 114.

⁷ A. Bajdor, H. Natuniewicz: „*Pan Tadeusz*” w *ilustracjach...*, s. 28.

ny brąz. W obrazie poloneza pojawia się nawet kolor pomarańczowy, który niezwykle ożywia przedstawianą scenę. Kolorystyka poszczególnych ilustracji spełnia więc bardzo ważną funkcję: nadaje im ekspresyjny charakter i wyraża nastrój dzieła. Prace Stannego odznaczają się powagą i patosem, zabrakło w nich natomiast miejsca na humor i żart, dlatego można wyczuć w jego kompozycjach atmosferę wzniosłości, jaka emanowała z drzeworytów Andriollego.

Omawiane tu prace dużo straciły na wartości w reprodukcji książkowej wskutek powielania obrazów na niskim gatunku papieru. Jakość ilustracji obniżyły też błędy techniczne, gdyż w kompozycjach obejmujących formatem dwie strony (odbitka na rozwarciu) przez ich środek przebiega nitka zszywająca, co niekorzystnie rzuca na estetykę nie tylko ilustracji, ale i całej książki. Ponadto zadziwia jeszcze jedno uchybienie. Prace są drukowane w dwóch wariantach: na początku księgi pojawia się dana kompozycja w całości, a wewnątrz pewien jej fragment. Zawsze jednak ten wycinek różni się odcieniem kolorystycznym od całości – jest albo jaśniejszy, albo ciemniejszy, a na dodatek bardzo niedbale zreprodukowany. Wobec tak odmiennie ujętych reprodukcji odbiorca książki może czuć się nieco zdezorientowany, gdyż do końca nie dowie się, który wariant obrazu – całość czy fragment – odpowiada pod względem kolorystycznym oryginałowi, a także i zamiarowi twórczemu artysty-plastyka.

Uchybień edytorskich nie zabrakło także w kolejnej edycji *Pana Tadeusza*, która ukazała się w roku 1996 nakładem wydawnictwa „Elipsa”⁸. Książkę tę wydano starannie pod względem graficznym. Posiada barwną okładkę i zawiera dwadzieścia cztery całostronicowe ilustracje autorstwa Marka Szyszki. Duża, wyraźna czcionka dobrze harmonizuje z odcieniem papieru, na którym drukowany jest poemat. Jest to edycja pozornie bardzo bogata, jednak wydawcy nie podali w niej informacji o tym, jaki tekst stanowi podstawę przedruku dzieła. Ciekawa strona graficzna książki i ujmująca kolorystyka nie są żadnym usprawiedliwieniem dla wydawcy, który pominał tak ważne dane na temat tekstu.

Książka prezentuje się okazale. Na twardej, papierowej okładce widnieją kolorowe ilustracje: ta z tyłu książki przedstawia dworek soplicowski, przednią natomiast ukazuje Tadeusza i Zosię. Odbiega ona jednak od realiów poematu. Widzimy tu bowiem Tadeusza w mundurze legionisty i Zosię karmiącą w ogrodzie ptactwo, a takie spotkanie nie miało miejsca w poemacie Mickiewicza. Na obu stronach łączących oprawę z wkładem książki znajduje się rysunek, który – w nawiązaniu do *Inwokacji* – przedstawia panoramę Litwy. Następna, w porządku liniowym, ilustracja mieści się na stronie tytułowej poematu. Przyjęła ona postać okalającego tytuł wieńca uwitego z różnorodnych kwiatów. Na górnym biegunie tego wieńca widnieje dworek Sędziego Soplicy.

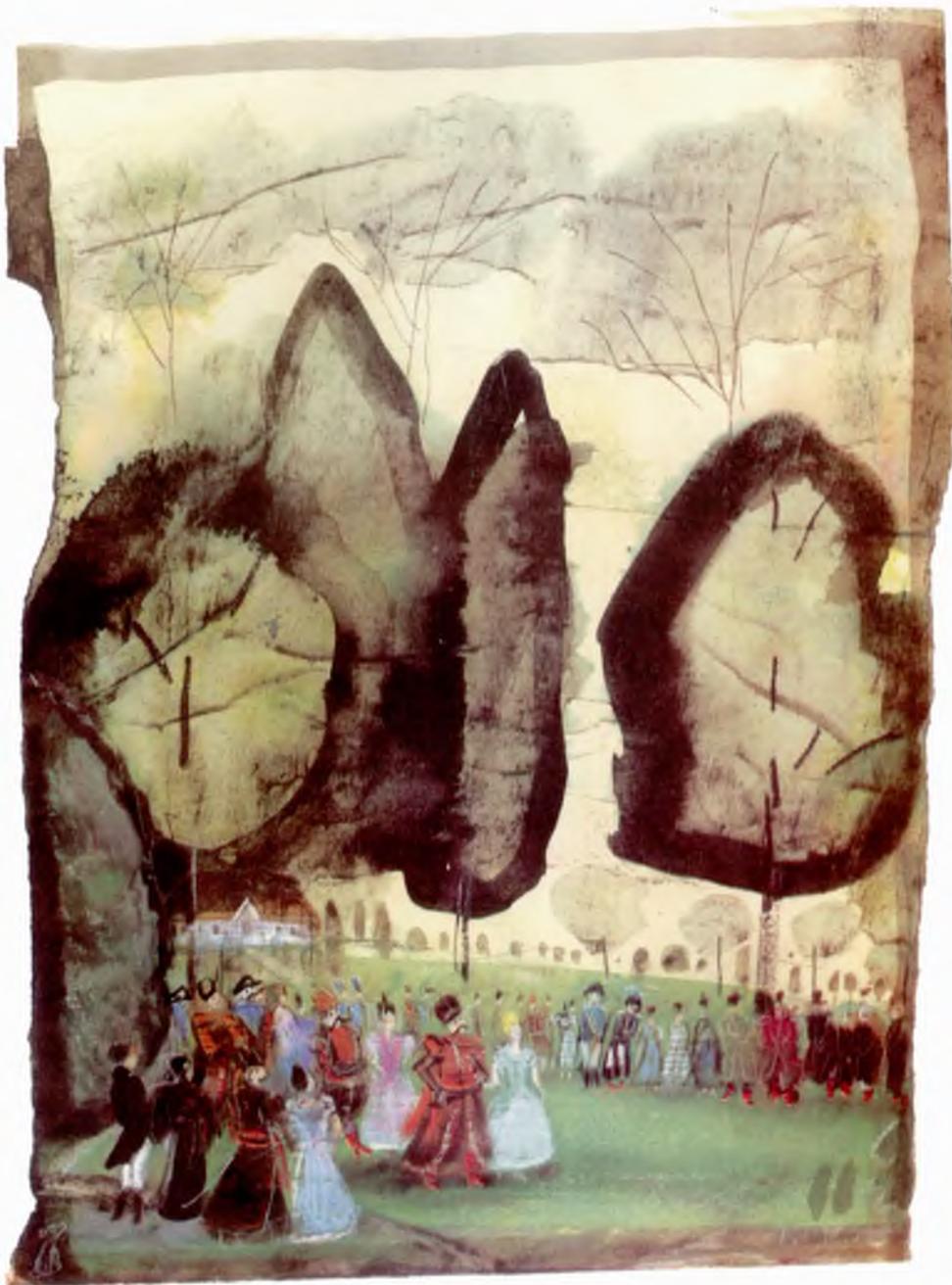
⁸ A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Ilustracje Marek Szyszko. „Elipsa”. Warszawa 1996. Tego wydania nie odnotowujemy żadna publikacja.

Kolejne kompozycje towarzyszą już poszczególnym księgom. Marek Szyszko przygotował do każdej części utworu po dwie ilustracje, które zostały włączone do książki na oddzielnych kartonach. Pod każdą z nich mieści się podpis, będący cytatem z *Pana Tadeusza*. Starannie kreślone, wyraźne i ładnie łączone litery zdradzają dziecięcy charakter pisma. Taka infantylna stylizacja wprowadza epos szlachecki w świat baśni i lektur szkolnych, a jako odbiorcę projektuje w głównej mierze młodego czytelnika. W tradycji umieszczania podpisów pod plastycznymi kompozycjami Marek Szyszko zdecydowanie się wyróżnia. Sam bezpośrednio nanosi je na obrazy – i to nie literami drukowanymi, ale pisanymi. Wydawcy zazwyczaj sami umieszczają podpisy, artyści – być może – nie zawsze zwracają uwagę na potrzebę ich obecności. Tutaj natomiast podpis wypływa z osobistej intencji ilustratora. Litery pisane jego ręką podkreślają indywidualny stosunek artysty do malarskiego przedstawienia i do samego dzieła.

Ilustrując poemat, Marek Szyszko poszedł tradycyjną drogą narracyjnego przedstawiania wydarzeń. Często jednak sięgał po takie sceny, które wcześniejszych artystów inspirowały rzadko lub też wcale. Ukazał więc Telimenę, gdy spóźniona wchodzi na wieczerzę w zamku. Odmalował grzybobranie. Przedstawił Telimenę, która wzywa Zosię przebywającą w ogrodzie. Nawiązał także do historii Telimeny z mrówkami. Sięgnął do epizodu, w którym Telimena wyrzuca nieśmiałość Tadeuszowi. Pokazał także scenę pośmiertnej rehabilitacji Jacka Soplicy. Oprócz tych przedstawień artysta nawiązywał również do motywów znanych z wcześniejszych opracowań plastycznych. Do takich można zaliczyć obraz Sędziego rozmawiającego z Telimeną w Świątyni Dumania i portret Wojskiego, który wspaniałym koncertem na rogu kończy polowanie. Także w tym kręgu mieści się ilustracja ukazująca Gerwazego, który przemawia do szlachty, wjazd Kwestarza Robaka, scena bitwy czy spowiedź Jacka Soplicy.

Marek Szyszko skupił się w swych pracach na przedstawianiu bohaterów poematu. Częstokroć oni właśnie wypełniają całą kompozycję. Gdy ukazywani są na tle przyrody, wtedy ich kontury maleją, a na ilustracji zaczynają przeważać elementy natury. Te przedstawienia, na których artysta ilustrował jednocześnie człowieka i przyrodę, pełne są żywych i jaskrawych barw: zieleni, żółci, brązu. Taka kolorystyka nadaje pracom pogodną atmosferę. Kontrastuje z nią sposób przedstawiania bohaterów, gdyż ci ukazywani są jako osoby bardzo poważne i dostojne. Jednak na nielicznych pracach (np. ilustracja sceny z mrówkami) pojawia się pewien dystans plastyka wobec dzieła. *Pan Tadeusz* w interpretacji Marka Szyszki zdradza inną recepcję dzieła. Nie jest to utwór kierowany do odbiorcy-erudyty, Polaka-patrioty, ale do młodego czytelnika, którego ujmie kolorystyka oraz narracyjny sposób przedstawienia, a także inny rodzaj podpisu.

W procesie recepcji *Pana Tadeusza* można na podstawie ilustracji dostrzec różne fazy odbioru: od sakralizacji i apoteozy poematu, poprzez rysy groteskowe, pełne humoru i swobodnego żartu, aż do przedstawień stylizowanych na infantylne. Wszystkie te tendencje reprezentują kompozycje plastyczne zamieszczone w ostatniej



Księga XII KOCHAJMY SIĘ!

Józef Wilkoń



Księga XII KOCHAJMY SIĘ!

Waldemar Świerzy





Księżniczka KLÓTNIA

Jan Marcin Szancer



Księga IX BITWA

Janusz Stanny



Księga XI ROK 1812

Andrzej Heidrich



Księga IX BITWA

Jan Marcin Szancer



Księga VIII ZAJAZD

Antoni Boratyński

z omawianych tu edycji *Historii szlacheckiej*, jaką wydało zamojskie Biuro Wystaw Artystycznych w roku 1997⁹. Publikacja poprzedzona została XIII Ogólnopolskim Plenerem Ilustratorów, zorganizowanym w Krasnobrodzie w roku 1996. W plenerze uczestniczyło wielu polskich artystów współczesnych. Kompozycje malarskie wszystkich ilustratorów znalazły się w zbiorach zamojskiego Biura Wystaw Artystycznych. Wydana książka odgrywa rolę katalogu, który towarzyszy wystawie ilustracji do *Pana Tadeusza* stworzonych podczas pleneru. Wystawa prac ilustratorów miała odwiedzić dwadzieścia polskich miast i Instytut Polski w Londynie.

W książce reprodukowano trzydzieści sześć malarskich przedstawień autorstwa dwudziestu sześciu artystów, od dwóch do czterech do każdej księgi. Ponadto każdą księgę otwierała czarno-biała winieta wykonana przez Andrzeja Heidricha. Winiety kreślone z dużą dozą humoru nawiązywały do popularnych wśród ilustratorów wydarzeń poematu. Artysta umieścił na nich m.in. Tadeusza wracającego bryczką do domu, Zosię karmiącą ptactwo, Tadeusza i Telimenę w Świątyni Dumania. Ukazał zaścianek Dobrzyńskich i ucztę w czasie zajazdu. Dał także portret Tadeusza i Zosi oraz przedstawił Jankiela grającego na cymbałach. Część prac wykonał techniką tradycyjną: czarne, grube kontury na białym tle. W wielu natomiast odwrócił rolę kolorów, czarnym czyniąc tło, a białym kreśląc linie sylwetek.

Ilustracje, dołączone na oddzielnych wkładkach, również sięgają po wątki dzieła wielokrotnie już ujmowane w przedstawieniach plastycznych. Hrabia na tle zamku, Zosia w ogrodzie, grzybobranie, obraz polowania, kłótnia w zamku, zaścianek, bitwa w Soplicowie, wjazd kwestarza Robaka, spowiedź Jacka Soplicy, koncert Jankiela – oto tematy, po które w tradycji ilustrowania eposu artyści sięgali najchętniej. Również i w tej edycji stały się one inspiracją dla wielu malarzy i grafików. Wizję Zosi w ogrodzie dała Krystyna Michałowska. Scenę polowania wykorzystali Aleksandra Michalska-Szwagierczak i Zdzisław Witwicki. Do motywu kłótni nawiązali Jowita Płoszajska i Leszek Ołdak. Temat zaścianka Dobrzyńskich i jego mieszkańców zainspirował Andrzeja Heidricha, Irenę Łakomic-Kamińską oraz Elżbietę Gaudasińską. Antoni Boratyński, Inez Krupińska i Janusz Stanny nawiązali do tematyki bitwy. Spowiedź Jacka Soplicy przedstawił Stanisław Ozóg. Tadeusza i Zosię sportretowały Teresa Wilbik i Anna Stylo-Ginter. Opis koncertu Jankiela

⁹ A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Opracowanie graficzne: Andrzej Heidrich. Okładka i karty tytułowe: Janusz Stanny. Ilustracje: Julian Bohdanowicz, Antoni Boratyński, Elżbieta Gaudasińska, Artur Gołębowski, Andrzej Heidrich, Wojciech Kołyszko, Inez Krupińska, Krystyna Lipka-Sztaubałto, Irena Łakomic-Kamińska, Franciszek Maśluszczyk, Aleksandra Michalska-Szwagierczak, Krystyna Michałowska, Leszek Ołdak, Wanda Orlińska, Stanisław Ozóg, Jowita Płoszajska, Anna Sędziwy, Olga Siemaszko, Janusz Stanny, Anna Stylo-Ginter, Waldemar Świerzy, Teresa Wilbik, Józef Wilkoń, Zdzisław Witwicki, Halina Zakrzewska-Zaleska. Biuro Wystaw Artystycznych w Zamościu. Zamość 1997. O tym wydaniu i o wystawach, którym ono towarzyszy, wspomina E. Leszczyńska-Pieniak: „*Pan Tadeusz*” w *ilustracji*. „Przekrój” 1997, nr 46, s. 27. Por. również: W. Dudzińska: „*Pan Tadeusz*” *ilustrowany*. „Śląsk” R. 4: 1998, nr 12, s. 32–33.

również natchnął dwóch artystów: Halinę Zakrzewską-Zaleską i Antoniego Borażyńskiego. Abstrakcyjną wizję poloneza dał Józef Wilkoń.

Oprócz tych przedstawień pojawiły się również interpretacje plastyczne takich motywów, które rzadziej odnotowywano we wcześniejszych wydaniach ilustrowanych eposu. Do nich należą: obraz gości spacerujących po Soplicowie Wandy Orlińskiej, rysunek ukazujący Hrabiego i Tadeusza, gdy asystują Telimienie w Świątyni Dumania autorstwa Józefa Wilkononia, wizerunek Wojskiego, który niesie muchomora, przygotowany przez Elżbietę Gaudasińską, a także wizja uczty autorstwa Waldemara Świerzego.

Wszystkie prace ujmująco odtwarzają realia *Pana Tadeusza*, nie są jednak jednolite pod względem artystycznym. Prezentują różne kierunki, jakie dominują w sztuce XX wieku, przedstawiają różne wizje malarskie – od ujęć patetycznych przez groteskowe po infantylne. Wiele kompozycji w sposób narracyjny odtwarza treść poematu. Pojawiają się także takie ilustracje, w których artyści sięgają po wizję litewskiej przyrody. Dominuje ona w pracach Janusza Stannego i Józefa Wilkononia. Impresjonistyczny krajobraz namalował Julian Bohdanowicz. Na ogromie przestrzeni litewskich pól i lasów skupił się również Wojciech Kołyszko.

Kilka kompozycji plastycznych odwołuje się do romantycznego malarstwa. Romantyczną atmosferę można odczuć u Janusza Stannego. Nawiązaniem do epoki Mickiewicza są popiersia: Henryka Dąbrowskiego i Macieja Dobrzyńskiego autorstwa Andrzeja Heidricha. W duchu dziewiętnastowiecznego realizmu utrzymane są również ilustracje Teresy Wilbik.

Wśród ilustracji do zamojskiej edycji *Pana Tadeusza* figurują ponadto ujęcia groteskowe, humorystyczne, posiadające często infantylny charakter. W taki sposób przedstawia epos Elżbieta Gaudasińska, której prace wyróżniają się na tle pozostałych swą formą – ilustracje główne otoczone są ramką w kształcie kwadratu, nad którą znajduje się półkolista nagłówek wypełniony kolejną sceną z poematu. Przykładem może być ilustracja, na której widnieje nakreślony z wielkim humorem Wojski niosący olbrzymiego muchomora, a w nagłówku pochylają się radośnie prawdziwki. Z kolei na wzór dziecinnego rysunku, na kolorowym papierze, wykonany jest obraz Jankiela autorstwa Anny Stylo-Ginter. Również infantylnie uproszczona jest wizja uczty Olgi Siemaszko. Postaci karykaturalne tworzą Leszek Ołdak i Krystyna Lipka-Sztaubałło. W książce pojawiły się i inne sposoby obrazowania poematu. Irena Łakomic-Kamińska za pomocą techniki surrealistycznej ukazała zaścianek Dobrzyńskich, a Waldemar Świerzy stworzył abstrakcyjny obraz końcowej uczty w Soplicowie. Nie spotykana technikę wykonania zastosował natomiast Artur Gołębiowski, który jako materiał do swych prac wykorzystał popękane, marmurowe tablice.

Zamojskie wydanie Mickiewiczowskiego eposu ze względu na ilość występujących w nim kompozycji malarskich jest edycją bardzo bogatą. Lecz nie tylko ilustracje są ozdobą tego tomu. Również całe opracowanie graficzne dodaje książce przepychu. A jest to księga pokaźna, z piękną białą okładką, na której widnieje barwna reprodukcja kompozycji Janusza Stannego. Czarne litery tytułu i nazwiska auto-

ra doskonale kontrastują z białą oprawą. Kredowy papier, na którym drukowany jest tekst i ilustracje, dopełnia jeszcze przepychu tej luksusowej książki. Mimo tych pięknych, starannie opracowanych elementów w wydaniu nie ustrzeżono się przed błędami natury edytorskiej. Uderza brak podpisów pod ilustracjami, które odsyłałyby do konkretnego fragmentu tekstu, a nie wskazywałyby tylko, do jakiej księgi praca nawiązuje. Skandalicznym wręcz zaniedbaniem edytorskim jest brak danych o podstawie przedruku dzieła oraz wskazówek dotyczących daty wydania poematu.

Przedstawione ilustrowane wydania *Pana Tadeusza* dowodzą, iż Mickiewiczowski epos ciągle jest utworem żywym, który inspiruje i pobudza do twórczości wielu artystów. Jednak każdy z nich ujmuje poemat z własnej perspektywy, dlatego też istnieje tak wiele wizji plastycznych romantycznego arcydzieła. Wszystkie kompozycje obrazowe przekazują treść poematu i ściśle korespondują z tekstem *Historii szlacheckiej*.

Z przedstawionych prezentacji wydań eposu wynika, iż poszczególnych ilustratorów interesowała głównie fabuła dzieła. W swych pracach dążyli do przedstawiania akcji, rzadko kiedy skupiając się na odtworzeniu obrazów przyrody. Jedynie kompozycje Janusza Stannego wyznaczają pierwszorzędną rolę przyrodzie, chociaż i tutaj służy ona jako tło wydarzeń. Bardziej interesuje rysowników topografia litewskiego świata, dlatego często przedstawiają dworek Sędziego Soplicy. Ta siedziba pojawia się na pracach Marka Szyszki, Janusza Stannego i Anny Sędziwy. Innym istotnym składnikiem litewskiego pejzażu jest zamek Horeszki. Kreślący go artyści – Jan Marcin Szancer, Janusz Stanny i Marek Szyszko – doceniają jego wartość ze względu na rozwój wydarzeń w poemacie i na jego tle przedstawiają Hrabiego w samotności lub w towarzystwie Klucznika.

Ilustratorów w równej mierze, co Soplicowo i zamek Horeszków, interesował zaścianek Dobrzyńskich. Marek Szyszko przedstawił pojedynczą chatę z przylegającymi do niej zabudowaniami. Studium chat, które zamieszkiwali Dobrzyńscy, dał w winiecie Andrzej Heidrich. Dla tych artystów zaścianek odznaczał się ubóstwem, nic w nim nie zdradzało bogatej przeszłości jego mieszkańców. Jedynie na pracy Ireny Łakomiec-Kamińskiej śladem wielkości przodków były rycerskie zbroje.

W ilustracjach do *Pana Tadeusza*, czego powyższe przykłady dowodzą, dosyć często pojawiały się obrazy litewskiego pejzażu. Artyści usiłowali w nich oddać piękno przyrody, dążyli do zobrazowania architektury typowej dla przestrzeni, którą opisywał poeta, jednak niemal zawsze owe składniki pejzażu były tylko pretekstem do przedstawiania wydarzeń. Z kolei w procesie ilustrowania fabuły wykorzystywano motywy najbardziej istotne dla rozwoju akcji. W związku z tym, ilustrując księgę I, chętnie sięgano po moment przyjazdu Tadeusza do domu. Tę sytuację ukazali Janusz Stanny, a w winiecie tytułowej Andrzej Heidrich. Gości powracających ze spaceru umieściła na swym obrazie Wanda Orlińska. Z księgi II popularnym motywem było spotkanie Gerwazego z Hrabią. Do opowieści Klucznika nawiązali Marek Szyszko, Andrzej Heidrich, Janusz Stanny i Jan Marcin Szan-

cer. Wizerunek Zosi w ogrodzie przedstawiła Krystyna Michałowska. Do motywu kłótni Asesora i Rejenta nawiązał Marek Szyszko, szlachtę zasiadającą przy stole pokazała Olga Siemaszko.

W księdze III wdzięcznym tematem dla ilustratorów było grzybobranie. Elżbieta Gaudasińska przedstawiła Wojskiego, który niesie muchomora. Gości Soplicowa poszukujących grzybów ukazali również Janusz Stanny i Marek Szyszko. Sceny rozgrywające się w Świątyni Dumania zobrazowali Teresa Wilbik, która ukazała Tadeusza, jak zmierzał w kierunku Telimeny, oraz Jan Marcin Szancer. Na jego pracy widzimy Horeszkę, gdy maluje Telimenę. Z treści całego *Pana Tadeusza* najbardziej zainteresowała artystów gra Wojskiego na rogu. Ten poetycki obraz malarsko ujęli Janusz Stanny i Marek Szyszko. Obaj potraktowali grę Wojskiego jako zdarzenie fabularne. Wydarzenie poprzedzające polowanie: dyskusję Robaka ze szlachtą w karczmie ukazali Janusz Stanny, Marek Szyszko i Andrzej Heidrich. Ilustratorów zainspirował także motyw uczyty i kłótni, jaka rozegrała się w zamku, o której dowiadujemy się z księgi V. Sięgnęli po niego Andrzej Heidrich i Jowita Płoszajska; oboje przedstawili Klucznika, gdy nakręca zegary. Nastroje szlachty biesiadującej przy stole uchwycił Leszek Ołdak. Poetycki obrazek Zosi karmiącej ptactwo wykorzystał Janusz Stanny. Z kolei Szyszko pokazał dziewczynę, gdy na wezwanie ciotki podchodzi do okna. Zosię przygotowującą się do uczyty, w momencie, gdy się ubierała, uchwycił Szancer. Do komicznego epizodu nawiązał również Szyszko, który zilustrował Telimenę zaatakowaną przez mrówki.

Temat zaścianka i jego mieszkańców, jaki stanowi przedmiot księgi VI, także stał się inspiracją dla artystów. Andrzej Heidrich wykonał portret Maćka Dobrzyńskiego, a Elżbieta Gaudasińska ukazała Maćka nad Maćkami w otoczeniu królików. Marek Szyszko natomiast, ilustrując Rózeczkę, przedstawił także posłów przybywających doń po radę. Inna postać zainspirowała Szancera, który ukazał Sędziogo, gdy ten odczytuje Woźnemu skargę przeciw Horeszce.

Z księgi VII zainteresowała rysowników rada. Do niej nawiązał Szyszko, eksponując na swej pracy postać Gerwazego, oraz Krystyna Lipka-Szarbałło, która ukazała dyskutującą szlachtę. Przemawiającego Bartka Prusaka uchwycił zaś Franciszek Maśluszczak. Jak pamiętamy, radę przerwało przybycie Hrabiego; malarskiej interpretacji tej sceny dokonali Heidrich i Szancer. Natomiast Marek Szyszko pokazał moment zbrojnego wyruszenia na Soplicę. W księdze VIII zainteresował artystów motyw zajazdu. Do niego odwołali się Artur Gołębiowski i Marek Szyszko. Rozstanie Telimeny i Tadeusza zilustrował Marek Szyszko. Scenę, gdy zdesperowany niepowodzeniem po burzliwej dyskusji Tadeusz usiłuje utopić się w błocie, ukazała Teresa Wilbik. Natomiast Szancer odwołał się do pierwszych partii księgi i przedstawił astronomię Wojskiego. Jego praca nie posiada jednak charakteru pejzażowego, tylko fabularny.

W księdze IX zainspirował plastyków wjazd Kwestarza Robaka. Tę scenę obserwujemy na kompozycjach Janusza Stannego, Marka Szyszki i Inez Krupińskiej. Obcesowe zaloty Majora Płuta do Telimeny i Zosi przedstawił Andrzej Heidrich.

Natomiast Szancer ukazał przerwany dramatycznie pojedynek Hrabiego z Rykowem. Motyw walącej się sernicy wykorzystał Szyszko. Ogólne refleksje związane z bitwą snuli na swych ilustracjach Stanny i Heidrich. W księdze następnej Jan Marcin Szancer, Marek Szyszko i Stanisław Ożóg zilustrowali spowiedź Jacka Soplicy. Skupili się oni na ukazaniu uczestników spowiedzi, natomiast żaden nie próbował relacjonować jej treści. Jedynie Stanisław Ożóg przekazał nastrój, jaki wywołało wyznanie księdza. Scenę pożegnania Tadeusza z Zosią odzwierciedlił Marek Szyszko. Z kolei Telimenę, gdy przypina Hrabiemu kokardę, uchwyciła Teresa Wilbik. Po akt rehabilitacji Jacka, ukazany w księdze XI, sięgnął Marek Szyszko. Bardzo wdzięcznym obrazkiem poetyckim dla ilustratorów, zamieszczonym w tejże księdze, była para narzeczonych. Tadeusz i Zosia zachwycili Jana Marcina Szancera, Janusza Stannego, Annę Styło-Ginter i Andrzeja Heidricha. Scenę, kiedy Sędzia wprowadza na ucztę narzeczonych, zilustrował Marek Szyszko.

W księdze XII najwięcej sympatyków zyskały sobie dwie sceny: koncert Jankiela i polonez. Do gry Jankiela odwołali się Marek Szyszko, Halina Zakrzewska-Zaleska, Andrzej Heidrich i Antoni Boratyński. Wszyscy ilustratorzy skupili się na przekazaniu zewnętrznej osnowy koncertu, ale żaden z nich nie wsłuchał się w treści, jakie niosła ze sobą muzyka mistrza. W równie tradycyjny sposób rysownicy prezentowali scenę poloneza. W poszczególnych obrazach zmianom podlegała tylko sceneria. Janusz Stanny jako wypełnienie ilustracji obrał przyrodę. U Marka Szyszki goście tańczyli poloneza na tle zamku, a przed soplicowskim dworem ustawił ich Szancer. Inny rodzaj obrazowania wykorzystał Heidrich i w winiecie zamieścił tylko pierwszą parę: Zosię i Podkomorzego. Wspaniałą ucztę kończącą poemat zilustrował Waldemar Świerzy.

Tak w zarysie przedstawiają się poszczególne kompozycje plastyczne do kolejnych ksiąg *Pana Tadeusza*. Ilustratorzy skupiali się w nich głównie na przedstawianiu wydarzeń poematu i przekazaniu jego treści, ale w jej uniwersalnym wymiarze. Nie dążyli przeto, by odtworzyć szczegółowo realia z początków XIX wieku. Nie charakteryzowali także bohaterów, przedstawiając ich sylwetki w bardzo ogólnych rysach. Mimo bogactwa treści ujęcia plastyczne były konwencjonalne i monotematyczne. Żaden z rysowników nie przedstawił np. zabójstwa Stolnika – incydentu niezwykle istotnego dla przebiegu akcji, ani też nikt nie wykorzystał Mickiewiczowskich wskazówek co do malarstwa. Tylko Szancer ukazał scenę, w której Hrabia maluje Telimenę. Przedmiotem opracowań plastycznych były przeważnie motywy tchnące powagą, dramatyzmem bądź liryzmem. Ci artyści, którzy nawiązywali do komicznych epizodów, nie potrafili wyzbyć się podniosłego nastroju. Humor *Pana Tadeusza* pozostał więc na kartach poematu, wyrażenie go za pomocą środków plastycznych okazało się dla większości ilustratorów zbyt trudną sztuką.

W wizjach plastycznych *Historii szlacheckiej* tworzonych przez współczesnych artystów obserwuje się powrót do narracyjnego przedstawiania wydarzeń oraz wyrażania indywidualnego stosunku do dzieła, a co za tym idzie, także do stylów, jakie manifestuje sztuka u schyłku XX wieku. Gdyby je wszystkie razem połączyć, to

przekazałyby treść epepei z dużą dokładnością i wiernością. W tym wypadku *Pan Tadeusz* to opowieść ilustracją pisana.

Nasuwa się pytanie, jaką rolę odgrywa kompozycja plastyczna wobec tekstu, do którego jest wykonana. W wieku XIX ilustracja była określana mianem opowieści pisanej i miała opowiadać utwór literacki¹⁰. W wieku XX jej zadaniem stało się „objaśnienie, uzupełnienie, interpretowanie lub dopowiadanie tekstu”¹¹. Ilustracja miała „dzieło zamknięte otworzyć, jego miejsca niedookreślone wypełnić”¹². W tym ujęciu obraz ilustratora jest rozumiany już jako konkretyzacja¹³. Jednak – zdaniem Seweryny Wystouch – „ilustracja (a szczególnie cykl ilustracji) nie jest zwykłą konkretyzacją, jest interpretacją dzieła literackiego, [...] próbą określenia jego dominanty, hierarchii ważności elementów i globalnego sensu dzieła”¹⁴.

Kompozycja plastyczna wykonana do utworu literackiego jest na pewno interpretacją, ale dużą rolę odgrywa w niej także proces konkretyzacji oraz objaśnienie. Przede wszystkim zaś jest komunikatem, w którym artyści przekazują pewien kod za pomocą środków plastycznych, czyli oddają treść dzieła i jednocześnie wskazują na własną percepcję utworu. W związku z tym na przykładzie ilustracji do *Pana Tadeusza* można prześledzić, jak odbierane jest to romantyczne dzieło pod koniec XX wieku.

Poemat Mickiewicza zawsze był traktowany jako dzieło wielkie, które podejmuje ważne i podniosłe kwestie, opowiada o heroicznym czynach bohaterów, mówi o sentymentalnej miłości. Taką recepcję zapoczątkował Michał Elwiro Andriolli – pierwszy wielki ilustrator eposu, i ona niejako zaciążyła na pracach artystów późniejszych. Przeto w najnowszych kompozycjach plastycznych do *Historii szlacheckiej* według kanonów romantycznej estetyki poemat Mickiewicza interpretują Janusz Stanny, Teresa Wilbik i Artur Gołębiowski. W odmienny sposób potraktowali dzieło Mickiewicza Andrzej Heidrich i Jan Marcin Szancer. Mianowicie dostrzegli oni w *Panu Tadeuszu* pierwiastki komiczne i swym rysunkom nadali humorystyczny charakter. Pełne humoru i aluzyjnej ironii były także obrazy Elżbiety Gaudasińskiej. Jednak niektórzy artyści w procesie konkretyzacji poszli dalej i stworzyli groteskowe wizje Mickiewiczowskiego eposu. Tutaj wykroczyli już poza realia poematu, w którym groteska nie występuje. Karykaturalno-groteskowe przedstawienia dostrzegamy więc na ilustracjach Krystyny Lipki-Sztaubałło, Franciszka Maśluszczaka i Leszka Ołdaka. Prace tych artystów stanowią bardziej konkretyzację i interpretację, gdyż nie wydobywają one „sensu ukrytego dzieła”. Pozostają jeszcze ilustracje o zabarwieniu infantylnym. Takie wizje eposu występują u Marka Szyszki, Elżbiety Gaudasińskiej,

¹⁰ Taką rangę nadawał ilustracji Henryk Piątkowski. Zob. J. Wiercińska: *Sztuka i książka*. Warszawa 1986, s. 18.

¹¹ Tamże.

¹² A. Banach: *O ilustracji*. Kraków 1950, s. 7.

¹³ O ilustracji jako konkretyzacji dzieła literackiego pisała już S. Wystouch: *Ilustracja a interpretacja (na przykładzie ilustracji do „Pana Tadeusza”)*. „Polonistyka” 1993, nr 3, s. 143–150.

¹⁴ Tamże, s. 158.

Zdzisława Witwickiego i Anny Stylo-Ginter. Te obrazy, wyraźnie adresowane do młodego czytelnika, nie stanowią już ani interpretacji, ani konkretyzacji, ale pełnią funkcję objaśnienia. Mają one pomóc młodemu odbiorcy zrozumieć tekst, jednak nie dookreślają tekstu ani nie wynajdują w nim sensów ukrytych. Jedynie można im wyznaczyć rolę nadinterpretacji, gdyż wyszukując dziecięce pierwiastki, wychodzą poza utwór literacki.

Przykłady malarskich wizji tworzonych do *Pana Tadeusza* dowodzą, że ilustracja może być jednocześnie interpretacją, konkretyzacją i uzupełnieniem. Zdarzają się i takie przedstawienia, które odpowiadają jednej lub dwóm tylko z wyżej wymienionych kategorii. Niezależnie od tego ilustracje zawsze nawiązywały do tekstu i usiłowały wiernie go przedstawić. Wśród nich czasami pojawiały się i takie prace, na których artyści snuli tylko ogólne refleksje związane z treścią dzieła, np. wizja uczyty Waldemara Świerzego. Powiązanie ich z określonym fragmentem utworu było niekiedy dość trudnym zadaniem. Warto więc teraz zająć się kwestią połączenia ilustracji z tekstem.

Odniesienie kompozycji plastycznych do fragmentów *Pana Tadeusza* najlepiej można zbadać na podstawie podpisów, które się pod nimi pojawiały. Taką rolę spełniały głównie cytaty albo tytuł nadany danemu obrazowi przez artystę lub też wskaźnik odsyłający do strony, na której znajdował się tekst ilustrowany na obrazie bądź do konkretnej książki. Podpisy w formie cytatów pojawiły się w edycji ilustrowanej przez Jana Marcina Szancera oraz edycji ilustrowanej przez Marka Szyszkę. Natomiast w zamojskim wydaniu poematu wystąpiły pod obrazami odsyłacze do poszczególnych ksiąg. Podpisy pod ilustracjami zaprojektował także Janusz Stanny, ale w wydaniu książkowym z nich zrezygnowano. Podpisy były zawsze wstawiane pod obrazami i pisane tekstem, czcionką o jeden lub dwa stopnie mniejszą niż czcionka tekstu głównego. Odstępstwem od tej reguły, jak już wcześniej wspomniano, były cytaty w edycji, do której ilustrację wykonał Marek Szyszko.

Zasadniczą funkcją podpisu, występującego pod kompozycją plastyczną, jest wskazanie, którą partię tekstu dany obraz ilustruje. Poza tym podpisy wskazują na wzajemne relacje między tekstem dzieła a stworzoną doń ilustracją, informują, czy elementy strukturalne i tematyczne pracy są zgodne z realiami tekstu. Warto więc w tym miejscu zastanowić się, w oparciu o pojedyncze przykłady, jakie relacje zachodzą pomiędzy tekstem dzieła a ilustracjami do niego nawiązującymi. W omawianych tu edycjach cytaty pojawiły się jedynie w wydaniach z ilustracjami Jana Marcina Szancera i Marka Szyszki. W ilustracji do księgi I sięgnął Szancer po popularną scenę spotkania Tadeusza i Zosi. Pod rysunkiem zamieszczono podpis:

*Wtem ujrzała młodzieńca i z rąk jej wypadła
Suknia, a twarz od strachu i dziwu pobladła.*

[I, 131–132]

Na rysunku widzimy dziewczynę, która dopiero co wleciała przez okno i teraz *chwyciła suknię, biegła do zwierciadła*. W tym ujęciu, zgodnie z Mickiewiczow-

skim opisem, suknia była *na krzesła poręczu rozpięta*. Sukienka panienki, tak jak pisał poeta, jest biała i osłania *ramiona i łabędzią szyję, jej włos w pukle nie rozwity*. W pokoju stoi *fortepiano* z nutami, donice pełne kwiatów, na ścianach wiszą obrazy i zwierciadło. W rogu widzimy stolik z koszykiem pełnym włóczki. Obrazy, jak i stolik są wyrazem indywidualnego widzenia artysty, który tak właśnie wyobrażał sobie urządzenie pokoju młodej panienki. Szancer starał się więc być wierny tekstowi, ale uzupełniając pracę o elementy nowe, dokonywał konkretyzacji i interpretacji zarazem.

Odminną nieco rolę przyjęła ilustracja Szancera do księgi III., którą artysta podpisał cytatem:

*Czemuż pan Hrabia, jeśli w malarstwie się kocha,
Nie maluje drzew naszych, pośród których siedzi?*

[III, 599–600]

W podpisie przywołana została sytuacja dialogowa; z gestu Tadeusza można wnioskować, że przemawia. Jego wzniesiona ręka wskazuje drzewa. Rysunek wykorzystuje dodatkowo szereg innych fragmentów z księgi III. Albowiem obserwujemy tu Hrabiego, który maluje Telimenę. Dostrzec w tym można pewne niekonsekwencje plastyka, gdyż Horeszko *obraz malował* z ukrycia, w czasie, kiedy Telimena rozmawiała z Sędzią. Późniejsza prezentacja obrazu wywołała dyskusję na temat malarstwa i wtedy Tadeusz postawił powyższe pytanie. Hrabia raz jeszcze papier rozłożył i *dobył ołówek*, ale jego malarskie zamiary przerwał dzwon, dlatego pracy w ogóle nie zaczął. W związku z tym Szancer musiał się oprzeć o wcześniejsze partie tekstu. Ilustracja spełnia tu więc funkcję obrazowego skrótu, gdyż artysta „opowiada” na niej kilka scen, które nie rozgrywały się w tym samym czasie.

Z kolei przykładem na całkowity brak powiązania obrazu z podpisem jest praca Marka Szyszki. Ukazuje ona zabudowania zaścianka Dobrzyńskich, a pod nią widnieją słowa:

*Słynie szeroko w Litwie Dobrzyńskich zaścianek
Męstwem swoich szlachciców, pięknnością szlachcianek.*

[VI, 378–379]

Stodoła i chata nie wyrażają męstwa i piękności mieszkańców tych siedzib. Ilustracja nie odwołuje się tu więc do tekstu, który wykracza poza jej tematykę. Ta wzajemna rozbieżność pomiędzy nimi jednakże nie zubaża ani rysunku, ani tekstu. Podpis dopełnia tu ilustrację i wzbogaca ją o nowe treści

Wśród obrazów do *Pana Tadeusza* zdarzały się i takie, które, mimo iż ilustrowały jedną scenę, to swym treściowym zakresem obejmowały kilka partii tekstu. Taki charakter posiadał rysunek przedstawiający Tadeusza i Zosię. U wszystkich artystów – Szancera, Stannego i Stylo-Ginter – Tadeusz występował w ułańskim mundurze z prawą ręką na temblaku, lewą natomiast trzymał dłoń Zosi lub wspierał na

rękojeści wiszącej u jego boku szpady. Dziewczynę wszyscy, zgodnie z opisem Mickiewicza, ukazywali w zielonej sukience. *Oczki [...] ku oczom chłopca* wznosiła panienka tylko na ilustracji Anny Stylo-Ginter. Tylko na jej pracy bohaterowie stali *wśród pączków barwistego maku*, a za nimi mieścił się dwór. Szancer w tle zaś pokazał szwadron ułanów, a więc poszerzył tematycznie ilustrację, w której dość swobodnie potraktował tekst, dążąc do przekazania większego ładunku treściowego.

Powyższa prezentacja kilku przykładów kompozycji plastycznych do *Pana Tadeusza* wskazuje, iż podpis, który figurował pod ilustracją, nie zawsze współgrał z jej zawartością tematyczną. Czasami obraz uzupełniał, to znów odwoływał się do jednego tylko epizodu, podczas gdy rysunek przedstawiał kilka scen jednocześnie lub też, nie korespondując w ogóle z obrazem, stanowił jego fabularne poszerzenie. Na podstawie wzajemnych relacji między podpisami i kompozycjami plastycznymi można więc stwierdzić, że ilustracje występujące w poszczególnych (omawianych tu) wydaniach *Pana Tadeusza* ewoluowały od wiernego przekazywanie treści po obrazy będące swobodną interpretacją tekstu, który dla ilustratora staje się pretekstem do zabawy, a innym razem wywołuje uogólniające refleksje.

Artyści różnie odbierali i interpretowali *Pana Tadeusza*, sięgali po odmienne sceny i epizody. *Historia szlachecka* była dla nich bogatym źródłem obrazów i wątków. Pragnęli oni dorównać geniuszowi poety, toteż starali się tworzyć ilustracje o odpowiednio wysokim poziomie artystycznym. Epopeja, ozdobiona takimi kompozycjami plastycznymi, urastała niejednokrotnie do rangi dzieła sztuki edytorskiej. Ilustrowanych wydań *Pana Tadeusza* było wiele. Należy wyrazić nadzieję, że będą wciąż powstawały nowe edycje tego dzieła z towarzyszącymi im kompozycjami plastycznymi.

Wioleta Dudzińska

***Pan Tadeusz* and its Illustrations**

Summary

The author focuses on four editions of *Pan Tadeusz*, all of them interestingly illustrated and omitted, for obvious reasons, from the book by A. Bajdor, H. Natuniewicz (*"Pan Tadeusz" in Illustrations*. Gdańsk 1984). The illustrations for the first of the above mentioned editions (published by the "Alfa" publishing house) were made by Jan Marcin Szancer, who drew on popular motifs, enriched with satirical elements, the overall effect of which is dramatic, not without a certain lyricism. A realistic approach is dominant in these pictures, and the painter's attention to every detail of the illustrated poem.

A different approach is visible in the work of Janusz Stanny (the 1986 edition, published by "Czytelnik"), who clearly was inspired by the Romantic tradition and modelled himself on Andriolli's illu-

strations. The novelty here consists in the compositional principle: the protagonists of Stanny's illustrations do not appear in the foreground, the latter being occupied by nature. The artist, owing to a well chosen range of colours, managed to lend his work a strongly expressive character.

The subsequent 1996 edition (published by "Elipsa") with illustrations by Marek Szyszko is characterised by the artist's use of the scenes traditionally illustrated in various editions of the poem.

The 1997 edition, prepared by the "BWA" publishing house in the city of Zamość, is adorned with illustrations by 26 various authors. They represent various painting techniques, styles, and conceptions of interpreting Mickiewicz's masterpiece – they range from rather lofty visions to grotesque and deliberately childish ones.

Wioleta Dudzińska

Pan Tadeusz et les illustrations

Résumé

L'auteur de l'article se concentre sur quatre éditions de *Pan Tadeusz* illustrées d'une manière intéressante de compositions plastiques. Pour des raisons évidentes, ces éditions ne sont pas mentionnées dans le livre d' A. Bajdor et de H. Natuniewicz (*„Pan Tadeusz” w ilustracjach*. Gdańsk 1984). La première de ces éditions datant de 1985 (publiée par la maison d'édition „Alfa”) contient des illustrations de Jan Marcin Szancer qui a utilisé des motifs populaires enrichis par des éléments satiriques qui ne sont pas pourtant d'un certain dramatisme teint de lyrisme. Ce qui prévaut dans ces illustrations, c'est une peinture réaliste, chaque détail du poème étant rendu avec un grand soin.

Janusz Stanny (l'édition de 1986 publiée par „Czytelnik”) représente une visée différente. Stanny se réfère nettement à la tradition romantique et aux illustrations d'Andrioli. Le principe de composition est ici nouveau: le héros des illustrations de Stanny n'apparaît pas au premier plan qui est occupé par la nature. Grâce aux couleurs judicieusement assorties, l'artiste a donné à ces travaux un caractère fortement expressif.

L'édition suivante, celle de 1996 (les éditions „Elipsa” avec les illustrations de Marek Szyszko) caractérise l'exploitation par l'artiste des scènes traditionnellement illustrées dans les éditions du poème.

L'édition de 1997, réalisée par BWA à Zamość est ornée par les travaux de vingt-six auteurs. Ils représentent des différentes techniques picturales et expriment de diverses conceptions de lecture de l'oeuvre: de l'interprétation pathétique par la lecture grotesque aux interprétations volontairement infantiles.

Indeks nazwisk

A

Adalberg Samuel 187
Alchimowicz Kazimierz 216
Aleksander I 91
Andersen Hans Christian 198
Andriolli Michał Elwiro 216, 218–219, 226,
229–230
Ankwiczowa Zofia 82
Ankwiczówna Henrietta Ewa 82
Archetti 59
Aspazja 72
Arystoteles 72

B

Bachelard Gaston 110
Bachórz Józef 60, 119, 165
Bajdor Alicja 217–218, 229–230
Baka Józef 91, 124
Balzak Honoriusz 115
Banach Andrzej 226
Bar Joachim Roman 57
Baran Bogdan 196
Bartochowski Wojciech 14
Barthes Roland 196, 198–199, 204–205
Bataille Georges 204
Batory Stefan 46
Baworowski Wiktor 55
Berent Waclaw 67
Białopiotrowicz Jerzy 15
Biegeleisen Henryk 119, 144, 171, 173, 188
Bielak Franciszek 149
Bizan Henryk 161
Błoński Jan 209

Bock Emil 28
Bobrowicz Jan Nepomucen 176
Bohdanowicz Julian 221–222
Bohuszewicz Jerzy 49
Bonaparte Napoleon zob. Napoleon I
Boratyński Antoni 221–222, 225
Borowy Waclaw 130
Brillat-Savarin Anthelme 198–199
Brodziński Kazimierz 14, 160
Brudnicki Jan Z. 44
Bruchnalski Wilhelm 20, 23, 66, 72
Brückner Aleksander 83
Brzostowski Józef 20
Brzozowski Jacek 165
Budzyński Józef 49
Bułhak ks. 57
Burns Robert 124
Byron George Gordon 132, 155

C

Cazin Paul 7
Cepik Jerzy 46
Charageat Marguerite 38–39
Chlebowski Bronisław 54
Chmielowski Piotr 35–36, 145
Chodźko Aleksander 120
Chojecki Edmund 33
Choloniański Stanisław Myszka ks. 57
Chrostowski Stanisław Ostoja 216
Ciołek Gerard 38, 40
Czapliński Władysław 172
Czartoryski Adam Jerzy 15
Czartoryski Adam Kazimierz 15

Czartoryski Władysław 173
 Czerniecki Stanisław 172–179, 185–191
 Czubek Jan 201

D

Dancygier Józef 208
 Dante Alighieri 212
 Dąbrowski Jan Henryk gen. 9, 26, 84, 173, 175, 222
 Dernałowicz Maria 171,
 Derrida Jacques 74, 198–199
 Dihm Jan 66
 Dilthey Wilhelm 135
 Dłuski Gaspar ks. 57
 Dmitruk Krzysztof 137
 Dmochowski Franciszek Ksawery 23, 25
 Dokurno Zygmunt 124
 Domeyko Ignacy 53–55, 57, 81, 216
 Domicjan (Titus Flavius Domitianus) 72
 Dopart Bogusław 127, 129, 135, 209, 211
 Doroszewski Witold 59
 Dudzińska Wioleta 216, 221
 Dworak Tadeusz 101
 Dynak Władysław 171

E

Eliade Mircea 210, 214
 Estreicher Karol 173–174, 176
 Estreicher Stanisław 176
 Eustachiewicz Maria 40

F

Feliński Alojzy 9
 Floryan Władysław 65, 122, 209
 Franciszek św. 57
 Frankowska Maria 172
 Fredro Aleksander 194–195

G

Gacowa Halina 132
 Garczyński Stefan 81–82, 157, 160–161, 166–167
 Gaudasińska Elżbieta 221–222, 224, 226
 Gerson Wojciech 216
 Gille-Maisani Jean-Charles 56–57
 Gloger Zygmunt 83

Głowiński Michał 109, 165, 209
 Goethe Johann Wolfgang 81–82, 124, 132, 151, 162
 Gołębiowski Artur 221–222, 224–225
 Gomulicki Juliusz Wiktor 32, 48
 Gosławski Maurycy 157, 160–164, 166–167
 Gostomski Walery 143
 Górski Konrad 20–21, 23, 25–26, 28, 52, 54, 65, 68, 79, 127, 145, 172, 174, 189, 209–210
 Górski Wilhelm 216
 Grabowski Józef 206
 Grabowski Michał 47
 Graczyk Ewa 213
 Gronowski Tadeusz 216
 Grudziński Kajetan 50–51
 Grill Michał 174
 Grzeszczuk Stanisław 149
 Gurowski Adam 82

H

Handke Ryszard 135
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 206
 Heidrich Andrzej 216, 221–226
 Herder Johann Gotfried 124,
 Hertz Paweł 48
 Homer 7, 24–25, 27, 30–31, 87, 92, 95–96
 Houdry Wincenty 46, 49, 51, 58, 60–61
 Hrabec Stefan 52, 54, 210

I

Ihnatowiczowa Jadwiga 218

J

Jabłonowski Stanisław Jan 14
 Januskiewicz Eustachy 47
 Jański Bogdan 23
 Japola Józef 83, 87
 Jarońska Izabela 171–172
 Jasińska Maria 152
 Jasiński Jakub 84
 Jełowicki Aleksander 160, 216
 Jodełka-Burzacki Tomasz 67

K

Kallenbach Józef 82, 119, 145
 Kantak Kamil 58

Karpiński Franciszek 124
 Katarzyna II 176
 Kępiński Zygmunt 209
 Kiciński Bruno 201–202, 207
 Kleiner Juliusz 17–19, 41, 79, 81–82, 98, 102,
 115, 117, 127, 130, 143, 151, 159
 Kłosiński Krzysztof 192, 196
 Kłossowski Tadeusz 204
 Kniaziewicz Karol gen. 173
 Kolbuszewski Jacek 131, 171
 Kolbuszewski Stanisław 149
 Kolumb Krzysztof 46
 Kołyszko Wojciech 221–222
 Kopaliński Władysław 44, 83
 Korotyński Wincenty 119
 Korsak Rajmund 84
 Kostkiewiczowa Teresa 33
 Kościuszko Tadeusz 84, 88
 Kotarski Edmund 103
 Kowalczykowa Alina 165
 Koźmiński Ksawery 216
 Krasicki Ignacy 9, 115
 Krasieński Zygmunt 36, 48, 214
 Kraszewski Józef Ignacy 32
 Krejčí Karel 152
 Krukowska Halina 131
 Krupińska Inez 221, 224
 Krysztofiak Anna 32
 Krzyżanowski Julian 14, 187
 Kubacki Wacław 127
 Kubiak Zygmunt 25
 Kurzowa Zofia 60
 Kuryś Agnieszka 56

L

Landman Adam 206
 Langie 73
 Lebioda Dariusz Tomasz 110
 Lechoń Jan 130–131
 Lelewel Joachim 160
 Lenartowicz Teofil 27–28
 Leopolski Wilhelm 216
 Leszczyńska-Pieniak Eliza 221
 Lewinówna Zofia 55–56, 129
 Lewis Clive Staples 209, 214
 Lichaczow Dymitr 37
 Linde Samuel Bogumił 59, 72–73, 76
 Lipka-Sztabrałło Krystyna 221–222, 224, 226
 Lubomirska Tekla Helena 173–176

Lubomirski Aleksander Michał 173, 175–177
 Lubomirski Stanisław 176
 Lurker Manfred 39, 209
 Lyszczyzna Jacek 157, 160, 162

Ł

Łakomicz Kamińska Irena 221–223
 Łapiński Henryk 160
 Łotman Jurij 139
 Łubieńska Konstancja z Bojanowskich 82

M

Maciejewski Jarosław 132, 159, 190
 Majchrowski Zbigniew 213
 Malczewski Antoni 132
 Mallarmé Stéphane 199
 Man Paul de 199
 Markiewicz Henryk 19, 46, 135
 Martuszevska Anna 19
 Masłowski Stanisław 216
 Massalski Ignacy bp 57
 Maślanka Julian 33, 125, 160, 172
 Maślińska-Nowakowa Zofia 13, 49
 Maśluszczak Franciszek 221, 224, 226
 Michalska-Szwagierczyk Aleksandra 221
 Michalski Jerzy 16, 190
 Michałowska Krystyna 221, 224
 Mickiewicz Bazyle 57
 Mickiewicz Franciszek 81
 Mickiewicz Mikołaj 56
 Mickiewicz Władysław 28–29, 53–54
 Mioletinski Eleazar 208, 210–211
 Mikulski Tadeusz 20, 52, 54
 Miłosz Czesław 131, 192, 212
 Mochnacki Maurycy 7–8, 133–134, 145–146
 Morawic Wiesław 58
 Morawińska Agnieszka 38
 Morawski Franciszek 124
 Morawski Stanisław 21
 Mrożewski Stanisław 216
 Mycielski Maciej 16

N

Napoleon I 94, 121, 158–159,
 Nassau-Siegen ks. Karol de 16–17, 23, 27, 30–
 31, 79, 88, 142
 Natuniewicz Halina 217–218, 229–230

Nawarecki Aleksander 91
 Niemcewicz Julian Ursyn 66, 68, 72, 74, 81, 160
 Niesiecki Kasper 176
 Niesiołowski Józef 15
 Noras Damian 97
 Norwid Cyprian Kamil 32, 47–48, 134–135
 Nowak Zbigniew Jerzy 13–14, 20, 23, 26–28, 41, 49, 79, 85, 98, 119, 148, 157, 174, 189, 192, 209

O

Obuchowicze 57
 Obuchowiczowa Anna z Wołodkowiczów 57
 Ocieczek Renarda 48, 171, 173
 Odyniec Antoni Edward 81, 160, 171, 174
 Ohryzko Jozafat 176
 Okoń Jan 26, 190
 Okopień-Stawińska Aleksandra 109, 165
 Ołdak Leszek 221–222, 224, 226
 Ong Walter Jackson 83, 87, 95–96
 Opacka Anna 81, 83, 85, 94, 151, 192
 Opacki Ireneusz 9, 79, 116–117, 128–129, 147, 157, 159, 164, 165, 211
 Orlewiczowa Irena 67
 Orlińska Wanda 221–223
 Orzeszkowie h. Korab 54
 Osiński Alojzy 14
 Ossolińscy 20
 Ossoliński Jerzy 174–176
 Ostrowski Janusz A. 72
 Ostrowski Witold 209
 Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 201–205
 Ozóg Stanisław 221, 225

P

Paluchowski Andrzej 98, 106
 Parry Milman 82, 95–96
 Pasek Jan Chryzostom 172
 Paszek Jerzy 65
 Pawlikowska Hanna 38
 Pawlusiewicz Aneta 115
 Pechnik Aleksander 82
 Piasecki Kazimierz 14
 Piasecki Marian 14
 Piątkowski Henryk 226
 Piechota Marek 13, 46, 48, 53, 97, 130, 135, 138, 145, 173

Pietraszkiewicz Onufry 14
 Pietrzykowski Piotr 51
 Pigoń Stanisław 14, 20, 25, 28, 32–34, 36, 54, 57, 69, 79, 82, 84, 91, 115, 119, 127, 131, 143, 145, 148, 160, 172, 174, 189–190, 216
 Pilat Roman 82, 145
 Pini Tadeusz 160
 Pitagoras 203, 205
 Piwińska Marta 33, 40
 Płozajska Jowita 221, 224
 Płoszewski Leon 14, 26, 125, 160
 Podhorski-Okółów Leonard 57, 119
 Poniatowski zob. Stanisław August
 Poniński Adam h. Łódzia 26, 190
 Poniński Antoni 26, 190
 Potocka Klaudyna 81
 Potocki Leon 59
 Potocki Stanisław Kostka 70, 73–74
 Poulet Georges 209
 Póltawski Adam 216
 Proust Marcel 204
 Przyboś Adam 173
 Przyboś Julian 43, 108, 127, 130
 Przybylski Ryszard 43
 Puszkין Aleksander 72, 139
 Puttkamerowa Marianna Ewa z Wereszczaków 14, 59, 119
 Puttkamerowie 57
 Pytlik Zygmunt 175

R

Radziwiłł Dominik 25
 Radziwiłł Karol 58
 Radziwiłł Mikołaj Krzysztof 26
 Rejtan Antoni 16
 Rejtan Dominik Michał 16
 Rejtan Józef 16
 Rejtan Michał 16
 Rejtan Stanisław 16
 Rejtan Tadeusz 15–16, 23, 27, 30–31, 79, 84, 88, 142
 Rejtanowa Teresa z Wołodkiewiczów 16
 Rejtanowie 15
 Rejtanówna Anna 16
 Rejtanówna Konstancja 16
 Rejtanówna Marianna 16
 Reymont Władysław Stanisław 67
 Romaniuk Kazimierz 39, 209

Romanowski Andrzej 46
 Ropelewski Stanisław 14
 Rossowski Stanisław 40–42
 Rosudowska 16
 Rubinkowski Jakub Kazimierz 14
 Ruffer Józef 77
 Ruisdael Jacob van 33
 Rukiewicz Michał 14
 Rymkiewicz Jarosław Marek 131
 Rytel Katarzyna 56
 Rzewuski Henryk 55–56

S

Sakowicz Kaja Natalia 37
 Sambor Jadwiga 68
 Sapieha 14
 Saplica Jan 56
 Saplica Wincenty 49–50, 57–58, 60–61
 Sarnowska-Temierusz Elżbieta 103
 Sawicki Jacek (Hiacynt) 49–50, 57–58, 60–61
 Sawicki Stefan 135
 Sawrymowicz Eugeniusz 47
 Scheldowie Jerzy i Mikołaj 175, 177
 Scott Walter 82, 115, 124, 151
 Sędziwy Anna 221, 223
 Siemaszko Olga 221–222, 224
 Sinko Tadeusz 25, 41, 115
 Skaczkowski Henryk 51
 Skibiński Ziemowit 133
 Skórzewska Honorata 26, 190
 Skórzewski Ludwik 26
 Skubałanka Teresa 109
 Skwarczyńska Stefania 116, 126–127, 135, 138, 147, 151, 157
 Sławiński Janusz 19, 165, 190
 Słowacki Juliusz 36, 47, 94, 134–136, 138, 210
 Sobiescy 14
 Sobieski Jan III 26, 176
 Sokolski Jacek 212
 Sołtan Adam 48
 Stajewska Zofia 160
 Stanisław August 25, 58, 59, 174
 Stanny Janusz 218, 221–230
 Starczewska Krystyna 42
 Starnawski Jerzy 14, 26, 190
 Stefanowska Zofia 27, 127, 142, 190, 209
 Stempowski Jerzy 194
 Stępniewska Alicja 7

Strauss Claud-Levi 211
 Stylo-Ginter Anna 221–222, 225, 227–229
 Sudolski Zbigniew 48, 54, 56
 Suworow Aleksander W. 94, 176
 Szancer Jan Marcin 217, 223–230
 Szelaąg Zdzisław 160
 Szmydtowa Zofia 127, 142–143, 150
 Szuszkiewiczowa Maria 172
 Szweykowski Zygmunt 84, 127, 152
 Szymanowska Maria 190
 Szymański Marceli 57
 Szyszko Marek 219–220, 223–228, 230

Ś

Śliwa Joachim 72
 Śniadecki Jan 121
 Świerzy Waldemar 221–222, 225, 227

T

Tarnowski Stanisław 20
 Tasso Torquato 23
 Tataara Marian 149
 Terentianus Maurus 46
 Tokarski Jan 83
 Toporowski Marian 171
 Torloni Aleksander 48
 Torquemada Tomas de 46
 Trembicka Maria 32
 Tretiak Józef 98, 103
 Trybuś Krzysztof 130, 135
 Trzynadłowski Jan 37
 Tuwim Julian 89
 Twardowski Samuel 47

U

Ujejski Józef 135
 Uniechowski Antoni 216

W

Walewski Władysław 54
 Wasilewski Zygmunt 145
 Waśko Andrzej 38, 212
 Wellek René 136
 Wereszczakowa Franciszka z Ancutów 57
 Wereszczakówna Maryla zob. Puttkamerowa
 Marianna Ewa z Wereszczaków

Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 14, 23–24, 30–31, 201
 Wielądko (Wieladek) Wojciech 174–176, 186, 191
 Wiercińska Janina 226
 Wierusz-Kowalski Jan 210
 Wilbik Teresa 221–222, 224–226,
 Wilkoń Józef 216, 222
 Windakiewicz Stanisław 14, 25, 82, 173–174, 186, 188
 Wisłocki Władysław Tadeusz 160
 Wiszniewski Ignacy ks. 57
 Wiśniowski Ignacy 87
 Witwicki Stefan 28, 47, 160
 Witwicki Zdzisław 221, 227
 Władysław IV 47
 Wojciechowski Konstanty 152
 Wolff Bolesław Maurycy 47
 Wołodkiewicz Henryk gen. 57
 Wordsworth William 134
 Woroszyński Wiktor 172
 Wybicki Józef 9
 Wyczawski Hieronim Eugeniusz 50, 58
 Wyka Kazimierz 70, 82, 116, 120, 125–127, 129–130, 142, 144–145, 152, 157, 159, 162
 Wyka Marta 77
 Wystouch Seweryna 226

Z

Zagórska Bożena 172
 Zakrzewska-Zaleska Halina 221–222, 225
 Zakrzewski Bogdan 42–43, 84, 92, 153
 Zaleski Józef Bohdan 28–29, 53–54, 124, 134
 Zaliwski Józef 57
 Załuski Roman 48
 Zathay Hugo 144
 Zbyrowski Zygmunt 139
 Zegadłówna Zdzisława 175
 Zgorzelski Czesław 28, 65, 100, 117–118, 128–129, 135, 141–142, 144, 148–149, 159, 208–209
 Zienkiewicz Leon 163
 Ziółowicz Agnieszka 135, 153
 Zwierzyński Leszek 208, 212

Ż

Żarski Waldemar 171
 Żbikowski Piotr 162
 Żeromski Stefan 171
 Żmigrodzka Maria 55, 129

oprac. Marek PIECHOTA

BUŚ

nr inw.: BG - 294530



BG 294530

PN 1848



ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0598-2