

# Wacław Borowy

---

## Mickiewicz w szkole klasycznej

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 38, 9-45

---

1948

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# I. R O Z P R A W Y

## MICKIEWICZ W SZKOLE KLASYCZNEJ<sup>1</sup>

### 1.

#### PIERWSZE PRZEKŁADY

Jednym ze złudzeń drugiej połowy XIX wieku było mniemanie, że wielkość można wytłumaczyć ewolucyjnie (rozłożywszy ją uprzednio na części i każdą z nich rozważając z osobna w jakichś kolejach historycznych). W istocie o wielkości możemy tylko powiedzieć po prostu, że jest, albo że jej nie ma. Wszelako, kiedy stajemy wobec wielkiego twórcy, zajmują nas nie tylko jego wielkie dzieła, ale i utwory miary pomniejszej, nawet utwory o charakterze tylko ćwiczebnym. Zaciekawia nas, czym był wielki twórca, zanim się wzniósł do wielkości. Zaciekawiają nas zwłaszcza te elementy treściowe i ekspresyjne, na które się zdobywał nie będąc jeszcze wielkim, a które później wielkość miała niejako adoptować, by nadać im inne wymiary i inne perspektywy.

W stosunku do Mickiewicza, możemy tę ciekawość w sówitej mierze zaspokoić. Samych juveniliów poety, nie drukowanych przez niego i przeważnie przeznaczonych dla recepcji tylko koleżeńskiego grona (Towarzystwa Filomatów), zachowała się ilość wcale znaczna. Ujawnione dopiero w początkach naszego stulecia, utwory te w chwili ogłoszenia wywołały niemałe zdziwienie. Okazało się m. i., że pierwszym próbom literackim przyszłego autora „Dziadów“ i „Pana Tadeusza“ patronował nie kto inny, tylko Wolter. Najdawniejsze z zachowanych w archiwum Filomatów jego utwory wierszowane — „Pani Aniela“, „Mieszko książę Nowogródka“ i fragment „Dziewicy z Orleanu“ (w korespondencji koleżeńskiej nazywanej „Darczan-

---

<sup>1</sup> Rozdział próbny z większej całości.

ką“) — to trzy przekłady z tego właśnie najgłośniejszego przedstawiciela najwydatniejszych właściwości „wieku Oświecenia“.

Co młodego Mickiewicza do Woltera mogło ciągnąć?

Literacko przede wszystkim zapewne to, co i dziś stanowi żywą wartość niektórych jego pism: wielka jasność, lekkość stylu, niepospolity dowcip i ciętość — ten zespół zalet pisarskich o którym musiał myśleć Krasicki powiadając (w rozprawie „O rymotworstwie i rymotwórcach“), że „szczęśliwe jego pióro nadawało wdzięk wszystkiemu, czego się tylko imał“. Przy tych zaś zaletach pióra był przecież Wolter głównym wyrazicielem wielkich haseł epoki, pod których urokiem nasz poeta się wychowywał. Był on naczelnym heroldem walki o uniwersalną godność i swobodę człowieka: walki z wszelkimi bezprawiami, przesądami, przywilejami i prawami nieludzkimi. Był szerzycielem kultu nauki i wiary w postęp ludzkości. Jego długoletnia działalność pisarska, wytrwale i uporczywie prowadzona w duchu tych haseł, uczyniła go jedną z wielkich postaci historii cywilizacji. Ale, zakładając przy każdej sposobności namiętny protest przeciwko wszelkim formom ucisku człowieka przez człowieka, burzył się Wolter zarazem przeciwko wszystkiemu, co krępowało jednostkę ludzką w dążeniu do użycia, a przede wszystkim przeciwko surowej etyce chrześcijańskiej. Szlachetne poczucie potrzeby wolności mieszało się w nim ze zmysłowym hedonizmem i z racjonalistycznym symplizmem, który kazał mu uważać za nonsens wszystko, co się nie tłumaczyło elementarnym rozumowaniem i względem na bezpośrednią korzyść. Te właściwości nadały swoiste rysy jego walce z kościołem i religią. Działał zaś niezmiernie efektowną bronią gryzącej ironii, szyderstwa, inwektywy, karykatury i parodii; toteż wpływ jego szerzył się ogromnie. Było tak i w Polsce, tym bardziej, że polskie życie kulturalne stało było dotychczas przecież głównie duchowieństwem, wszelka więc walka z dawnymi przekonaniem i przesądami musiała być zarazem walką z księżmi jako wychowawcami i ideologami społeczeństwa (choćby walkę tę prowadzili... także księża, jak Konarski, Bohomolec, Naruszewicz czy Krasicki). Z entuzjazmem bezgranicznym przyjmowali u nas hasła wolterowskie ludzie tego typu co Trembecki, Węgierski, Jakub Jasiński; rozważniejsi tylko czynili zastrzeżenia, nie negując zresztą zasług głośnego autora, jak np. Krasicki, który pisał o nim, że „uwiedziony zbytnim własnej miłości zapałem, mniemał wszystko ogarnąć, co niedołężności ludzkiej nie jest pozwolono“, i przez to „nadwerężył nieco z innych miar spr-

wiedliwie nabytej sławy“. Nie inaczej było i w początkach wieku XIX, na które przypadła młodość naszego poety. Dość wspomnieć o rozgłosnej „Podróży do Ciemnogrodu“ Stanisława Kostki Potockiego<sup>1</sup>.

Rzeczy przełożone przez młodego Mickiewicza należą w dorobku pisarskim wielkiego Woltera do pozycji, trzeba przyznać, najmniejszych<sup>2</sup>.

„Pani Aniela“ to dość niesmaczne opowiadanko, które jest niby satyrą na świętoszkowatą obłudę, ale zarazem pochwałą otwartych, co prawda, bardzo jednak „lekkich“ obyczajów. W oryginale akcja nie jest wyraźnie zlokalizowana: można ją sobie wyobrażać albo w wielkim mieście, albo w jakiejś nieokreślonej atmosferze pałacowo-parkowej obrazów Lancreta czy Patera. Mickiewicz, idąc za wzorem Trembeckiego i Zabłockiego, nostryfikował wątek i umieścił akcję... w Nowogródku, nie troszcząc się zgoła ani o honor rodzinnego miasta, ani o stopień prawdopodobieństwa. To i owo przetransponował bardzo pomysłowo, np. „les conversations, les spectacles, les jeux“ na „maski, baliki, reduty“, natomiast bodaj że ponad komiczne założenie Woltera wystrzela absurdalnością „pałac“ w Nowogródku, mający nb. tajne przejście na ulicę i w dodatku „zakrystykę“ (bo tak Mickiewicz przełożył „un oratoire“!). Wogóle młody kandydat na poetę spełnił tutaj zadania tłumacza nienajświetniej. Wedle trafnych uwag A. L. Pogodina, „nie pojął on istoty skabryczności Woltera, która cała zamyka się w lekkich napomknieniach, w przelotnie rzuconych uwagach itd. Mickiewicz przeciwnie, stawia wszystkie kropki nad i, w kilku wierszach oddaje to, co Wolter ledwo naszkicował, zatrzymuje się przy szczegółach, które w oryginale umyślnie zostały opuszczone“; dodać jeszcze można, że zatracą wszelkie finezje cha-

---

<sup>1</sup> O Wolterze: Gustave Lanson, *Voltaire*, Paryż [1906]; André Bellesort, *Essai sur Voltaire*, Paryż 1925; Lytton Strachey, *Landmarks in French Literature*, Londyn 1923; Mieczysław Smolarski, *Studia nad Wolterem w Polsce*, Lwów 1918.

<sup>2</sup> Dwie drobne powiastki stanowiące pierwowzór *Pani Anieli* (*Gertrude ou l'Education d'une fille*) i *Mieszka* (*L'Education d'un prince*) wchodzi do zbioru *Contes de Guillaume Vaudé* (1762). Lekkość materii i kpiarska swoboda motywów jest w tym zbiorze taka, że Wolter odgrodził się tu fikcją (co zresztą wiele razy w swojej działalności pisarskiej praktykował): przedstawił swoje utwory jako rzekomą spuściznę po zmarłym pisarzu G. Vaudé, wydaną nb. przez jego kuzynkę Katarzynę. Przed Mickiewiczem już J. U. Niemcewicz przełożył z tego zbioru jedną (dość skabryczną) powiastkę *Co się damom podoba*.

rakterystyki; słowem, okazuje się bardziej uczniem ze szkoły głośnego śmiechu fraszkopisów staropolskich niż ze szkoły cynicznego półuśmieszku Woltera. Rzecz jest potoczysta, swobodna, zabawna w parodystycznym stosowaniu stylu XVIII wieku (zarówno „szumnego“ jak „czulego“); poza tym jednak większego interesu nie wzbudza.

Ciekawszy jest „Mieszko“. W tej historii młodego księcia, ogłupionego i pogrążonego w bezwolę przez złych doradców, a odradzającego się dzięki nieszczęściom i miłości, znalazł Mickiewicz temat mający w sobie coś z późniejszych tematów dzieł jego własnych; opracował go też bardziej *con amore*. Metoda translokacji wątku, dzięki której wolterowski Benewent stał się księstwem Trok i Nowogródka, a napastujący go muzułmańscy korsarze — Tatarami, dała tu wyniki pod każdym względem o wiele szczęśliwsze niż w „Pani Anieli“. Szczęśliwsze też o wiele okazały się tutaj i inne przeróbki, zwłaszcza amplifikacje. Bo i tu nasz poeta traktował oryginał swobodnie i wydłużył opowiadanie Woltera, liczące 204 wiersze, o dalszych wierszy przeszło sześćdziesiąt. Znaczną część tych amplifikacyj zużył na rozwinięcie i wzmocnienie ustępów antyklerykalnych i antykościelnych (do których okazję dawała ta okoliczność, że najgorszym ze złych doradców księcia był jego spowiednik, — u Mickiewicza podwyższony do godności biskupiej!). Ale i inne ustępy zostały udosadnione — mniej więcej tak, jak w „Sarmatyzmie“ udosadniony został przez Zabłockiego tekst Hauteroche'a. Z widocznym smakiem rozszerzył nasz młody poeta najbardziej zmysłowy ustęp opowiadania, wplótł kilka opisów natury, rozwinął epizod bitwy, dodał trochę szczegółów lokalnych i historycznych. Nade wszystko jednak, dodał heroizmu bohaterce i uczuciowego ciepła bohaterowi (u Woltera np.: „Alamon répondit: Je vous aime et j'y cours“, u Mickiewicza: „Mieszko, śląc jej całusa na zefirów wianiu, — Kocham cię, — rzekł — bądź zdrowa!“). Co jednak najbardziej zastanawia przy lekturze tego komiczno-satyrycznego poemaciku, wybranego przez Mickiewicza do przeróbki, to to, że tu już występuje motyw wewnętrznego przerodzenia się człowieka, który później w tematyce jego własnej twórczości poetyckiej miał się stać jednym z motywów naczelnych.

O wiele trudniej powiązać z późniejszą twórczością Mickiewicza przekład wolterowskiej „Dziewicy z Orleanu“. Ze wszystkich okresów historii średniowiecze było Wolterowi najbardziej obce; a heroizm płynący z natchnienia religijnego należał do najmniej dla

niego zrozumiących zjawisk psychologicznych<sup>1</sup>. Toteż jego poemat o świętej bohaterce i męczennicy średniowiecznej stał się tłustą burleską, wystawiającą kumulację głupoty, oszustwa i niskich instynktów. Oczywiście, czytając ten utwór, musimy unikać błędu samego Woltera i pamiętać o warunkach wieku, w którym on powstał. Wiek ten wogóle miał słaby zmysł historyczny, ale też przy najlepszych nawet chęciach nie mógł mieć tak jasnego poglądu na sprawę Joanny d'Arc, jaki jest nam dziś dostępny. Joanna dopiero w dwieście bez mała lat później (1920) miała być kanonizowana. Różni historycy wypowiadali na jej działalność poglądy bardzo różne, a tym, co się oburzali na Woltera, że szarga pamięć bohaterki narodowej, jeden z jego komentatorów (w „Edition Kehl“) przypomniał, że to przecież katolicki biskup Piotr Cauchon kazał ją spalić na stosie, że więc nie ma racji Woltera uważać za większego niż on winowajcę<sup>2</sup>. Drwiny zresztą Woltera są tu znośniejsze niż w jego pismach polemicznych i historycznych — wobec tego, że utwór ma założenie komiczne i z rzeczywistością pomieszana jest fantastyka, na sposób Ariosta. Komizm Woltera przy tym, choć ordynarny i łobuzerski, nie ma jednak w sobie rysów perwersji. Rzecz jest dla dzisiejszego czytelnika trudna do przebrnięcia przez swoje rozmiary: składa się z 21 pieśni, wypełniających cały duży tom, co, mimo wszystkie wysiłki autora w zakresie komizmu, bluźnierstwa i fantastyczności, czyni ją piekielnie nudną (a sam Wolter powiedział gdzie indziej, że wszystkie gatunki literackie są dobre z wyjątkiem nudnego!).

---

<sup>1</sup> Lanson powiada o Wolterze: „Nie miał zmysłu religii [...] nie miał zmysłu historii, daru życia w przeszłości i sympatii z odległymi pokoleniami. [...] Nie miał też wyobraźni naukowej, [...] tego wyzbycia się uprzedzeń, które każe przyjmować uczonemu [...] wszystkie niespodzianki faktów [...]; a nie czuł dostatecznie ogromu swojej niewiedzy i zuchwale wyznaczał granice możliwości [...] Wierzył tylko w rozum, ale zanadto wierzył, że jego nawyki, przesady, uprzedzenia były uniwersalną i wieczystą formą rozumu“. (*Histoire de la Littérature Française*, wyd. 5, 1898, s. 757).

<sup>2</sup> Na ogłoszenie zresztą poematu *La Pucelle d'Orléans* (napisanego w roku 1730) Wolter długo się nie decydował. Wydrukował go dopiero w r. 1762, kiedy się pojawiło już kilka wydań bez jego wiedzy (zob. wstęp do t. XI zbiorowego wydania jego pism pod red. A. Baudouina z r. 1829). W edycji 1762 rzecz ukazała się z przedmową rzekomego wydawcy, benedyktyna o wymownym imieniu Dom Apuleius Risorius.

Współcześnie jednak utwór, jako odpowiadający z wielu względów racjonalistycznym tendencjom wieku i jego symplistycznemu stosunkowi do średniowiecza, był ogromnie poczytny. Znaczna była jego poczytność jeszcze i w pierwszej ćwierci XIX stulecia. Mickiewicz wykończył w całości przekład pieśni V, ale miał na warsztacie „ogrom“ innych. Zachwycał go, jak wiemy z listów, styl utworu, jego „żywość“, „naturalność i dowcip“, a zachwyt ten podzielali z nim jego przyjaciele z Towarzystwa Filomatów, aczkolwiek już wśród nich odzywały się wątpliwości i zastrzeżenia, a jeden z nich, Czeczot, wyraźnie traktował „Darczankę“ tylko jako igraszkę literacką („to nie „Iliada“, ani „Eneida“, ale dla rozrywki [...] dziełko“).

Tenże pierwszy recenzent przekładu Mickiewicza trafnie zauważył, że tłumacz raz po raz zastępował wyrażenia oryginału dosadniejszymi, a w szczególności miejsca słone jeszcze dosalał (każąc „rozumieć [...] więcej [...] jak trzeba“). Nowszy krytyk, Kallenbach, widzi w tym przekładzie nie tylko swobodę, ale wręcz „junactwo języka“. Rzeczywiście Mickiewicz traktuje oryginał bardzo swobodnie, a w jędrności i zadzierzystości słowa dorównał swoim widocznym mistrzom, Trembeckiemu i Zabłockiemu. Oto przykład pierwszy z brzęgu:

Cóż w końcu? — Śmierć, niestety, babsko krzywonose,  
Już wietrzy żartownisiów, już naostrza kosę.  
Biegna przodem, chromając, gorączki, jej kumki,  
I drobne w trzpiociach główkach plątają rozumki.  
Wraz przy łóżku bernardyn i adwokat stanie:  
„Żegnaj się, pisz testament, mów pacierz, mospanie!“  
Późna wtedy z ust sinych odzywa się skrucha,  
Późne już „W imię Ojca i Syna i Ducha!“

Tak przetransponował Mickiewicz tekst Woltera, który w przekładzie dosłownym ma brzmienie następujące: „I cóż wreszcie? Śmierć, śmierć złowroga — z nosem spleszczonym, z ostrą kosą — przybywa w odwiedziny do naszych dowcipnisiów. — Pałaca gorączka o kroku nierównym — córka Styksu, odźwierna parki Atropos — wnosi zamęt do ich małych móźdzków. — U ich wezglowia staje siostra miłosierdzia i rejent, — by im powiedzieć: No, trzeba się żegnać! — Gdzie waćpan sobie życzy, aby go pogrzebano? — Wówczas to późna i słaba skrucha wydobywa się z żalem z ich ust umierają-

cych“<sup>1</sup>. Równie zręcznie posługuje się Mickiewicz — tam, gdzie intencja parodystyczna tego wymaga, i stylem „wdzięcznym“, i stylem uroczystym à la Trembecki; jak zaś szczęśliwie została przez niego zastosowana metoda polonizacji, o tym może zaświadczyć chociażby mnich Grisbourdon przeobrażony w polskiego Burdę<sup>2</sup>.

Składając tak hołdy Wolterowi, młody Mickiewicz znalazł jednak niebawem i inne materiały dla swoich ćwiczeń artystycznych. W „Archiwum Filomatów“ przechowały się aż dwie wersje jego przekładu ody Horacego „Do Pryska“ (II 2), sławiącej panowanie człowieka nad sobą samym. Zachował się, dalej, fragment przekładu elegii (IV 1) z „Tristiów“ Owidiusza, malującej potęgę pieśni (tej samej elegii, która ongi dostarczyła motywów do pierwszych zwrotek śpiewu panny IX. w „Sobótce“ Kochanowskiego; trzeba powiedzieć, że młody Mickiewicz w swojej parafrazie dojrzałemu Kochanowskiemu nie dorównał). Pociągnął też naszego poetę ze starożytnych sławny piewca zwycięstw zawodniczych, Pindar. Część jego pierwszej ody olimpijskiej przetłumaczył, kiedy już może był autorem „Romantyczności“, a w każdym razie bardzo blisko tego czasu. Była to dla niego próba jeszcze jednej drogi stylu (którą zresztą rychło opuścił): stylu bardziej niż jakikolwiek inny w dotychczasowej literaturze polskiej oddalonego od mowy potocznej. Obcy on był naturze Mickiewicza; kilka jednak wierszy przełożonego fragmentu odznacza się swoistą siłą retoryczną:

<sup>1</sup> W oryginale:

*Qu'arrive-t-il? la mort, la mort fatale  
 Au nez camard, à la tranchante faux  
 Vient visiter nos diseurs de bons mots.  
 La fièvre ardente, à la marche inégale,  
 Fille du Styx, huissière d'Atropos,  
 Porte le trouble en leurs petits cerveaux.  
 A leur chevet une garde, un notaire  
 Viennent leur dire „Allons, il faut partir;  
 Où voulez vous, monsieur, qu'on vous enterre?“  
 Lors un tardif et faible repentir  
 Sort à regret de leur mourante bouche.*

<sup>2</sup> O mickiewiczowskich przekładach z Woltera: A. L. Pogodin, *Adam Mickiewicz, jego życie i twórczość*, Moskwa 1912, t. I, s. 72; Józef Tretiak, *Adam Mickiewicz w świetle nowych źródeł: 1815—1821*, Kraków 1917, s. 32; Józef Kallenbach, *Adam Mickiewicz*, wyd. 3, Lwów 1923, t. I, s. 43; Juliusz Kleiner, *Mickiewicz*, t. I, Lwów 1934, s. 54.



Nigdzie ty jaśniejszej słońca  
 Dniem innej nie patrzaj gwiazdy  
 W przepaścistym niebios łonie,  
 Ani innych piej, bardonie,  
 Nad Olimpji gońca!

Każdy z utworów tłumaczonych odpowiadał, naturalnie, jakimś własnym preokupacjom poety. Z biegiem czasu preokupacje te ulegały zmianom. Zmiany te jednak nie były to jeszcze przełomy, które by się dawało oznaczyć jakimiś dokładnymi datami. Kolejne zainteresowania artystyczne — jak to i u wielu innych poetów bywało i bywa — zachodziły niejako za siebie w czasie. Wcześniej od fragmentu tłumaczenia „Olimpii“ Pindara powstały dwa przekłady z Schillera, a wcześniej może od przekładu dwu drobiażdżków ośmnastowiecznego anakreontysty niemieckiego Gleima<sup>1</sup> powstał (wedle przypuszczenia niektórych biografów) sonet „Przypomnienie“, który jest rodzajem wariacji na temat z Petrarcki. Utwory te zaś otwierają już zupełnie nowe perspektywy poetyckie. To jest racja, żeby nie mówić o nich w porządku ściśle chronologicznym, ale trzymać się raczej tego, co by można nazwać chronologią wewnętrznąj dialektyki twórczości poety. Tego samego systemu pragnę się trzymać i w ciągu dalszym.

## 2.

## „POEMKO“ I WIERSZE DYDAKTYCZNE

Z literaturą XVIII wieku i tradycjami klasycznymi pozostają w związku także pierwsze oryginalne próby Mickiewicza. Z atmosferą „Darczanki“ najbardziej się łączy humorystyczne „poemko“ „Kartofla“, którego pieśń pierwszą (całość preliminowana była na cztery) przechowało Archiwum Filomatów. Tamto była parodia epiki bohatersko-fantastycznej; „Kartofla“ miała być w pewnej mierze parodią poematu dydaktyczno-opisowego. Wiek XVIII wyprodukował takich poematów szczególnie dużo. To stulecie wierszopisarstwa bez poezji było, można by powiedzieć, złotym ich wiekiem. Ludwik Racine (syn wielkiego Racine'a) napisał poemat o religii („La Religion“, 1742), Wolter o człowieku („Sept Discours sur l'Homme“,

<sup>1</sup> J. W. L. Gleim (1719—1803), jeden z filarów niemieckiej „szkoły anakreontycznej“, jest autorem 3-tomowego zbioru *Versuch in scherzhaften Liedern* (1744—1758).

1738), Saint-Lambert — o porach roku („Les Saisons“, 1769), Roucher — o miesiącach („Les Mois“, 1779) itd. Za wpływem francuskim powstawały takie poematy w obfitości i w innych literaturach. Największą sławę i popularność w całej Europie pozyskały dzieła płodnego Delille'a: poemat o ogrodach („Les Jardins“, 1782) i późniejsze, wydane już w XIX stuleciu: o trzech królestwach natury („Les Trois Règnes de la Nature“), o wyobraźni („L'Imagination“), o rozmowie („La Conversation“), o ziemiaństwie („L'Homme des Champs“), o nieszczęściu i litości („Malheur et Pitié“). Wziętość Delille'a była wielka m. i. i w Polsce: tłumaczyli go Karpiński, Feliński, Chomiński, Kajetan Koźmian, Tadeusz Matuszewic, Godebski, Franciszek Salezy Dmochowski; naśladowali — Trembecki, Woronicz, Niemcewicz, Koźmian, Dyźma Bończa Tomaszewski i inni <sup>1</sup>.

Wszyscy ci pisarze nawiązywali mniej lub więcej świadomie do tradycji „Georgik“ Wirgilego. U Wirgilego jednak materia dydaktyczna była tylko systemem pretekstów dla liryki; stąd trwała wartość poetycka tego utworu. Utwory dydaktyczne XVIII i początków XIX wieku były na ogół gładkie, jasne, przejrzyste, systematyczne, ale przeważnie zupełnie zimne i suche. Parodiowano je też nieraz, albo w żart obracano ich założenia. Józef Berchoux np. napisał poemat („La Gastronomie“, 1800) poświęcony... przepisom kucharskim, w istocie interesujący obfitością żartów, dowcipnych uwag i aforyzmów (w rodzaju sławnego „Un poème jamais ne valut un dîner“ itp.). Do tej rodziny utworów humorystycznych należy i mickiewiczowskie „poemko“.

W zachowanej pierwszej pieśni mamy parodię „argumentu“ epickiego, parodię klasycznej apostrofy o natchnienie (nie do muzy, ale do kartofla, a raczej — kartofli, bo postać tego wyrazu z rodzajem żeńskim dominuje), parodię „cudownej maszyny“, zarówno poğańskiej jak chrześcijańskiej (co nastęrcza okazję do wolterowskich złośliwości przeciwkościelnych), parodię epickich porównań i personifikacji. Z komiczną powagą wprowadzona zostaje obdarzona ad hoc „ludzkim wyrazem“ bohaterka utworu — kartofla. Ale z motywami buffo przemieszane są i motywy serio: fantazje mitologiczne jak w „Metamorfozach“, opisy i uwagi historiozoficzne jak w „Georgikach“, — niektóre z nich rozwinięte szeroko i wcale sug-

---

<sup>1</sup> O poezji dydaktycznej i opisowej XVIII w. zob.: E. Abry, C. Audic, P. Crouzet, *Histoire illustrée de la littérature française*, Paryż 1913, s. 423; Apollonia Załuska, *Poezja opisowa Delille'a w Polsce*, 1934.

gestywnie. W humorystyczno-idyllicznym opisie wiosny np. zastanawia swoim indywidualnym charakterem „lekka rzesza“ muszek, co „dźwięcznie brzęcząc, powietrze skrzydełkami miesza“; w ustępach narracyjnych zwraca uwagę zwłaszcza wspaniała korab, co „z czoła drewnianym słupem uparł się w obłoki“, plastyką przedstawienia wyróżnia się obraz rycerskiej drużyny Kolumba; retoryczną siłą znowu uderza „proroctwo“ o mającym nastąpić udziale Ameryki w sprawie ugruntowania powszechnej wolności. Ta mieszanina powagi i komiki wyrażona została jędrną polszczyzną, której rozmaite szeregi leksykalne barwnie się przewijają i zaplatają: potoczność (z wyrazami takimi jak „gramolić się“ i „ksyknać“), gwarowa nowogrodzyczka (z „głębiną“ i „butlem“), zarówno jak pompatyczność z natchnienia Trembeckiego (reprezentowana przez „struśca“, „bożców“, „słupiec“, „bodce“, „zmęt“, „kosmy“ [zamiast kosmyków], „przyklask“, „żywiółki“, „szkliska“, „zatop“ itp.). A różnorodności szeregów leksykalnych towarzyszy i różnorodność układów składniowych — od naturalności niezupełnie skoordynowanego początku aż do długich rozwiniętych okresów, wypełnionych kunsztem retoryki, obfitującej w przestawnie (w rodzaju „swoich mimo straży“), konstrukcje łacińskie („rządzający poczynione własną dłonią brzegi“ etc.), a nade wszystko wymyślne peryfrazy (takie jak „dróg morskich wskazówki [...], gwiazdy“ albo „częste ze spiżów wybuchy“ [sc. strzały armatnie]).

„Kartofla“ nie została wykończona. Z dalszego jej ciągu zachował się tylko urywek, zaczynający się od słów:

O, nowogrodzka ziemio, kraju mój rodzimyo,  
O, Trembeckim! godzien uwielbienia rymy!

stanowiący łączny hołd poety dla dwu wielkich jego umiłowań: dla stron rodzinnych i dla jędrności polszczyzny, której Trembecki wydawał mu się najświetniejszym reprezentantem. Poprzez kunsztowną robotę retoryczną przebijają tu już silniejsze akcenty uczuciowe:

Stąd Mendog ciskał gromy za północne ściany,  
Tutaj z rzymiańskim sercem wschodziły Reytany.  
A gdy znikła celniejsza dla kraju przysługa,  
Stali się z orężników opiekuni pługą.  
Niebo, ceniąc rolnika dostojne kłopoty,  
Łaskawymi tę ziemię uzacnia przymioty.  
Choć brylantów nie znajdziesz po jej sianych piasku,  
Ni w jamach dla złotego giniesz wynalazku,

Choć pagórków tokaju nie rumienią kiści,  
 Motyl, indyjski tkacz, nie oprzędzie liści,  
 A ziemia twarda, będąc oraczom macochą,  
 Błagać się wielokrotnie potrzebuje sochą, —  
 Ale w jesieni z lichwą odwdzięcza się praca  
 I sandomirskie żniwo twój obszar wyłaca.  
 Na łąkach, trzęsąc karkiem, huczy róg bawoli,  
 Andaluzyjska trzoda po wzgórkach swawoli.

Charakter pokrewny „Kartofli“ mają „Warcaby“. Nie ma w nich zresztą już żadnych złośliwych wycieczek przeciwko kościołowi ani księżom. Jest to wogóle utwór bardziej niż „poemko“ jednolity i zrównoważony, ale też, trzeba powiedzieć, i mniej ciekawy. Drukując go w pierwszym swoim zbiorze „Poezji“ w r. 1822, poeta dodał do niego liryczne zakończenie, które związało go z późniejszymi jego wierszami. Główny wszelako jego zrab jest wypełniony dydaktyką, która nie stanowi dla czytelnika żadnej atrakcji poetyckiej (chyba praktyczną: jeśliby ktoś chciał według tego poematu naprawdę nauczyć się grać w warcaby, co zresztą jest rzeczą możliwą, podobnie jak rzeczą możliwą jest nauczyć się grać w szachy z poematu Vidy czy Kochanowskiego, którzy w tym wypadku byli mistrzami Mickiewicza). Literacko interesuje tu głównie wysubtelniony — znacznie bardziej niż w „Kartofli“ — ton heroikomiczny. Do skromnej rozrywki zachęca poeta górnymi apostrofami, wciągając do argumentacji naczelne władze duchowe (kiedy np. twierdzi, że „warcabę czułe ulubiły serca“, że zaciekać ona może tych, których „duch wznioślejszy, pojętność niesłaba“); to znowu uderza w strunę egzotyki (informując, że „znad kitajskich wzięliśmy tę zabawę granic“); albo — niby jakiś tragik francuski — zestawia w diatrybie przeciwieństwa psychologiczne („Serce z nich nic nie czerpa, choć rozum coś zyska, — Inna jest żyć bez zbrodni, inna poznać zbrodnie“ itd.); a niepospolity animusz ujawnia w ustępach batalistycznych: bo walki na szachownicy przedstawione tu są w rozwiniętych przenośniach jako walki prawdziwych rycerzy („Hiszpan śmiało uderza na miecze i spiże, — z czoła walczy, lecz okiem i tam i sam strzyże“, „Sarmata, ufność w samej kładący odwadze, — woła na cię przed bojem: Zwalczę, lecz nie zdradzę!“ itp.). Summa summarum jednak jest ten żartobliwy poemacik tylko dobrze wykonaną wprawką stylistyczną.

Utwarem wyższej znacznie ambicji jest wiersz „Do Joachima Lelwela“, który miał się stać pierwszym osobno (choć anonimowo) ogłoszonym (1822) drukiem Mickiewicza. (Przypominam, że nie traktuję

tu utworów poety w porządku ściśle chronologicznym, ale wedle chronologii przybliżonej, skupiając w grupy utwory pokrewne).

Chodziło w nim o powitanie lubionego i cenionego nauczyciela w imieniu jego słuchaczy, a zarazem o dowód uznania dla jego poglądów. To punkt wyjścia wątku dydaktycznego: okazja do wywodu na temat trudności zdobywania prawdy, zwłaszcza prawdy o przeszłości, a stąd przejście do serii obrazów tej przeszłości, które mniej więcej odpowiadają wyobrażeniom mistrza<sup>1</sup>. Okolicznością, która nadała wierszowi wartość większą niż wartość panegiryku i popularyzacji jest to, że Mickiewicz nie tylko wyraził swoje zapatrywania na historię, ale zajął względem niej postawę uczuciową. Stąd energia np. wiersza o rewolucji francuskiej („Posiane kły — mścicieli odradzają z siebie”); stąd wdzięk np. wiersza o rycerzach średniowiecznych („Oni najpierwsi z niebios Miłość przywołali — serdeczną”); stąd dobitność np. wiersza o Greku starożytnym, jakby przeznaczonego na inskrypcję w marmurze („Walczył, rozprawiał, kochał, nauczał i śpiewał”). Szczególnym uczuciem przeniknięte są te ustępy utworu, w których poeta wypowiada swoje umiłowanie wolności (wspólne mu z mistrzem i całą wielką literaturą wieku Oświecenia). Z największą jednak siłą przemawiają te wiersze, które są poświęcone zachwytowi dla samego nieustępliwego dążenia do prawdy, dla samej namiętności badania i dociekania. To jest naczelny motyw poetycki utworu, motyw, który przewija się przez jego całość niby nić przewodnia. Przyszły poeta uczuć narodowych objawia się tu jako poeta ośmnastowiecznego uniwersalizmu cywilizacyjnego, widzący w prawdzie wartość najwyższą, a zarazem dla wszystkich jednakową:

A słońce Prawdy wschodu nie zna i zachodu;  
Równie chętne każdego plemionom narodu,  
I dzień lubiące każdej rozszerzać ojczyźnie,  
Wszystkie ziemie i ludy pocyta za bliźnie.

---

<sup>1</sup> O wierszu *Do Joachima Lelewela* zob. — poza monografiami Mickiewicza: Aleks. Semkowicz, *Wydania dzieł Adama Mickiewicza w ciągu stulecia* (I), Lwów 1926, s. 2; Roman Pilat, „Wiersz Ad. Mick. do Lelewela“, *Pamiętnik Tow. Lit. im. Mickiewicza* 1887, s. 78; St. Pigoń, „Historiozofia młodego Mickiewicza“ (w książce *Z epoki Mick.*, Lwów 1922); Konrad Górski, *Pogląd na świat młodego Mick.*, 1925, s. 121; Ign. Chrzanowski, „Nowa monografia o Mick.“ (recenzja książki Kleinera), *Przegląd Współczesny* 1934, nr 152, s. 410.

Już tu zresztą motyw narodowości jest obecny: narodowość jest nieodpartą koniecznością, wynikającą z warunków historycznych. Taki przecież jest sens najbardziej spopularyzowanego dwuwiersza utworu:

A tak, gdzie się obrócisz, z każdej wydasz stopy,  
Ześ znad Niemna, ześ Polak, mieszkaniec Europy.

Uczuciowy stosunek do tradycji narodowej wyrażają słowa o „macierzystym chlebie“ (jakże wymowne w swojej prostocie, a zarazem niezwykłości!); uczuciowy stosunek do pierwiastków ogólnoludzkich — słowa o „czystej treści człowieka“, na której ma się oprzeć ten, co chce wybadać „przenajświętsze lica“ prawdy. Łączą się te dwojaki uczucia w wierszach składających hołd Lelewelowi jako nieustraszonemu i obcemu jakimkolwiek ubocznym względem badaczowi, a zarazem wyrażających dumę z tego, że jest on Polakiem:

Ze ciebie takim polska wydała ojczyzna.

Już tu więc mamy poetyckie połączenie ideałów ogólnoludzkich z narodowymi, które przenikać będzie całą późniejszą twórczość Mickiewicza: już tu narodowość ujęta jest jako odcień w człowieczeństwie.

Utwór zresztą więcej ma związków z literaturą XVIII stulecia niż z późniejszą twórczością Mickiewicza: zarówno przez tenor swoich poszczególnych wywodów historyzoficznych, jak formę klasycznego „listu poetyckiego“, a następnie — przez swoją kompozycję, polegającą na przesuwaniu serii obrazów, mających stanowić przegląd dziejów (głośnym dziełem tego typu były „Ruiny“ Volneya, wydane w 1791 r.; z naszej literatury można wymienić „Świątynię Sybilli“ Woronicza); związany też jest z tradycją literacką XVIII wieku przez styl, z lekka archaizowany, wogóle zaś modelowany na Trembeckim. Mamy w nim i „oreźników“, i „przyklaski“, i „nadarzenia się“ i „brzezi ziemiokręga“. „Gorzej zbywa“ znaczy tu „bardziej zbywa“, a „dalej zrobił“ znaczy „więcej zrobił“; „tylko sam“ występuje zamiast „tylko ten“; „przeciwni“ oznaczają „przeciwników“; „ciemnoty“ mamy w miejsce „ciemności“; „błędy“ zamorskie to zamorskie błędzenia; a „piękne względy“ to względy piękności. Czujemy się zupełnie w atmosferze Trembeckiego, którego zresztą poeta przypomina

wyraźną aluzją do początku „Sofiówki“ w słowach o ziemi, co „ciążarna sprzecznymi nasiony — z potwornym niegdyś cielskiem rozdziła Pytony“. Takim to, tylu sztucznosciami obciążonym stylem wyraził Mickiewicz wymownie swój szczery i głęboki kult prawdy, ujął po poetycku pracę badacza, za którego przyczyną cienie przeszłości — jakby wywołane siłą czarów — „wstają z martwych, przechodzą na prawdy zwierciadła“, którego myśl — zahartowana trudem i uskrzydłona natchnieniem — „z pomroków ducha czasu nad gwiazdy wyleci“.

Do grupy poematów dydaktycznych należy także — wcześniejszy o cztery lata od wiersza „Do Joachima Lelewela“, a o rok od „Warcab“ — wiersz „Już się z pogodnych niebios oćma zdarła smutna“. Ma on charakter mowy wierszowanej (i rzeczywiście wiadomo, że jako mowa był przez autora odczytany na posiedzeniu „Wydziału I“ Towarzystwa Filomatów). Mowy takie były formą literacką popularną w owych czasach wśród wolnomularzy. Naturalne było jej zastosowanie w organizacji, będącej, równie jak loże wolnomularskie, tajną.

Mniej tutaj wykładu niż w wierszu do Lelewela, dużo więcej za to pierwiastka argumentacyjnego: ciągle przewijają się takie wyrazy jak „wszak“, „więc“, „przecież“, „ale“, „gdy“, „bo“, „jeśli“, „choć“, „żeby“; całe wiersze i grupy wierszy wypełnione są wywodami, takimi jak np. o konieczności starannego dobierania członków do towarzystwa, albo o lekkomyślności zapaleńców, co się nie wahają brać od razu za najtrudniejsze sprawy; dużo w związku z tym konwencjonalnej retoryki.

Nie brak jednak i obrazów, które świadczą, że, choć rozplanowany rozumowo i rozwijany dialektycznie, temat poruszał w młodym organizatorze także struny poetyckie. Świadczy o tym sam już wiersz pierwszy, niepospolity jako introdukcja, otaczająca nas od razu atmosferą rzeczy górnych i uroczystych. Świadczy o tym także obraz Jazona-żeglarza, przedstawiony w serii świetnie odpowiadających klasycznemu motywowi metonimij:

Żeglarzu! Ciągnij rudel, wiatrom podaj płótna,  
Zmocnioną wczasem dłonią słońce krajaj piany...

Że nie tylko Mickiewicz-mówca i działacz tu był czynny, ale i Mickiewicz-poeta, tego dowodzi również siła wyrazu w gnomach i imperatywach, stanowiących szczytowe punkty treści ideowej wier-

sza („Tak im kto wyżej stąpił, w większy trud się wprzęga“ itp.), które nie bez racji stały się popularne na równi z wersetami późniejszych doskonalszych utworów poety.

Motywy obrazowe dalszego ciągu wiersza — po zamknięciu wstępnego obrazu żeglarza-Argonauty — są już traktowane mniej indywidualnie. Dzieła czekające na wykonanie przedstawia poeta-retor przenośnią nowych „gmachów“ na nowej „posadzie“, upowszechnioną przez wolnomularstwo. Konieczne wysiłki zobrazowane są w przenośniach i porównaniach głównie ze sfery zapaśnictwa („szranki“, „wieńce“, „meta“, „zawodnicy“, oklaskiwany „zwycięzca“); splatają się zaś z bardziej jeszcze skonwencjonalizowanymi (a więc i odplastycznionymi) przenośniami wyrażającymi sławę („szczebel do sławy“, „sławy podniebne [...] opoki“).

Mimo jednak konwencjonalizmu zużytych w stylistyce klasycznej motywów obrazowych wiersz działa na wyobraźnię energią przedstawienia wysiłku: nie tyle wysiłku zewnętrznego, ile wewnętrznego, który tamten poprzedza. Stąd najgorętsze wezwanie do najbardziej obdarowanych. Stąd w wezwaniu tym przenośnia już nie ze sfery walk ani zapasów, ale z górniejszej, uprzywilejowanej w tradycji poetyckiej sfery przestworzy powietrznych:

Im wyżej, tym usilniej wyteżajcie pióra.

Tak zaznaczał swoją indywidualność dwudziestoletni poeta w utworze, którego styl i wierszowanie nie wyróżniały go jeszcze spośród utworów innych współczesnych pisarzy idących torami Trembeckiego.

### 3.

#### „JAMBY“ PRZYJACIELSKIE

Archiwum Filomatów przechowało obok uroczystej mowy wierszem, jaką jest „Już się z pogodnych niebios“, także około dziesiątka wierszowanych mów Mickiewicza humorystycznych. Wszystkie one zawdzięczają swoje powstanie atmosferze koleżeńskiej lat uniwersyteckich poety i dla ścisłego grona koleżeńskiego tylko były pisane. Niemniej przedstawiają i one pewien interes ogólniejszy dla tych, których zaciekawia historia twórczości mickiewiczowskiej, — aczkolwiek nie ma wśród nich ani jednego utworu, który by jako całość odpowiadał wyższym miarom estetycznym.



Towarzystwo Filomatów miało za cel, jakbyśmy dzisiaj językiem powiedzieli, samokształcenie i przygotowanie do pracy społecznej. Spośród innych tego rodzaju towarzystw, jakie były znane w innych czasach i w innych miejscach, wyróżniało się nie tylko bardzo ściśle w liczne i dokładne regulaminy ujętą — organizacją (ze względu na warunki polityczne tajną), a także, może przede wszystkim, wielkim życiem się tego nielicznego grona, które je stanowiło, a w którym szczęśliwie znalazło się sporo zdolności, m. i. pisarskich<sup>1</sup>.

Do swoich obowiązków społecznych i kulturalnych odnosili się Filomaci wileńscy bardzo poważnie. Dokumenty w ich archiwum zachowane dowodzą, że pracowali usilnie. Ale poza zebraniem naukowymi i organizacyjnymi lubili się także wesoło bawić: nie bez obfitego udziału miodu i wina, ale może z obfitszym jeszcze udziałem dółcipu i fantazji.

Wykwitem ich zbiorowej pomysłowości była m. i. seria imienin w ciągu r. 1818—19, obchodzonych wzajemnie nie tylko uczta-  
mi, ale i zabawami literackimi, polegającymi na odczytywaniu mniej lub więcej humorystycznych powinszowań czy innych utworów okolicznościowych, czasem wcale nawet okazałych rozmiarów.

Takim to okolicznościom zawdzięczamy wiersze Mickiewicza wygłoszone na imieninach Tomasza Zana, jego własnych, dwu Józefów — Jeżowskiego i Kowalewskiego, — Jana Czeczota, a wreszcie tzw. „Jamby powszechnie“, które ten bujny okres imieninowy zakończyły na wspólnej zabawie w czerwcu 1819 r. Humorystyczny ton tych utworów ujawnia się już w ich nazwie: jambami bowiem nazywał je poeta nie ze względu na ich stronę wersyfikacyjną (ta nie wspólnego z metrum jambicznym nie miała), ale ze względu na stronę treściową, żartobliwie przypisując im ambicje najbardziej zjadliwego i napastliwego poety, jakim był naczelny jambista grecki Archiloch.

Wiersze te były przeważnie przygotowywane zawczasu. Przy jednej wszelako okazji imieninowej Mickiewicz po raz pierwszy ujawnił zdolności improwizatorskie, i trzy jego improwizacje zapisano.

---

<sup>1</sup> O Filomatach: Tretiak, l. c.; *Towarzystwo Filomatów* (wybór tekstów ze wstępem i objaśnieniami Aleksandra Łuckiego), 1924, „Biblioteka Narodowa“, seria I, nr 77; Wacław Borowy, „Tow. Fil.“ (w książce *Kamiennie rękawiczki*, 1932, s. 91). Całą *Poezję Filomatów* wydał w dwu tomach Jan Czubek (1922).

Naczelnym motywem uczuciowym całej tej literatury imiennowej jest przyjaźń. Jej wyraz jest prawie zawsze pół-drwiący, lekko ironiczny, powierzchownie nawet szorstki. Sympatia przejawia się w zainteresowaniu i ciepłe ogólnego tonu, ale nie przekreśla krytycyzmu. Duch przekomarzań, humorystycznych przycinków, wesołych uszczypliwości panuje tutaj wszechwładnie, legitymując jak gdyby (oczywiście tylko pozornie) parantelę z Archilochem.

Raz po raz kreśli poeta satyryczne wizerunki przyjaciół i swoje własne. Czasem pojawiają się przy takiej okazji i jakieś mentorские verba veritatis. Czasem, nieoczekiwanie, zabrzmi i struna liryczna, odzywając się dźwiękiem, który jest już jakby zapowiedzią Mickiewicza z lat późniejszych. Tak w „jambach“ na imieniny Czeczota, w rozwlekłej rozprawie z jakimiś żalami przyjacielskimi zjawiają się następujące wiersze:

Niemilo gdy się wdrze żartownisia oko  
W tajnik, gdzie przeszłe czucia kryją się głęboko.  
Zda się, że obcy widok ujmuje im wdzięku.  
Jak lichwiarz skarby w własnym chce przetrząsać rękę,  
Tomaszu, każde serce ma ciemne zakątki,  
Gdzie są boleści, głupstwa i szczęścia pamiątki.

Ale takie tony odzywają się tu rzadko. Powściąga je młodzieńcza męskość obawiająca się sentymentalizmu. „Ja amantów szanuję, lecz nie chcę pieszczocha“ — głosi o tym wiersz poprzedzający przytoczone, a odnoszący się zarówno do przyjaźni jak do erotyki.

W erotyce zresztą niebezpieczeństwo sentymentalizmu nie zdało się Filomatom zagrażać. O ile występowała ona w literaturze filomackiej, to przeważnie — wedle słów jednego z wierszy Tomasza Zana — „donośnie, nie miłośnie, lecz nieznośnie, sprośnie“ („Adamowe i Tomaszowe“). Sam Zan prym w tym zakresie dzierżył (zanim został reformatorem obyczajów), a i inni ten typ dowcipu uprawiali, nie w takiej zresztą mierze, jakiej można by było oczekiwać po uczniach literackich Trembeckiego, a tymi byli prawie wszyscy. — Otóż rzecz ciekawa, że Mickiewicz, choć „tłustego tłumacz dzieła“ (jak Czeczot mówi o jego „Darczance“), bardzo mało się w tym zakresie zaznaczył.

Dowcip jego poezji towarzyskiej idzie innymi drogami. Poczytna sobie czasem po wolterowsku, robiąc satyryczne aluzje religijne, nieliczne zresztą i stosunkowo niewinne.

Znacznie obficie występuje w jego wierszach parodia literacka. Wycinowane w niej są wszystkie formalne górności klasycyzmu. Przed turniejem poetów filomackich widzimy „cały Olimp w kłopotach, cały Parnas w strachu“ i rozlega się zapowiedź: „Przeciwnie Muzy spuścimy ze smyczy“. Klasyczna metafora-metonimia żeglarsza, co „do portu nie skieruje belki“ dostaje się nie tylko w humorystyczny kontekst, ale i w rym do „butelki“. O sobie mówi poeta jako o „Muz plenipotencie“, a proces natchnienia przedstawia w trawestacji Horacego: „Patrzaj, patrzaj: w gawronią wybrałem się drogę“ itd. Nawet swój ulubiony klasyczny motyw uniesienia w sfery gwiazdne (horacjańskie „Sublimi feriam sidera vertice“) ujmuje parodystycznie:

Kto zwycięży, łbem dumnym da bukiś o gwiazdy.

Szerzej jednak niż parodia literacka rozciąga w tych wierszach swoje panowanie humor szczególnie realistycznego. Jednego z przyjaciół, Onufrego Pietraszkiewicza, ukazuje poeta z „karkiem tablicowatym“; innego, Jana Czeczota, — z „twarzą w owsianym kolorze“, o sobie powiada: „Poniosłem łeb, jak przedtem, smutny i jałowy“ itp. Często jest w tych portretach pochwycony jakiś drobny tylko szczegół powierzchowności, jakiś ruch, gest, czy wyraz twarzy. Poeta wyjaskrawia go karykaturalnie, ale zarazem uwydatnia jego znaczenie jako czegoś związanego z istotą portretowanej indywidualności. Naturalnie, portrety te były obliczone nie na druk, ale recytację, i to w obecności portretowanych; w takich dopiero warunkach objawiała pełną swoją siłę komiczną; sama jednak sztuka literacka, z jaką są wykonane, jest niepospolita. Mickiewicz niewątpliwie zawarł był już bliższą znajomość — tak samo jak całe grono literatów filomackich — z pismami wielkiego inicjatora i mistrza tej sztuki, sławnego już od półwiecza na zachodzie Wawrzyńca Sterne'a. Prawie wszyscy piszący filomaci byli w mniejszej lub większej mierze sternistami i pod wpływem pisarza angielskiego starali się obserwować i wyzyskiwać charakterystyczne szczegóły. Wszyscy wyznawali jego hasło artystyczne „Vive la bagatelle“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> O Sternie: P. Stapfer, *Laurence Sterne*, wyd. 2, Paryż 1882; W. Dibelius, *Englische Romankunst*, 1910, t. I, s. 280; O. Elton, *A. Survey of English Literature 1730—1780*, 1928, I, s. 217, 401; E. A. Baker, *The History of the English Novel*, IV, (1930), s. 240; G. Rabizzani, *Sterne in Italia*, Rzym 1920 (we wstępie bibliograficznym wiadomości o wpływie Sterne'a także na inne literatury).

Najbardziej niewolniczym naśladowcą Sterne'a był Zan. Wszystkich od razu przerósł Mickiewicz — wyróżniając się zwłaszcza plastyką uwydatnianych szczegółów. Przykładem może być bodaj portrecik mimiczny przystępującego do pracy poety:

To mi przedziwna, wielka, boska, cudna sztuka:  
Gdy człek siadł, gryzie pióro, w stół palcami puka,  
Maca średniówek, zgłoski policza: raz, dwa, trzy.  
Co mi do tego, że wiersz na wiersz zyzem patrzy?

Do najlepszych ustępów w mickiewiczowskiej poezji imieninowej należą te, w których poeta przedstawia — taką metodą charakterystyki plastyczno-karykaturalnej — samego siebie: kiedy np. charakteryzując swoje przemówienia, powiada, że jest w nich „nie kamazon, nie muskan“, że idzie „zakryślając po bruku pjaną cyklo-ideę“ itd.

Poczucie bujnej swobody, którym te wiersze biesiadne oddychają, potraça nieraz w naturze poety strunę tradycyjnego polonizmu. W atmosferze zabaw budzi się w nim świadomość wewnętrznego pokrewieństwa z pokoleniami Polaków kontuszkowych. Stąd szczególnie zamaszyste słowa o Onufrym Pietraszkiewiczzu, który z nim ten sentyment do dawnego obyczaju polskiego dzielił i nawet czynnie go dokumentował, nosząc wielkie wąsy szlacheckie. Imię jego uczył Mickiewicz pysznym imaginacyjnym portretem solenizanta w dawnym stroju („Dłoń wsparta u krągłych boków, — złotem kapiący pas suty; — darń zadrzy od ważkich skoków“ itd.). Poprzez karykaturalne zabarwienie przebija tu jakiś prawdziwie sarmacki animusz.

Animusz taki nie wchodził do elementów humoru sternowskiego. Wchodziło natomiast do niego coś, co raczej było tej właściwości przeciwieństwem, mianowicie ironiczny pedantyzm, scientyzm humorystyczny. I tego pierwiastka też nie brak u naszego poety. Raz po raz pojawiają się w „jambach“ motywy i wyrażenia „uczone“: aluzje do „lejdejskich butelek“, „wyższego rachunku“, itp. Natchnienie, któreśmy widzieli przedstawione w persyflażu szablonów klasycznych, przedstawia poeta kiedy indziej stylem „naukowym“, łącząc go zresztą z tymi szablonami w powiedzeniu że już go „Fe-bus naelektryzował“. Chaos przedstworzenny — po aluzji do Owidiuszowych „Metamorfoz“ — porównywa poeta do rozrzuconej biblio-

teki swego przyjaciela Malewskiego; Uranii każe mówić o „nakręcaniu kółek“ u planet; a „mozgownie“ Zana przedstawia wyliczeniem bezładu skupionych tam znaków matematycznych.

Była to niepospolita realizacja programu sternowskiego, który polegał na uwydatnianiu powagi drobiazgow i traktowaniu rzeczy poważnych na wesoło. Realizował poeta ten program także w swoim stylu, tworząc w nim aliaż kunsztowności i swobody, naukowego pedantyzmu i tonu najzwyczajniejszej rozmowy.

Kunszt klasycysty-trembeczyka zdobył się tu na jeszcze jedną serię „tyrsów bluszczo-gałężich“, „bożków złoto-cytrych“ i „pitonobójców“, na archaizmy w rodzaju „przeznał“, „na ścienie“, i „siestrzyczki“. Nie zabrakło kreacyj takich jak „zwisko“, „spróżniał“ czy „sześćkonna kolaska“. Znajdzie się nawet czasem upiornie i... przezabawnie wyglądająca inwersja („Wieleż to trudu jamby wyłożyłem na te!“).

Panuje jednak język potoczny, konwersacyjny, którego zwyczajność akcentują powtórzenia (w rodzaju „Ja to zrobiłem, ja to, ja to, ja to, ja to“), rozmaite wykrzyki i wyrażenia onomatopieczne (różne „chichi! chichi!“ i „skiki, skiki“, to ostatnie wyrażenie nb. w rymie do „metafizyki“). Rodzajem majstersztyku manifestacyjnej naturalności jest wiersz w „jambach“ na imieniny Pietraszkiewiczą, w którym zaimiek „ty“ jest powtórzony dziesięć razy. Naturalność tonu przejawia się też w profuzji prowincjonalizmów nowogrodzkich i wileńskich. Poeta gotów jest „szarmyćlować“ po wietrze, mówi o „rozrzadzonych“ eterach, oratorskich „kraskach“ i „rozkarczonej bramie“; kiedy indziej opiewa kubek z topolowej „szczepy“ albo sok wyciśniony z „perła“ drogich burgundów; jamb jego myśli wyprawiać „kulki gapie“; to znów wprowadza „szkrypu“ (z rymem „cztery i pół“) i „kudry“ koźle; imieniem całej podochoconej drużyny przyjacielskiej woła: „Dzybamy jako żórawie“; itp.

Jako zbiór środków artystycznych jest to, można powiedzieć, wszystko sternizm<sup>1</sup>. Ale tym, co te środki ożywia, co je zespała, jest—

<sup>1</sup> Dokumentem wczesnego sternizmu mickiewiczowskiego jest opowiadanie satyryczne pt. *Przypadek na gościńcu między W. i K. d. 6 stycznia o godz. 5 po poł.*, napisane przez poetę w r. 1821. Postaci występujące tu są, gwoli „ściśłości“, ponumerowane. Gwoli tejsze „ściśłości“, rozmowa ich jest podana in extenso ze szczegółowym w nawiasach opisem gestów towarzyszących słowom. Narracja urywa się w środku zdania, które wypowiada jedna z postaci (Sterne stosował podobne zakończenie rozdziałów, nawet całych utworów, dla utrzyma-

przyjaźń. Najwymowniejszy, choć humorystyczny wyraz znalazła ona w „Jambach powszechnych“, w których poeta otwarcie mówi o sobie jako o duszy gronka filomackiego.

## 4.

## UTWORY STYLIZOWANE

Szczególnym dowodem zainteresowania młodego Mickiewicza dla formalnych zagadnień ekspresji są dwa jego utwory: „Zima miejska“ (1818) i „Żywila“ (1819). Pierwszy humorystyczny, drugi poważny, patosem nawet rozbrzmiewający, mają one ten jeden, ale za to bardzo wydatny rys wspólny, że obydwa są ćwiczeniami w zakresie pewnych stylów pisarskich. Stosunek zresztą poety do dwu tych stylów jest różny.

„Zima miejska“ ma pozór satyry. Ale z tonu wiersza jest rzeczą ponad wszelką wątpliwość jasną, że poeta nie ma żadnych celów dydaktycznych, że wcale mu nie chodzi o jakieś „piętnowanie“ czy „wyszydzenie“ młodzieży miejskiej (albo wiejskiej, zamieniającej „Cererę za Pluta“). Nie jest to także bynajmniej parodia Trembeckiego, o jakiejś satyrycznej intencji uwydatnienia jego manieryzmów. Nie! to jest tylko żartobliwe rozwinięcie tematu à la Trembecki w charakterze à la Trembecki i przy zgęszczonym zastosowaniu ulubionych środków stylistycznych Trembeckiego, przede wszystkim metonimii. Jest to jakby etiuda metonimiczna (żeby się posłużyć przenośnią z muzyki, w której ten rodzaj utworów jest częściej uprawiany i nieraz z wyższymi ambicjami artystycznymi się łączy). Można by dodać jeszcze bliższe jej określenie (w duchu terminologii muzycznej): etiuda-bizzarria.

Metonimie występują tu w różnych postaciach — to tak związłe jak w wypadkach „Cerery“ (= zboża), „Pluta“ (= pieniędzy), „Fryzów“ (= koni fryzyjskich) czy „Niemeńców“ (= Litwinów), to znowu rozgałęzione w szerokie peryfrazy jak w wyrażeniu o „pełnych sma-

---

nia atmosfery naturalności, a zarazem dla zwrócenia uwagi na technikę kompozycyjną). Opowiadanko to było przeznaczone dla wileńskich *Wiadomości Brukowych*, gdzie styl sternowski miał wielu zwolenników; nie było w nich zresztą drukowane. Można się domyślać, że w tymże stylu był utrzymany wcześniejszy jeszcze artykuł Mickiewicza (1818) pt. *Doniesienie wojażera od stron jerozalemskich z miasteczka Zaniemunos*, nie drukowany i nie zachowany nawet w rękopisie.

ków porcelanach“ i „z chińskich ziół ciągnionych treściach“; to łatwo się od razu tłumaczy same przez się albo przez kontekst („Czy na niebieskie zmysł podniosę lica“ np.), to przez dłuższą chwilę trzymają nas w niepewności, zanim się — w dalszym ciągu dopiero — wyjaśnią. A obfitość ich jest taka, że prawie zwrotki bez nich nie ma, czasem po kilka się nawet mieści w jednej zwrotce.

W pewnym sensie jest to biegunowe przeciwieństwo „jambów“ imienninowych: ośmnaście strof czterowerszowych, które wszystkie zasadzają się na wymyślnym kunszcie stylu. Ale ta sama tu co w „jambach“ atmosfera zabawy. A przewyciężenie trudności założenia jest tryumfem nie tylko zmysłu stylistycznego i komizmu, ale i artystycznego wdzięku. Za przykład mogą służyć wiersze o „pieszczonym gronie czarownych Charytek“, o „boginiach“ dających „do rozjazdu hasło“, a zwłaszcza wiersze o wieczornej zabawie, w której

Dowcipne, czułe wszystkim płyną słowa,  
Niejeden uwdzięk zarumieni lice,  
Niejedna wzrokiem zapala się głowa.

Wszystko zresztą jest tu podporządkowane atmosferze ogólnej, wszystko wyzyskane dla zabawnego kolorytu ogólnego: nie tylko metonimiczne obrazy, ale i największe sztuczności składniowe (jak „śnie atłasowych pod cieniem firanek“ albo „knieja“ „nie silna zimne podźwignąć ciężary“): wszystko służy żartowi literackiemu, którego delikatność daleko prześciga Trembeckiego, parodiowanego i czczonego tutaj zarazem<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Peryfrazy metonimiczne były obficie uprawiane w poezji opisowej francuskiej końca XVIII i początków XIX wieku. Delille np. tak pisał (w *Les Trois Règles*, w roz. I) o picu kawy i herbaty:

*La fève de Moka, la feuille de Canton  
Vont verser leur nectar dans l'émail du Japon.*

Zob. Abry — Audic — Crouzet, l. c., s. 425. Dawniejsza krytyka przeważnie widziała w *Zimie miejskiej* tylko wiersz naśladowczy; Kallenbach skłonny był przy tym przypuszczać (l. c. I 67), że Mickiewicza na chwilę „olśniła [...] estetyczna strona przepychu“; dla Kleinera to „wyczelowany płód chłodnej Muzy“, w tonie pobłażliwy dla „grzechów przyjemnych“ (l. c., s. 90). Intencję „pogłębienia“ utworu ujawniła krytyka najnowsza: J. Tański już w tytule artykułu formułuje swoją tezę („Mickiewiczowska satyra na mieszczan“, *Odrodzenie* 21. IV. 1946); podobnie i p. S. Skwarczyńska („*Zima miejska* jako heroikomiczne o p i s a n i e“, *Zagadnienia Literackie* 1946, z. 2), widzi w tym wierszu „satyrę społeczną“. Ale p. Skwarczyńska dużo cennych uwag wypowiada o jego formie („Jeśli *Zima miejska* jest wierszem sztucznym i pretensjonalnym — jest ona wierszem c e l o w o sztucznym i pretensjonalnym“).

W „Żywili“ ambicja stylizatorska jest większa i stawia sobie zadania bardziej złożone. W „Zimie miejskiej“ chodziło tylko o intensyfikację elementów stylu praktykowanego przez poetę poprzedniego pokolenia i rozpowszechnionego wśród współczesnych. „Żywila“ miała być utrzymana w prozie kronikarskiej XVI wieku, przy czym wstęp przedstawiał ją jako „historyjkę“ na tę prozę „przełożoną“ z dawniejszych jeszcze źródeł: „z staroświeckich xiąg“, jak czytamy (a więc białoruskich chyba? może łacińskich?). Chodziło więc w niej o stylizację dwustopniową: — językowo — na prozę jakiegoś Strykowskiego czy kogoś z jego rówieśników; obyczajowo — na koloryt czasów wcześniejszych, bliżej nie określonych, czasów wszelako, w których o początku wieku XV mówi się już jako o czymś bardzo dawnym. Wypadki bowiem przedstawione miały się rozegrać „około lata Pańskiego 1400“: to był trzeci „plan“ — historyczny, — który miał być w tym krótkim — kilkustronicowym — opowiadaniu odsłonięty.

I ten utwór, podobnie jak „Zima miejska“, był związany z pewnym kierunkiem literackim. Kierunek ów miał za sobą na Zachodzie już lat kilkadziesiąt.

Po wielkich zdobyczach filologii klasycznej dokonanych w wieku XVII, w stuleciu następnym obudziło się żywsze zainteresowanie dla przeszłości języków nowożytnych i początków ich piśmiennictwa, a zwłaszcza poezji. Rozpoczęło się ogłaszanie średniowiecznych zabytków literackich. Niewysoki na ogół w tym czasie poziom krytyki historycznej i wiedzy językoznawczej stwarzał warunki, w których obok zabytków autentycznych w rodzaju np. słynnego zbioru ballad, ogłoszonego w roku 1765 przez biskupa Tomasza Percy pt. „Pozostałości starodawnej poezji angielskiej“, mogły się pojawiać i spotykać z dobrą wiarą także zabytki podrabiane. Druga połowa XVIII stulecia stała się złotym wiekiem fałszerstw literackich i pastiche'ów (jak się przyjęło nazywać fałszerstwa obliczone na iluzję krótkotrwałą, w przeciwieństwie do tych, których autorowie przez długie lata, czasem do śmierci nawet, gardzili sławą autorską, a udawali uczonych odkrywców). Najgłośniejszym fałszerstwem były tzw. „Pieśni Ossjana“ (1760—1773), jakoby pochodzące z III wieku naszej ery i przetłumaczone z języka celtyckiego, w istocie napisane (przy pomocy niewielkiej znajomości pewnych urywków dawnej poezji celtyckiej) przez Jamesa Macphersona. Młody poeta Tomasz Chatterton ogłosił (1768) fragment rzekomej średniowiecznej kroniki mia-



sta Bristolu, a później skomponował w archaizowanej angielszczyźnie całą serię poematów, które przypisał mnichowi z XV stulecia Tomaszowi Rowleyowi. William Ireland wyprodukował dwie „nieznane sztuki Shakespeare’a“. Niejaki Psalmanazar nawet całe swoje życie ustylizował w wielkie fałszerstwo, podając się za przedstawiciela nieznanego Europie narodu wschodniego (którego nie tylko historię, obyczaje, religię, ale i język zmyślił). W ślad za angielskimi zaczęły się pojawiać fałszerstwa oraz pastiche’ e i na kontynencie Europy. Do bardzo (i długo) głośnych należały „Rękopisy“: „Królodworski“ i „Zielonogórski“, ogłoszone (1817—1818) przez Wacława Hanke: zmyślone zabytki średniowiecznej poezji czeskiej.

W Polsce, tak samo jak w innych krajach europejskich, w ciągu drugiej połowy XVIII wieku zainteresowania historyczne wzrosły bardzo wybitnie. Bohomolec wydawał autorów XVI wieku; „Monitor“ usiłował wskrzeszać zapomniane wyrazy staropolskie; wielkie dzieło historyczne Naruszewicza wspierało się na dokumentach w nowoczesny już sposób gromadzonych; znakomici pisarze (Krasicki i Książnin) tłumaczyli „Pieśni Ossjana“; Karpińskiego „Duma Lukierdy“ i Niemcewicza pierwsze „śpiewy historyczne“ powstały w atmosferze tychże zainteresowań. W początkach wieku XIX rozszerzyły się te zainteresowania i na Litwę. W roku 1807 ukazała się powieść Anny Mostowskiej „Astolda, księżniczka z krwi Palemona“, bardzo wprawdzie naiwna, bądź co bądź jednak traktująca temat historyczny w inny zupełnie sposób niż tragedie „klasyczne“ (jak np. Karpińskiego „Judyta“ czy późniejsza Felińskiego „Barbara“). W czasopiśmie (jak np. w „Dzienniku Wileńskim“) zaczęto ogłaszać różne źródła historyczne z XVI stulecia (niektóre w oryginalnej pisowni). Zorian Dołęga Chodakowski rozpoczął zbieranie pieśni ludowych, w których widział żywe zabytki poezji dawnych wieków. Nie brakło i mistyfikacji, co prawda traktowanych tylko humorystycznie: trzy pisma wileńskie, „Dziennik Wileński“, „Tygodnik Wileński“ i „Wiadomości Brukowe“, ogłaszały w latach 1818—1819 różne wiersze „ze zwojów dziuplowych“, rzekomo odkrytych w pniach starych dębów przez Usztaritoisa Mokitinisa z Jaswoyni i jego przyjaciela Zywi-bunda Mingayłę, „znajomego już uczonemu światu filologa“. Wiersze te, niby to tłumaczone z litewszczyzny, były w istocie utworami Michała Balińskiego i miały na celu tylko zabawę.

„Zywila“, przedstawiona czytelnikom „Tygodnika Wileńskiego“ w r. 1819 w pisowni XVI wieku jako „wyjątek ze starożytnych

rękopisów polskich, udzielonych redakcji przez P. S. F. Ż.“ była, zdaje się, pierwszym polskim pastiche'em serio. Autor był stosunkowo nieźle przygotowany: ujawnił znajomość kroniki Strykowskiego, słownika Lindego, a nawet specjalnego studium gramatycznego Lelewela o liczbie podwójnej; przyswoił sobie trochę wyrazów dawnych, pewne formy językowe staropolskie i pewne właściwości składni szesnastowiecznej. Nie jest zresztą „Żywila“ pod względem językowym bez błędów: „abych“ jest tutaj formą stosowaną w trzeciej osobie, słyszymy o „miłości ku tey wszetecznicze“, a występuje i równie niesłychana forma miejscownika: „w ciemnicze“.

W kompozycji przedstawienia wypadków i charakterów zamysłem Mickiewicza było najwidoczniej stworzyć prymityw. Czujemy się jednak nie w atmosferze średniowiecznego prymitywu, ale w atmosferze sentymentalizmu, kiedy czytamy, że księżniczka zdradziła tajemnicę swojej miłości przede wszystkim przez „ony lzy, ony wzdychania, ony bladeści, ony lękania się i drżenia ustawiczne przed oycem“, a zwłaszcza kiedy czytamy, że jej nieszczęśliwy kochanek, rycerz Poray, także tylko „pokątnie nieszczęścia swego płakał“. O ile jednak serca bohaterów są tak czułe, o tyle obyczaje ich epoki są surowe, i księżniczka, której miłość kazała zapomnieć o godności swojej mitry, musi być ukarana śmiercią. Surowości obyczajów odpowiada gwałtowność porywów. Nieszczęśliwy kochanek szuka pomocy u wrogów kraju. Kochanka, przerażona i oburzona tą zdradą, zabija go.

O jakimś rzeczywistym kolorycie historycznym nie ma tu mowy. Autentyczne są tylko nazwy miejscowości (Nowogródek, Słonim, Lida) i dwa imiona (Koryat, Iwan), nie związane zresztą historycznie z datą wskazaną w opowiadaniu. Bo też, jeśli chodzi o filiacje, nie formy stylistycznej, ale zawartości utworu, okazuje się on bliskim krewnym powiastek sentymentalno-rycerskich, modnych w końcu XVIII wieku, jakich wiele napisał zwłaszcza autor francuski Florian, poczytny m. i. w Polsce. Heroiczne zaś rozwiązanie konfliktu ukształtowane jest w duchu bohaterских podań rzymskich, znanych z Liwiusza i Plutarcha <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Obszerną monografię *Żywili* ogłosił Pigoń we wstępie do jej tekstu w V tomie „sejmowego“ wydania *Dzieł wszystkich* poety (1933). Tylko strona językowa utworu nie została tam poddana dokładniejszej analizie; na sąd, iż uchybienia gramatyczne są tylko „drobne“ (s. 364), trudno się pisać (chyba, żeby ku chwale Mickiewicza obrócić tę okoliczność, że późniejsi archaizatorzy polscy, m. i. Wys-

Psychologicznie — jedna tylko postać Poraya jest trochę dokładniej zarysowana. W przedstawieniu postępowania innych motywacja jest minimalna; nie byłaby ona zresztą na miejscu w utworze stylizowanym na prymityw. W zgodzie za to z duchem prymitywu było naświetlenie tragicznego motywu przewodniego za pomocą trzykrotnego powtórzenia prawie bez zmian tego samego zdania („Działo się to dniem przed świętami Perkuna; nazajutrz miano tracić Xiężniczkę Żywilę“, które, uprzytomniając grozę wiszącej katastrofy, zarazem nadaje kompozycji opowiadania zaokrąglenie jak gdyby pieśniowe.

Znaczenie tej powiastki w całości twórczości Mickiewicza jest oczywiście drobne. Zwraca jednak uwagę pewne pokrewieństwo jej wątku z wątkami późniejszych jego utworów, które także wystawiają kolizje między uczuciami osobistymi a narodowymi i także likwidują je tragicznie. Nawet jeśli to wątek nieoryginalny (co jest rzeczą możliwą), znamieną jest predylekcja Mickiewicza w jego wyborze<sup>1</sup>.

---

piański, Zeromski, Boy-Żeleński, Ejsmond, popełniali błędy równie krzyzące) Wyrazy i zwroty zaczerpnięte do *Żywili* ze Strykowskiemu wylicza Bruchnalski we wstępie do *Grażyny* w wydaniu Zakł. Nar. im. Ossolińskich (1922), s. XI. O stosunku *Żywili* do powieści Floriana pisze także Kleiner, l. c. I 121. Pigoń (l. c., s. 359) skłonny jest przypuszczać, że cała powiastka jest może przeróbką tylko jakiegoś utworu obcego, tak jak *Mieszko*.

<sup>1</sup> O świadomości artystycznej Mickiewicza w okresie poprzedzającym wydanie I tomu *Poezji* na równi z pierwszymi próbami twórczymi świadczą i pierwsze jego prace krytyczne, czytane na posiedzeniach Towarzystwa Filomatów, zwłaszcza obszernie *Uwagi nad „Jagiellonidą“ D. B. Tomaszewskiego*, drukowane w *Pamiętniku Warszawskim* (1819). Krytykuje w nich przeważnie szczegóły stylu i kompozycji omawianych utworów, w duchu wymagań poetyki klasycystycznej. Wznosi się jednak nieraz już tu ponad jej konwencje, starając się uzasadnić tradycyjne „przepisy“ zasadami estetycznymi, wynikającymi z samej natury naszego stosunku do poezji. W ten sposób pisze np. o jedności kompozycyjnej, o jednolitości tonu stylistycznego, o tym, że „pierwszą poety powinnością jest rzecz zmysłowie malować“ itp. Głosi (w *Przechadzkach wiejskich* z 1818 r., które zresztą znamy tylko z zachowanej recenzji Jeżowskiego, ogł. przez T. Łopalewskiego w *Twórczości* 1945, z. 4 s.31), „że piękność oceniana [jest] przez uczucie“. Żądając od poety znajomości serca ludzkiego, stawia i krytykowi żądania podobne: winien on (*Uwagi nad „Dumą“ [Czczota]*, 1818 r.) „wyczytać duszę autora, poznać, ile można, ideał, podług którego dzieło było utworzonym“. Akcentuje też bardzo mocno (mocniej niż po jego równoczesnych utworach własnych można by było sądzić), że i poetę i krytyka obowiązuje dokładna znajomość ducha wieku, o którym traktują.

## 5.

## „ODA DO MŁODOŚCI“

Ze wszystkich wczesnych utworów Mickiewicza największą sławę i popularność pozyskała „Oda do Młodości“ (napisana w końcu r. 1820). Poeta nie mógł jej przez długi czas ogłosić: nie pozwalała na to cenzura — ani w Wilnie, ani w Warszawie, ani w Petersburgu. Po siedmiu latach wydrukowano ją w jednym z wydawnictw lwowskich, a potem w jakimś tajnym druczku, w jednym i drugim wypadku bodaj bez wiedzy autora. Za to w czasie powstania listopadowego rewolucyjna Warszawa nie tylko ją przedrukowywała, ale ustępami z niej zdobiła swoje domy w transparentach. A i w czasach późniejszych pozostała „Oda“ jednym z najczęściej drukowanych, wspomnianych, przytaczanych i recytowanych poematów mickiewiczowskich. Uważano ją za jeden z najznamienniejszych utworów poety, widząc w nim zarazem szczególnie wymowny wyraz tych jego dążeń, w których się przeciwstawiał poprzedniemu pokoleniu.

Dziś, kiedy się zastanawiamy nad „Odą“, uderza nas przede wszystkim raczej mnogość jej związków z poezją dawniejszą.

W naczelnych już obrazach ileż w niej mamy motywów ze starożytności klasycznej: „Hydrę“, „Centaury“, „nektar“, owidiuszowski obraz pierwotnego chaosu w świecie. Antyczna również jest proveniencja allegorycznego „grodu“ sławy, do którego droga „stroma i śliska“, a przy tym zagrodzona przez upersonifikowane trudności. Samolub scharakteryzowany jest w transpozycji wiersza Owidiuszowego z „Heroid“: „Sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem“ („Idem navigium, navita, vector ero“). „Oko słońca“ jest, oczywiście, blisko spokrewnione z sofoklesowskim „okiem dnia“ z „Antygony“; obraz zestarzenia się ziemi nawiązuje do myśli Lukrecjusza, a jej „zielone lata“ przypominają Owidiuszowe „aevum viride“ z „Tristiów“ czy też Wirgiliuszową „iuventa viridis“ (z „Eneidy“). Tyle wyraźnych związków z klasycznym antykiem.

Liczniejsze jeszcze są związki z klasycyzującą poezją XVIII i początku XIX wieku. Sam pomysł ody do uosobionego abstractum miał w niej liczne analogie. Głośne były np. „Ode à la Fortune“ Jana Baptisty Rousseau, „Ode au Temps“ Antoniego Leonarda Thomasa i oda „Sur l'Enthousiasme“ Le Bruna, o której wypadnie nieco obszerniej pomówić w dalszym ciągu. Za przykładem Francuzów pisywali i polscy poeci podobne utwory: Naruszewicz — „Hymn do Czasu“,

„Hymn do Przyjaźni“, ody „Do Fortuny“ i „Do Sprawiedliwości“; Książnin — ody „Do Piękności“ i „Do Zgody“. Ambicją nastrojową tych ód była „wspaniałość z zapędem myśli“ (jak się wyrażał Dmochowski w „Sztuce rymotworczej“), na ich zaś formę wersyfikacyjną składały się najczęściej wiersze mieszane różnej długości, jak i w „Odzie“ mickiewiczowskiej. Zarówno w tych jak innych odach tego okresu ustalił się też pewien styl uroczysty, którego elementy również odnajdujemy w utworze Mickiewicza — w postaci apostrof, personifikacyj, rozwiniętego porównania („A jako w krajach zamętu i nocy“ etc.), peryfraz („żywiołów waśnią“ itp.), wyszukanych epitetów (jak „nieczułe“ lody), przestawni (jak obszar „gnuśności zalany odmętem“), zwrotów eliptycznych („gdy z innymi dzielę“) i dostojnego słownictwa („żywiołki drobniejszego płazu“ itp.). Nie brak także i zbieżności w zakresie motywów obrazowych. Książnin w czasie Wielkiego Sejmu zwracał się „Do Zgody“ — podobnie jak Mickiewicz do Młodości, — z wezwaniem, ażeby „bryłę wszech rzeczy — w pierwszym wiszącą zamęcie — jasnymi wiecznie rozgwiazdziła koły, — sporne zwabiwszy ku sobie żywioły“, a w jednej z ód „Do Boga“ mówił o „gnuśności bryle“, którą tchnienie boże ożywia („Tchnąłeś! aż ogień i duch i siła, — aż oto latam po niebie“). Obraz chaosu, który jedno „Stań się“ przez Boga wyrzeczone na ład świata przekształca, znajdujemy także w późniejszej „Odzie na pokój w r. 1809“ Koźmiana („Tak wśród niesfornego składu — złożone tworów zarody — gdy Bóg wywodził z nieładu, — rzekł: a w morza ściekły wody, — światło się w górę podnosi, — ziemia się chwieje na osi, — niebo jaśniej w błękicie, — i mocą jednego słowa — powzięła świata budowa — porządek, zgodę i życie“); znajdujemy też taki obraz i w Osińskiego „Odzie na cześć Kopernika“ („Jak słowo Wszechmocnego, życia, śmierci źródło, — dzieląc zmieszane żywiołów zarody, — z łona zamętu cały świat wywiodło, — wielkie dzieło porządku, jedności i zgody“...) Wszędzie tu, jak widzimy, obrazy z tej samej sfery kosmogonicznej i o tej samej skali. Mickiewiczowska „jutrzienka swobody“, przed którą „pryskają nieczułe lody — i przesady światło ćmiące“, ma także poprzedniczki, np. w „zorzy [...] jasnej“ z książninowskiej ody „Do Litwy“, gloryfikującej tych, co się przedarli „przez twarde gnuśnych przesądów zapory“ i zapowiadającej, że „słońce wróci miłą ziemi wiosną“, „zimę spychając i topiąc lód ostry“. Z tymi motywami w odzie Książnina „Do Litwy“ łączy się i pochwała męznego i solidarnego wysiłku, streszczonego w rymują-

cych wyrazach „ramię“ i „łamię“. Jeszcze pełniej rozbrzmiewają wszystkie te motywy w kniaźninowskim „Hejnał na dzień 3 maja“, anonimowo wydanym w r. 1792 („...„Rozśmiej się, córo Czasu okazała, — wszystkim hoża wdziękami! — gdy wonnej ziemi swoboda, — w zielone strojna nadzieje, — na powiew twoich zefirów się śmieje; — gdy twoje łąki zdoła piękność młoda, — szumią lasy, ptastwo pieje: — niechaj rozkoszy twoim wdziękom doda — i wolnego ludu zgoda“... ..„Opadnie z oczu przesądów pomroka, — ucichnąć muszą wstydne namiętności, — pod hasłem sprawiedliwości — serca i siły w jedną łącząc sforę“...). Popularyzowały te motywy szczególnie pieśni wolnomularskie („Ta gwiazda dobrej nadziei“ — głosiła jedna z nich — „skoro swe rzuci promienie, — odnowi wieki Astrei, — znikną przesądów cienie“. — Inna wtórowała mało odmiennie: — „Gdy nam jutrzienka już wschodzi — i nocy rozpędza cienie, — niechaj jasności promienie — zapał braterstwa w nas rodzi“; itp.). I mickiewiczowski obraz „spólnych łańcuchów“ opasujących „ziemskie kółko“ znany był już wcześniej; spotykamy go np. w „Wierszu obrzędowym“ (wolnomularskim) Brodzińskiego z r. 1815, który opiewał zakon, co „kiedyś opasze ziemię w łańcuch zgody“. Także i podobieństwo do mickiewiczowskiego „niebieskiego wesela“ i „nektaru żywota“, co „natenczas słodki, gdy z innymi dzielę“, znajdujemy w jednym z wierszy wolnomularskich Brodzińskiego, „Prawdziwa wesołość“; jest tam wezwanie: „Przyjmij niebieskie nektary, — dzielić potrzeba rozkosze“. I apel: „Gwałt niech się gwałtem odciska“ miał poprzedników, np. w zakończeniu kniaźninowskiego „Hejnału“, gdzie ukazany jest obraz „ostrej broni w ręku i mściwej“, co „gwałt odeprzeć czeka z ochotą“. Jak widzimy, „Oda do Młodości“ ujawnia wcale znaczne zasoby „dziedzictwa literackiego“.

Ujawnia je nie tylko w zakresie stylu i obrazowania, ale i w zakresie treści. W wierszu „Do Joachima Lelewela“, jakieśmy widzieli, upoetyzował Mickiewicz znamienne dla „wieku oświecenia“ umiłowanie wolności i niemniej znamienne ideał prawdy uniwersalnej, dla wszystkich jednakowej i wszystkich jednakowo obowiązującej. We wcześniejszej o dwa lata „Oda do Młodości“ dał wyraz swojemu stosunkowi uczuciowemu do przekonań, które także „wiek oświecenia“ proklamował i które późniejsze pokolenia miały od niego przejąć: że obowiązkiem jednostki jest dążyć do szczęścia powszechnego (w najszerszym rozumieniu, tj. szczęścia całej ludzkości); że to szczęście może być osiągnięte przez ludzi na drodze trwałych, nieu-

straszonych, ofiarnych i solidarnych wysiłków; że rdzeniem tego szczęścia jest wolność. Przekonaniami tymi żyło u nas już pokolenie Sejmu Czteroletniego; szerzyła je potem literatura Królestwa Kongresowego, w Wilnie szerzyło Towarzystwo Szubrawców, a wszędzie — związki wolnomularskie, które wtedy przeżywały swój złoty okres, zdobywając zwolenników dla hasła wolności i humanitaryzmu przez oddziaływujące na wyobraźnię elementy tajemniczej, spiskowej organizacji i widowiskowego rytuału. Szczegóły tego rytuału, związane z nim pieśni i formuły tak były współcześnie rozpowszechnione, że nawet pewne obrazowe i frazeologiczne ich reperkusje w „Odzie“ mickiewiczowskiej można dostrzec: w typowo wolnomularskim przedstawieniu Boga jako wielkiego budownika, który „świat rzeczy“ postawił „na zrębie“, w wezwaniu do utworzenia „łańcuchów“ (był to w obrzędach wolnomularskich symbol zgody i miłości braterskiej), w zaakcentowaniu uniwersalizmu dążeń przez dwukrotne ukazanie „ogromów“ i „krajów“ „ludzkości“.

Wyznawcy „oświecenia“ dążyli do realizacji dobra powszechnego przez działania oparte na zasadach rozumowych; Mickiewicz odwołuje się do zapału, do uczuć, do „szału“ nawet, i wyraźnie te czynniki duchowe ponad rozum wywyższa. W tym wielka różnica. Ale już i wśród twórców ideologii „oświecenia“ był jeden taki, mianowicie Helvetius, który tak samo hierarchizował władze duchowe, biorąc za punkt wyjścia ich siłę praktyczną i twórczą. Narażając się na surową krytykę swoich przyjaciół i współdziałaczy, w dziele swoim „O duchu“ („De l'Esprit“, 1758) ogłosił on, że „namiętności w świecie moralnym są tym, czym w świecie fizycznym ruch: on tworzy, unicestwia, zachowuje, ożywia wszystko, i bez niego wszystko jest martwe: tak właśnie namiętności ożywiają świat moralny“; głosił dalej, że „tylko silne namiętności, bardziej oświecone niżeli zdrowy rozsądek, mogą nas nauczyć odróżniać rzeczy nadzwyczajne od niemożliwych, co ludzie rozsądni biorą zawsze za jedno“; że mądra zuchwałość zawstydza prawie zawsze przezorność ludzi zwyczajnych; że zuchwałość przedsięwzięć zapewnia im często powodzenie, i że są wypadki, w których „najwyższa zuchwałość jest najwyższą roztropnością“; stąd też „księga przyszłości otwiera się tylko przed człowiekiem namiętnym i chciwym sławy“; i „tylko orle oko namiętności przebija mroczne przepaści czasów przyszłych“... Szczególnie jaskrawo wyraził Helvetius swoje przekonanie o znaczeniu pierwiastka pasjonalnego w tytule jednego z rozdziałów, który mówi, że człowiek,

skoro tylko przestaje być przejęty namiętnością, staje się głupi („On devient stupide dès qu'on cesse être passionné“).

Śladami myśli Helvetiusa podążył popularny poeta Rewolucji Francuskiej Ponce-Denis Ecouchard Le Brun w swojej odzie „Sur l'Enthousiasme“ (1795). Zapał jest dla niego „orłem, który porywa Pindarów aż do płomienistego tronu bogów“ („Aigle qui ravis les Pindares — jusqu'au trône enflammé des dieux“). Z tych wyżyn przestaje być widoczny kał świata („cette fange, empire des rois“). Nie tylko jednak oczyszcza zapał oczy, ale i zdobywa trofea. Czasem, prawda, trzeba okupić je śmiercią, ale cóż znaczy śmierć dla Orfeuszów, jeśli ich mogiły stają się ołtarzami? („Qu'importe la mort aux Orphées, — si leur tombeaux sont des autels?“). Geniusz zapału to potęga elektryczna i naga, która może uderzyć w cały łańcuch, opasujący ogrom wszechświata („Puissance électrique et soudaine, — d'un coup frappant toute la chaîne — qui ceindrait l'immense univers“). Jest niemało chwil wielkich, których rozum nie odważa się przewidzieć, a w których dusza, co wzniosła się nad samą siebie, może wszystko, co wierzy, że może („Il est plus d'un instant suprême — que la raison n'ose prévoir; — où l'âme au-dessus d'elle-même — peut tout ce qu'elle croit pouvoir“). A najgodniejszym celem dla zapału wielkich serc jest wolność, choć na drodze do tego celu są burze („O liberté! que tes orages — ont de charmes pour les grands coeurs“).

Nie mniej niż z pismami francuskich i polskich przedstawicieli „wieku oświecenia“ jest „Oda“ spokrewniona i z utworami Schillera, którego Mickiewicz niebawem — w przedmowie do pierwszego zbioru „Poezji“ (1822) — miał nazwać „wielkim Szyllerem“ i uznać za poetę „świata idealnego umysłowego“. Schiller był nieodrodnym synem XVIII wieku, a jego ideały wyrażał ze szczególną egzaltacją. Pierwszy już czytelnik i krytyk „Ody do Młodości“, przyjaciel poety Malewski, nazwał ją „chrzesną córką Schillera“ i główny rys jej nastroju określił jako „jakaś Andacht“, tj. jakby religijne uniesienie. Rzeczywiście, poezja Schillera pełna jest uniesienia. W wierszu „Ideały“ np. mamy obraz młodzieńca, co „uskrzydłony nieustraszonym męstwem, uszczęśliwiony szalem marzenia, nie hamowany żadną troską, rzucił się na drogę życia; aż do najbledszych gwiazd przestworza sięgał lot jego zamiarów; nie było wyżyny i nie było dali, do której by go jego skrzydła nie zaniosły“. W innych wierszach niemieckiego poety pełno wezwań do takiego wznoszenia się w świat idealny. Oto np. ustęp z poematu „Ideały i Życie“ („Das Ideal und das Leben“): „Chce-



cie się wznosić wysoko na skrzydłach? Odrzucajcie precz od siebie trwogę o rzeczy ziemskie, uciekajcie od ciasnego, ciemnego życia — w królestwo ideału“. Jest to możliwe przez zwalczenie samolubstwa i niskich instynktów, przez altruizm, przyjaźń i miłość. „Jesteśmy martwymi gromadami, kiedy nienawidzimy; bogami, kiedy się w miłości ściskamy“: tak głosi poemat „Przyjaźń“ („Die Freundschaft“), a w dalszym ciągu ukazuje, jak pod wpływem „boskiego“ działania tego „porywu“ wnosimy się „ramię przy ramieniu, coraz wyżej i wyżej“. „Miłość daje bogom szczęście“, — to znów słowa poematu „Tryumf Miłości“ („Der Triumph der Liebe“) — „przez miłość ludzie się stają bogom równi. Miłość czyni niebo bardziej niebiańskim, ziemię niebiosami!“

Z idealistycznymi apelami łączy się u Schillera styl bardzo charakterystyczny, stanowiący zresztą odmianę stylu klasycyzującego. „Martwe gromady“ („todte Gruppen“), „złote skrzydło“ („goldener Flügel“), „orle skrzydło“ („Adlerflügel“), „orla droga młodzieńca“ („des Jünglings Adlergang“), „raj życia“ („des Lebens Paradies“), „raj wolności“ („der Freiheit Paradies“), „kraj cudu“ („Wunderland“), „złotem tkane marzenia“ („goldgewebte Träume“), „złoty promień nadziei“ („der Hoffnung goldener Strahl“), „orla myśl“ („Adlergedanke“), „świat ducha“ („Geisterwelt“): oto typowe obrazy występujące w szyllerowskich porównaniach i przenośniach. Pokrewne im są mickiewiczowskie „szkieletów ludy“, „skrzydła“ młodości, zapał „cudy“ tworzący „rajska dziedzina ułudy“, „nadziei złote malowidła“, „orla [...] lotów potęga“, „świat ducha“. To wszystko obrazy i wyrażenia w stylu szyllerowskim.

W pewnej mierze i atmosfera uczuciowa „Ody do Młodości“ jest podobna do atmosfery wierszy Schillera. Ale tylko w pewnej mierze. Kult wolności, przyjaźni, miłości i świata duchowego, wzgarda dla egoizmu i materializmu, wszechludzkie perspektywy: — wszystko to jest Mickiewiczowi wspólne z Schillerem. Charakter wszelako uniesień Schillera jest (z bardzo drobnymi wyjątkami niektórych utworów młodzieńczych) zupełnie inny, i badacze literatury polskiej dość dawno to zauważyli (a Ignacy Chrzanowski najwymowniej przedstawił). Wezwania w królestwo ducha są u Schillera zarazem wezwaniami do odwrócenia się od życia ziemskiego, do zerwania więzów konkretnej rzeczywistości. „Ach, napróżno — czytamy w wierszu „Nadejście nowego stulecia“ („Der Antritt des neuen Jahrhunderts“) — na mapach wszystkich krajów szukasz tej szczęśliwej dziedziny,

w której zieleni się wiecznie ogród swobody, w której kwitnie uroczą młodość ludzkości [...]. Musisz uchodzić przed uciskiem życia w święte i ciche przestwory swego serca: wolność istnieje tylko w królestwie marzeń, a piękno rozkwita tylko w pieśni“. Dzieje Heraklesa, wspomniane w poemacie „Das Ideal und das Leben“, nie są u Schillera bynajmniej, jak u Mickiewicza, obrazem tryumfującego bohaterstwa: Alcyd, co „walczył z hydrami i dusił lwy“, a dla ratowania przyjaciół rzucił się w czółno przewoźnika zmarłych, to dla niego przykład ciężkich trudów i dotkliwych cierpień życia, które trwają dopóty, dopóki duch boski nie zrzuci z siebie ziemskość: wtenczas dopiero radosny „płynie wzwyż, a ciężka z mora życia ziemskiego opada coraz niżej i niżej“. Idealistycznej egzaltacji towarzyszy więc tu niewiara, aby ideały można było realizować gdzie indziej jak w sztuce, w marzeniu, w wyobraźni, słowem we własnej duszy. Prawda, dobro i piękno są słowami szaleństwa („Die Worte des Wahns“), jeśli ktoś sądzi, że treść ich ma w życiu praktycznym swój odpowiednik. „Istnieją prawda i piękno, nie słyszane przez żadne ucho, nie widziane przez żadne oko“. Ale: „nie ma ich na zewnątrz: tam szuka ich tylko głupiec; są w tobie, ty sam je wiecznie z siebie wydobywasz“. Te i podobne motywy panują w całej prawie liryce szyllerowskiej. Wszystko w niej szlachetne, ale smutne. Jedyne szczęście możliwe w jej świecie to surowe, wzniosłe szczęście zamknięcia się w sobie; jedyny heroizm— to męstwo w cierpieniu i wierności ideałom bez nadziei ich zwycięstwa. Obok egzaltacji drugim panującym tu tonem jest rezygnacja. I wiersz pt. „Resignation“ należy do najznamienniejszych utworów niemieckiego poety.

„Oda“ Mickiewicza, w przeciwieństwie do liryków Schillera, przepojona jest heroizmem radosnym i bojowym. Uczucie jest w niej nie tylko związane z konkretnymi obrazami, ale zorientowane ku działaniu w życiu realnym. Jest w niej ogień zapału, podczas gdy u Schillera jest tylko mgławica marzeń. Ten indywidualny energetyczny ton utworu stanowi też przede wszystkim o jego oryginalności, którą trzeba stwierdzić mimo pokładów „dziedzictwa“ ideowego i literackiego, jakie w nim są widoczne. Ton ten sprawia również, że odczuwamy „Ode“ jako jednolitą kompozycję, a nie jako florilegium motywów z dawniejszej i nowszej tradycji literackiej. Stylistycznie przejawia się ten ton w doskonałym zestrojeniu słowa z rozmaicie falującą rytmiką mieszanego wiersza, w mocnych kontrastach, w zwartości. W tym krótkim poemacie jakaż obfitość obrazów!

A przy zwięzłości jakże najbardziej nawet skonwencjonalizowane motywy (np. lot albo zdobywanie „sławy grodu“) naładowane są energią. Liczne zdania imperatywne czynią z utworu jakby rozkaz wojenny; rozsiane pomiędzy imperatywami gnomy dają im oparcie myślowe i zwiększają zarazem siłę ich rozpędu. I gnomy i imperatywy ustylizowane są wspaniale: wszystkim nadał poeta wielką jasność; w niektórych świetnie uwydatnił architekturę symetrią wewnętrzną współbrzmień („W szczęściu w s z y s t k i e g o s ą w s z y s t k i c h cele“; „Tam si ę g a j, gdzie wzrok nie si ę g a“ itp.); inne zespolił z wybitnie plastycznymi obrazami, jak np. gnom o „nici złotej“ albo o dziecku i mężu Heraklesie; w niektórych symetryczną instrumentację słowną zespolił z olśniewająco bujną metaforyką, jak zwłaszcza w wezwaniu: „Zestrzelmy myśli w j e d n o o g n i s k o i w j e d n o o g n i s k o d u c h y“.

Z tym wszystkim nie jest „Oda do Młodości“ arcydziełem poezji. W znacznej swojej części jest raczej okazem retoryki — w najlepszym zresztą stylu. Utwór to na miarę wierszy Schillera, wyższy od niejednego z nich, ale też i wiersze Schillera, wielbione ongi — pod wpływem okoliczności czasowych — jako wielka poezja, są w istocie przeważnie retoryką.

Brzmienie poetyckie bardziej niż co innego nadaje pewnym ustępom „Ody“ nuta przyjaźni: nie chłodnej, wyrozumowanej, jak u wolnomularzy, ale rzeczywiście pełnej ciepła i serdeczności, a przy tym męskiej, wymagającej, pozbawionej wszelkiego sentymentalizmu, krzepnącej we wspólnych dążeniach do wysokich celów. Ona jest istotnie „nicją złotą“ utworu <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Klasyczne i klasycystyczne „tradycje literackie *Ody do Młodości*“ omawia najszerzej i najgruntowniej rozprawa Tadeusza Sinka (pod tym właśnie tytułem) w jego zbiorze *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza*, Kraków 1923. Z przyczynków wcześniejszych na uwagę zasługuje zwłaszcza Stan. Dobrzyckiego „Klasycyzm w *Odzie do Młodości* Mickiewicza“ (*Pamiętnik Lit.* 1903, s. 610). Stosunek *Ody* do ideologii „wieku oświecenia“ głęboko zanalizował Ign. Chrzanowski: „Chleb macierzysty *Ody do Młodości*“ (w *Tygod. Ilustr.* 1920; trzykrotnie osobno: 1920, 1921, 1931; wreszcie w zbiorze *Studiów i szkiców* Krak. 1939). Jedną z jego tez nowymi dowodami tekstowymi poparł St. Małachowski-Łempicki („Mickiewicz a wolnomularstwo“, *Ruch Liter.* 1930, s. 201) i Józefa Wagnerówna („Na marginesie artykułu: Mickiewicz a wolnomularstwo“, *Pam. Liter.* 1931, s. 285). Z tych prac pochodzą przytoczone w tekście głównym cytaty z wierszy wolnomularskich. O podobieństwach pomiędzy *Odą* a poezją Książnina wspomniał przygodnie Sinko (*l. c.*, s. 27), ograniczając się

Przyjaźń występuje jako naczelnny motyw poetycki i w innych lirykach Mickiewicza z okresu poprzedzającego wydanie pierwszego zbioru.

W błahym w całości „Triolecie“ do Czeczota najznamienniejszy i najwymowniejszy jest ten wiersz, w którym młody autor definiuje niejako trzy najważniejsze elementy swojej natury, nazywając się „druhem, kochankiem, poetą“. W żartobliwym wierszu do tegoż Czeczota („Któż nad ciebie“), mówiącym o „szylerskich igrzyskach“ (i w ten sposób dokumentującym zainteresowania literackie obydwu młodzieńców), a szczególnie zabawnym przez naiwność stylizacji (na którą mógł sobie pozwolić młody wirtuoz), mamy ten sam ton serdeczności przyjacielskiej.

Ten sam też ton ożywia popularne „Toasty“ i „Pieśń Filaretów“. „Toasty“ oparte są na motywie żartu naukowego, którego istotę sta-

zresztą tylko do dwóch strof *Hejnału*. Wiersze *Do Zgody*, *Do Litwy* i *Do Boga*, które wspominam w głównym tekście, nie były aż do r. 1828 włączone do zbiorowych wydań Książnina, szerzyły się jednak w odpisach; być też może bardzo, że były i ogłoszone w jakichś drukach ulotnych, których bibliografia daleka jest dotąd od pełnego opracowania (dopiero niedawno przecież, i zupełnie przypadkowo, wyszło na jaw, że zarejestrowany przez Pilata i Estreichera jako anonimowy *Hejnał na dzień 3 maja 1792 r.* jest właśnie *Hejnałem* Książnina; zob. W. Borowy: „Książniniana“, *Pam. Lit.* 1947). Wyrażenie „gwałtem odpierać“ spotykamy już w *Rozmowach Zmarłych* (XXII) Krasickiego, a musiało być używane częściej, bo znajdujemy je znów w *Pamiętniku Warszawskim* 1817 r. (t. VIII, s. 444, w artykule „Zaburzenia w teatrze londyńskim Coventgarden zwanym“: „Stąd znowu gwałtem gwałtem odpierano“). Na temat „Mickiewicz i Helwecjusz“ pisał J. Tretiak, *l. c.*, s. 235; urywki z dzieła *De l'Esprit* cytuję w jego tłumaczeniu. Poezje P.-D. E. Le Bruna (1729—1807) dostępne są w zbiorze *Petits poètes français depuis Melherbe jusqu'à nos jours* opracowanym przez Prospera Poitevina (Paryż 1870, Firmin Didot), t. I, s. 444 i nast. *Sur l'Enthousiasme* jest w zbiorze ód Le Bruna pierwszą w księdze drugiej (II 1). Zewnętrzne przejawy wpływu Schillera na *Odę* zestawili L. Finkel (*Pam. Tow. Mick.* 1889, s. 157) i Marian Szyjkowski (*Schiller w Polsce*, 1915, s. 173). Wielostronne ujęcie stosunku Mickiewicza do świata poezji szyllerowskiej u Tretiaka (*Młodość Mickiewicza*, Petersburg 1898, t. I, s. 248), u Chrzanowskiego (*l. c.* roz. I) i w artykule Mariana Zdziechowskiego „Schiller a Mickiewicz“ (*Tydzień Polski*, 1922, nr 26). Doskonała charakterystyka poezji Schillera u Crocego w zbiorze *Poesia e non poesia*, 1922 (roz. III; licheski polski przekład w *Pionie* 1938, nr 18). Słowa „Niechaj kogo wiek zamroczy“ itd. J. Ujejski uważa (*Byronizm i skotyzm w „Konradzie Wallenrodzie“*, 1923, s. 17) za możliwe echo śpiewu korsarzy z *Korsarza* Byrona (*Let him who crawls enamour'd of decay, — cling to his couch*); naprawdę jednak podobieństwo tu niewielkie. Obfite, częściowo zresztą wątpliwe, uwagi o strukturze artystycznej *Ody* u Kleinerera, *l. c.*, I, s. 193. Krytyka tych uwag u Chrzanowskiego, *Przegl. Współczesny* 1934 nr 152 s. 410.

nowi traktowanie zjawisk fizycznych (a raczej — według ówczesnego rozumienia — chemicznych) światła, ciepła, magnetyzmu i elektryczności, w sposób stopniowo coraz wyraźniej przenośny<sup>1</sup>. Tej wesołej metaforyzacji pojęć i obrazów z podręcznika towarzyszy świetna i przez swoją świetność bardzo tu zabawna retoryka symetrij syntaktycznych, zaakcentowanych mocno przez współbrzmienia, jak np.:

Zimny świat i zimne serce —  
Ciepła trzeba. Wiwat ciepło!

Nastrój intymnej przyjacielskiej wesołości do szczytu wznosi się w zwrotce ostatniej, w której ostateczne ujawnienie metaforycznego charakteru toastów łączy się z parodią jednego z naczelnych motywów „Ody do Młodości“ („Tak gdy zrośnięm w okrąg wielki“).

„Pieśń Filaretów“, pomyślana dla szerszego grona, mniej intymna, niemniej jest wesoła i pełna wdzięku. I w niej się roztacza humorystycznie traktowana atmosfera wspólnych studiów i koleżeństwa. Biesiady studenckie, atrybuty poszczególnych dziedzin nauki uniwersyteckiej, nazwy z organizacji koleżeńskiej, tylko dla koła wtajemniczonych wymowne („Feli“, „Filarecka dłoń“), dostarczyły tu motywów wyrażających treść, która zrazu ma pozór czysto epikurejskiej (w popularnym tego słowa znaczeniu), stopniowo jednak okazuje się coraz bardziej dalekosiężna i wyraźnie pokrewna apelom „Ody do Młodości“. Lekki styl utworu ma skalę niemalej rozległości, obejmującą i parafrazę pieśni burszowskiej („Geniesst den Reiz des Lebens“), i sławny paradoks o siłach i zamiarach (przedmiot tyłu sporów, tak naiwnie przez długie lata interpretowany jakby był artykułem z systematycznego programu politycznego), i ten wspaniały wiersz, który za jeden z najbardziej symbolicznych dla poezji Mickiewicza można uważać: o strefie płonących serc, gdzie:

Cyrklem — uniesień duch.

Doskonale zharmonizowana ze stylem jest śpiewna wersyfikacja (siedmioletkowie żeńskie przeplatane sześciolietkowcami męskimi,

---

<sup>1</sup> O *Toastach* zob. zwłaszcza Tadeusza Estreichera „Mickiewicz i fale elektryczne“, *Czas* 8 kwietnia 1939, przedr. w „Bibliotecze *Czasu*“.

o toku przeważająco jambicznym, urozmaiconym trochejami), wersyfikacja, dająca rezonans wszystkim tonom uczuciowym utworu w rymach (zarówno żeńskich, jak męskich), które brzmią śmiało, a zarazem lekko i swobodnie<sup>1</sup>.

Autor „Ody do Młodości“, „Toastów“ i „Pieśni Filaretów“ okazywał, że był czymś więcej niż tylko znakomitym uczniem.

Wacław Borowy

---

<sup>1</sup> O *Pieśni Filaretów* — poza monografiami Mickiewicza: Albert Zipper w *Pam. Tow. Mick.* 1888, s. 164 (źródło niemieckie pierwszej zwrotki), Tad. Zieliński, „Filarecka poezja Mick.“ (*Myśl Narodowa*, Petersburg 1916, nr 1; potem w *Trzech Studiach*, Zamość 1922, i *Z ojczyznej niwy*, 1923), J. Tretiak, *Młodość Mick.* I, s. 238. — Rymy męskie jako poważny środek techniki wersyfikacyjnej były wtedy czymś jeszcze nowym i bardzo kwestionowanym. Szerzej dyskutować nad nimi zaczęto dopiero w r. 1816 z powodu przekładu libretta *Opery włoskiej w podróży*. S. Okr[aszewski] ogłosił ironiczny „Panegiryk nowych a szczęśliwie wynalezionych rymów“ (*Pamiętnik Warsz.* 1817, VIII s. 68), po czym J. F. K[rólikowski] wystąpił z „Uwagami nad jednozgłoskowym rymem“ (tamże, VIII s. 286), wskazując na brak przeszkód językowych i stylistycznych dla takiego rymu w polszczyźnie i uwydatniając jego wartość w tekstach przeznaczonych do śpiewu. Nie wszyscy jednak dali się przekonać. Brodziński, który w zapale „bojowym“ napisał w r. 1816 wiersz „Złe i dobre“ (*Pamiętnik Warsz.*, listopad) w zwrotkach czterowerszowych z rymami przeplatany, żeńskimi i męskimi, — w r. 1821 w książkowym wydaniu swoich *Różnych poezyj* przerobił go na rymy jednostajnie żeńskie.