

Wacław Kubacki

Palmira i Babilon

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 41/1, 47-89

1950

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WACŁAW KUBACKI

PALMIRA I BABILON

1

Kiedy wiosną 1949 roku odwiedziłem Leningrad, znany mi dotąd tylko z literackiej legendy polskiej i rosyjskiej, przeżyłem jako badacz Mickiewicza dwie różne niespodzianki: uderzyło mnie nie przeczuwane piękno tego miasta i rozczarował pomnik Piotra Wielkiego. Oba fakty przemawiały przeciw poetyckiej tradycji *Ustępu* z III części *Dziadów*, oba domagały się rewizji całej sprawy i nowego wyjaśnienia zagadki: dlaczego Mickiewicz ciemnymi barwami odmalował Petersburg i dlaczego stolicy oraz jej budowniczemu nadał demoniczny charakter.

Dawniejsza interpretacja, tłumacząca wszystko bólem patriotycznym i nienawiścią do caratu, nie wystarcza. Stosunek Mickiewicza do imperium rosyjskiego był bardziej skomplikowany. Sądy poety oprócz charakteru uczuciowego, którego nie zamierzam bynajmniej podawać w wątpliwość, miały szersze podstawy kulturalne, społeczno-polityczne i historiozoficzne.

Najnowsze prace mickiewiczowskie przewyżniają filologiczną jednostronność i „patriotyczne” tradycje starej polonistyki. W monografii prof. J. Kleinera czytamy: „Nie sam patriotyzm dyktuje słowa nienawiści. Górująca już nad opisem przedmieść moralna ocena mieści w sobie rewolucyjny protest przeciw zbytowi warstwy rządzącej, socjalną niechęć do przepychu miast i bogaczy w imię krzywd, którymi opłacono tę świetność, w imię odrazy do moralnego brudu klasy posiadającej. To nie tylko Polak-wygnaniec patrzy na gród wroga; to syn społeczności wiejskiej, ziemiańskiej, odwraca się od „przerostu miasta”¹. Rozszerzenie dawnej „patriotycznej” nienawiści o „gniew chrześcijanina i rewolucjoni-

¹ J. Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948. Tom II, cz. I, 431.

sty” nie wyjaśnia jeszcze wszystkiego. W ten sposób przesuwa się tylko punkt ciężkości Mickiewiczowskiego oskarżenia z jednej mało znanej w drugą nielepiej zbadaną dziedzinę — moralności i rewolucjonizmu.

Konsekwencje metody polonistycznej i stanu badań nad Mickiewiczem ponosiła nasza rusycystyka i puszkinologia. Mam na myśli najbardziej interesujący i po dziś dzień ideologicznie żywy epizod z dziejów poetyckich stosunków dwu geniuszów słowiańszczyzny: związek *Jeźdźca miedzianego* z III. cz. *Dziadów*. Pracowite zestawienia tekstów przez Włodzimierza Spasowicza, Józefa Tretiaka i Wacława Lednickiego oraz drobiazgowe odtwarzanie procesu twórczego Mickiewicza i Puszkina (pod tym względem zresztą nasza puszkinologia biła na głowę naszą mickiewiczologię — przykładem studia W. Lednickiego) odbywały się prawie w idealnej próżni historycznej, dlatego nie mogły poprawnie rozstrzygnąć nawet spornych kwestii filologicznych. W masie dociekań analitycznych i konstrukcji psychologicznych schodził na bardzo daleki plan, tak iż w rezultacie zupełnie się zatracił, istotny, estetyczny, kulturalny, społeczny i polityczny sens poetyckiego sporu Puszkina z Mickiewiczem.

2

Nieraz pisano, w jakim stanie ducha i w jakim nastroju politycznym opuścił Mickiewicz Litwę na jesieni 1824 roku. Dość dokładnie wiemy o jego studiach filologicznych i historyczno-literackich. Gorzej będzie, gdy zapytamy, z jakim ogólnym przygotowaniem estetycznym i z jak ukształtowanym smakiem artystycznym przyjechał do Petersburga? Stosunkowo jeszcze sporo szczegółów zebrano o muzycznej kulturze Mickiewicza. Ważniejsze jest jednak w naszym wypadku, jak się przedstawiał w tym czasie mniej lub więcej uświadomiony i mniej lub więcej uporządkowany zespół poglądów poety na sztukę, na pejzaż, malarstwo, architekturę i rzeźbę.

Idzie mi tutaj nie tylko o sam system estetyki, który sobie przyswoił, czy któremu nieświadomie hołdował poeta — to środek do celu — lecz także, a nawet przede wszystkim, o ideologiczną wymowę teorii sztuki, o jej kulturalny, społeczny i polityczny grunt. Dopiero szerokie uwzględnienie obu tych spraw, systemu panującej estetyki i jej historycznego uwarunkowania, pomoże nam ustalić pewne fakty, które pozwolą wyjść poza zakłętę koło dotychczasowych, cząsteczkowych i abstrakcyjnych, rozważań.

Zacznijmy od wiadomości wstępnych. W epoce Mickiewicza traktowano zagadnienia estetyczne znacznie szerzej, żywiej i bardziej życiowo, niż dzisiaj. Oprócz malarstwa, rzeźby i muzyki zajmowano się również estetyką krajobrazu i ogrodów. Architektura zaś była wówczas w niemniejszym stopniu estetyką miast, niż historią budownictwa, znajomością celniejszych zabytków czy wiedzą o stylach. Próbką z wykładu Kazimierza Brodzińskiego o estetyce architektury da nam o tym pewne pojęcie:

Jakże postąpił smak w budowlach, gdy zmieniony sposób wojowania dozwolił się rozszerzyć, budować kształtne domy, zamiast tylko wysokich, a dawne wały i fosy drzewem i kwiatami ozdobić. Tak dziś celniejsze miasta zamiast warowni, ogrodami otoczone, pozwalają używać nie tylko piękności architektonicznej, ale i samej natury. Dziś wolne od dzikich napaści, na wzgórkach i dolinach upiększa społeczeństwo ludzkie naturę przez ozdoby sztuki i wszędzie człowiek stawia pamiątki nie tylko swych potrzeb, ale i smaku. Dziś w ucywilizowanych krajach, jak świątynie pańskie telną wspaniałością, pałace wytworem, domy prywatne smakiem i wygodą...²

Drugą ważną rzeczą jest integralny charakter poetyki i estetyki epoki, przejawiający się w dążeniu do syntez, w próbach przenoszenia stosunków panujących w jednej gałęzi sztuki do drugiej, poszukiwania jednej, ogólnej, zasady estetycznej i mieszania sztuki z innymi dziedzinami działalności ludzkiej, zwłaszcza z moralnością. Integralizm wczesnoromantycznej estetyki był następstwem rozwiniętej w XVIII wieku socjologiczno-historycznej metody badania faktów z zakresu humanistyki. Schyłkowe, zwyrodniałe przejawy tej metody znajdziemy później w przyrodniczo-socjologiczno-estetycznych fantazjach Hipolita Taine'a. Metoda socjologiczno-historyczna, która w swych osiemnastowiecznych początkach szybką syntezą poetycko-moralną zastępowała żmudne postępowanie analityczne i ostrożne wnioskowanie nowoczesnego badacza, stała się w następnym wieku podstawą historiozofii romantyków.

Na skutek kierunku swego wykształcenia, z przewagą historii, filologii klasycznej i „nauki moralnej” (laicystycznej etyki) oraz wspomnianych tendencji estetyki, przyjeżdżający do Petersburga Mickiewicz był w specjalnym sensie wrażliwy na pejzaż miasta i skłonny do porównywania, socjologizowania i otwierania historiozoficznych perspektyw. Kazimierz Brodziński w kursie estetyki,

² K. Brodziński, *Pisma*, Poznań 1873, VI 197.

wykładanym na Uniwersytecie Warszawskim, nie tylko zestawiał gotycką architekturę i ogrodnictwo angielskie z poezją romantyczną, a budownictwo kościelne z hymnem, epopcją i muzyką mszalną; nie tylko nazywał „landszafty” idyllą, a malarstwo historyczne dramatami („przez wrażenie, jakie czynić powinny”), lecz także przypominał i na różne sposoby rozwijał zasadę estetyki socjologicznej i moralnej, popularną w ówczesnej literaturze podróżniczej, na przełomie XVIII i XIX wieku: „Z porządku i smaku budowli każdego miasta... można wnosić o sposobie jego rządzenia się”³.

Okazem podróżniczo-filozoficznego gatunku literackiego jest *Ustęp III cz. Dziadów*. Mamy w nim pejzaż rosyjski, próby odczytywania charakteru mieszkańców z typu krajobrazu i dziejów kraju z twarzy obywateli oraz opis stolicy, dokonany z wyraźną myślą historiozoficzną. Wstępny rozdział, zatytułowany *Droga do Rosji*, stanowi wielką syntezę pejzażu, fauny, flory, typu antropologicznego, stylu budownictwa oraz charakteru dziejów „krajiny puste, białej i otwartej”:

Spotykam ludzi — z rozrostłymi barki,
 Z piersią szeroką, z otyłymi karki;
 Jako zwierzęta i drzewa północy,
 Pełni czerstwości i zdrowia i mocy.
 Lecz twarz każdego jest jak ich kraina,
 Pusta, otwarta i dzika równina;
 I z ich serc, jako z wulkanów podziemnych,
 Jeszcze nie przeszedł ogień aż do twarzy,
 Ani się w ustach rozognionych żarzy,
 Ani zastyga w czoła zmarszczkach ciemnych,
 Jak w twarzach ludzi wschodu i zachodu,
 Przez które przeszło tyle po kolei
 Podań i zdarzeń, żalów i nadziei,
 Że każda twarz jest pomnikiem narodu.
 Tu oczy ludzi, jak miasta tej ziemi,
 Wielkie i czyste; i nigdy zgiełk duszy
 Niezwykłym rzutem żrenie nie poruszy,
 Nigdy ich długa żałość nie zaciemi.
 Z daleka patrząc — wspaniałe, przecudne;
 Wszedłszy do środka — puste i bezładne.

W *Petersburgu* klimat ściśle odpowiada absolutystycznemu ustrojowi państwa:

Tu zbyt gorące lub zbyt zimne nieba,
 Srogie i zmienne, jak humor despoty!

³ K. Brodziński, *Pisma*, VI 200, 204, 214, 248.

Najważniejszy jest opis stolicy. Przypomnijmy główne zasady estetyki architektury według wykładów Brodzińskiego: „Wiele wspaniałości a mało smaku, piękności szczegółowe bez całości, śmiałość w myślach bez porządku, są równie w budowlach, jak w poezji i rzeźbie oznaką zepsutych wieków”. Przykładów na to dostarcza autorowi starożytny Wschód: „W ogólności stare budowle wschodnie mają ten sam ogrom, bogactwa i mistyczność, co ich religia, ale żadnego smaku... Znajomsze pomniki zostały po Egipcjanach, wieczne pomniki niewoli olbrzymich pomysłów i dzieła, których widok nie do umysłu nie mówiący ogromem swoim tylko przeraża”.

Wzorem dobrego smaku od czasu Winckelmanna była sztuka klasyczna. Brodziński — rzecz nieobojętna dla czytelników *Ustepu* — przeciwstawia architekturze rzymskiej budownictwo greckie: „Nie w niej nie masz nierozważnego, nie przeciwnego dokładności, każda część stosuje się do całości, widok budowli świadczy zaraz o jej przeznaczeniu. Każda część, każde upiększenie wskazuje wyraźną potrzebę jej umieszczenia, bez wyszukanej przyczyny... Rzymianie przedsięwzięli stolicę swoją pięknnością budowy wynieść nad wszystkie miasta; właśnie ta chęć, przy tym bogactwa, zbytki i smak później od Azjanów przyjęty oddaliły ich od wspaniałej prostoty”. W estetyce *Ogrodów* nadmienił, że u Rzymian one „służyły jedynie okazałości, zbytkom, pyszności się posągami, łaźniami, wytwornym owocem — nigdy nie miały za cel ozdobienie natury”.

Brodziński potępia gotyk, bo cienkie słupy dźwigające masy sklepień „dowodzą, że artysta więcej miał na celu pokazać sztukę i zadziwić, ale nie zastanowił się nad przeznaczeniem budowli”. Przygania wszelkiej sztuczności: „Mniemano, że w ogrodnictwie angielskim tak jak w poezji romantycznej zbytek i nieporządek jest naturalną pięknnością. Takimi są dziwaczne budowle perskie lub chińskie, ogromne mosty bez rzeki, udane ruiny, skały i gmachy niby gotyckie, domy, groty pustelnicze, stajnie w kształcie świątyni itp.”. Główną zaletą dobrej architektury jest prostota, celowość, organiczność. Estetyka epoki nawiązywała do starożytnej teorii, według której prawzorem budownictwa było ciało ludzkie. Brodziński rozprawia o „wewnętrznym charakterze” budowli, o ich organicznej indywidualizacji: „Architekt stosując się nie tylko w rozrządzeniu, ale i w zewnętrznej ozdobie do celu budowy, nada jej nie tylko postać foremą, ale i charakterystyczną fizjognomię, która jak u człowieka powinna oznaczać swój wewnętrzny charak-

ter”. Dlatego mądry budowniczy „domu więźniów nie zdobi kolumnami, nie nada mu ganków i wielkich okien, wszystko zewnętrznie okazywać powinno smutny stan w nim mieszkających. Szpital przy porządku i pięknych proporcjach nie może mieć przepychu w kolumnach, ozdobach architektonicznych”⁴.

Poglądy Brodzińskiego są wyrazem estetyki epoki. Eklektyczny Sulzer, na którym uczyli się teorii sztuki filomaci wileńscy, wyznaje te same zasady. Formułę Winckelmanna o szlachetnej prostocie i dostojności jako cechach charakterystycznych sztuki greckiej uważa Sulzer za uniwersalny probierz artystyczny. Gani gotyckie ozdoby i w ogóle wszystko, co w sztuce jest niepotrzebne, nie tłumaczące się i zagmatwane. Wzorem dobrej architektury — architektura ateńska. Sulzer rozwodzi się dalej nad wpływem, jaki dobre budownictwo i pejzaż wywierają na charakter i obyczaje mieszkańców: „Liche, nieporządnie i nierozsądnie zaprojektowane i wzniesione budynki, albo przeładowane błazeńskimi, awanturniczymi lub rozrzuconymi ozdobami, jeśli się rozpanoszą w jakimś kraju, wywierają niewątpliwie zły wpływ na sposób myślenia narodu”.

Ze względu na rzymskie analogie *Ustępu* przypomnijmy, że budownictwo cesarów uchodziło powszechnie za wzór złego smaku i barbarzyńskiego przepychu. Sulzer twierdzi, że „budynki wówczas przybrały charakter obyczajów, które na wszystkich wielkich despotycznych dworach są jednakowe; to, co olśniewało oczy, zajęło miejsce prawdziwej dostojności i wielkości”. Następstwem gonienia Rzymian za przepychem było ograbienie wszystkich krajów ze skarbów artystycznych, poniżenie sztuki i ostateczny jej upadek za cesarów⁵. Na luksus rzymski i zamiłowanie do kolosalności zwracał uwagę Hegel. Według niego, zadanie budownictwa polega na tym, żeby pomysły architektoniczne były dostosowane do klimatu, położenia geograficznego i krajobrazu — mają one, celowo wyzyskując te naturalne pierwiastki, tworzyć całość, stanowiącą „swobodną jedność”⁶.

Zgodnie z estetycznymi ideałami epoki razi Mickiewicza w stolicy Piotra „cezariański” przepych, różnorodność stylów i nieoryginalny charakter budownictwa:

⁴ K. Brodziński, *Pisma*, VI 198–9, 201, 212, 214.

⁵ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schoenen Kuenste*, 2 Aufl., Leipzig 1792, I 300, 315–8 i 414 (artykuł *Bau, Baukunst i Bildhauerkunst*).

⁶ G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen ueber die Aesthetik*, Dritter Teil, Erster Abschnitt, Zweites Kapitel.

Zdała, już zdała widno, że stolica.
 Po obu stronach wielkiej, pysznej drogi
 Rzędy pałaców. — Tu, niby kaplica
 Z kopułą, z krzyżem; tam, jak siana stogi
 Posągi stoją pod słomą i śniegiem;
 Owdzie, za kolumn korynckich szeregiem,
 Gmach z płaskim dachem, pałac letni, włoski;
 Obok, japońskie, mandaryńskie kioski,
 Albo z klasycznych czasów Katarzyny
 Świeżo małpione klasyczne ruiny.
 Różnych porządków, różnych kształtów domy,
 Jako zwierzęta z różnych końców ziemi
 Za parkanami stoją żelaznemi,
 W osobnych klatkach.

(Przedmieścia stolicy)

Mickiewicz, w myśl panujących teorii, uważał proces cywilizacyjny, jaki przeszła Rosja za panowania Piotra Wielkiego, za „nieorganiczny” i „niesamorodny”:

Nawskroś pustyni krzyżują się drogi,
 Nie przemysł kupców ich ciągi wymyślił,
 Nie wydeptały ich karawan nogi:
 Car ze stolicy palcem je nakręślił.

Nowa stolica carów była dla Mickiewicza jaskrawym przykładem gwałcenia „naturalnego” porządku rzeczy przez buntowniczą, twórczą myśl ludzką:

Za dawnych greckich i italskich czasów
 Lud się budował pod przybytkiem Boga;
 Nad źródłem nimfy, pośród świętych lasów,
 Albo na górach chronił się od wroga:
 Tak zbudowano Ateny, Rzym, Spartę. —
 W wieku gotyckim, pod wieżą barona,
 Gdzie była cała okolice obrona,
 Stawały chaty do wałów przyparte;
 Albo pilnując spławnej rzeki cieków
 Rosły powoli z postępami wieków.
 Wszystkie te miasta jakieś bóstwo wzniosło,
 Jakiś obrońca lub jakieś rzemiosło.

Ruskiej stolicy jakież są początki?
 Skąd się zachciało słowiańskim tysiącom
 Leżeć w te ostatnie swoich dzierzaw kątki,
 Wydarte świeżo morzu i Czuchoićcom?
 Tu grunt nie daje owoców ni chleba,
 Wiatry przynoszą tylko śnieg i sloty;

Tu zbyt gorące lub zbyt zimne nieba,
 Srogie i zmienne jak humor despoty!
 Nie chcieli ludzie; — błotne okolice
 Car upodobał i stawić rozkazał
 Nie miasto ludziom, lecz sobie stolicę;
 Car tu wszechmoeność woli swej pokazał.

(Petersburg)

Dla uprzytomnienia, jak rozpowszechnione były poetycko-historiozoficzne opisy Rosji i jej nowej stolicy, warto przytoczyć początek znanego szkicu Maurycego Mochnackiego pt. *Petersburg i Konstantynopol*, który ukazał się w Pamiętniku Emigracji Polskiej mniej więcej w tym czasie, gdy Mickiewicz oddawał do druku III część *Dziadów*:

Żeby wiedzieć jak carowie stołeczne miasta stawiają, przypatrzmy się budownictwu Piotra I. Prawdziwie szczególna architektura. Ledwie sto lat temu, kiedy to miejsce, gdzie jest teraz Petersburg, było trzęsawicą. Święty Piotr, głowa apostołów, postawił swą stolicę na opoce, a papież moskiewski na błocie. Z kilku w owym czasie chałup chrześcianańch wzrosło prawie w oka mgnieniu jedno z najregularniejszych miast na świecie, któremu cudzoziemcy z dalekich stron dziwić się przybywają. Inne stolice Europy powstawały powolnym szerzeniem się, stopniowym wykraczaniem z pierwiastkowego zakładu, leniwym przełamywaniem obwodowych granic. Duch i lice pokoleń, charakter mieszkańców, dzieje ludu, natura rządów, sprawy królów wybijały się w każdym niemal wielkim mieście europejskim odmiennymi budownictwa rodzajami, różnym kształtem gmachów, ulic, kościołów. Wielkie miasto wielkiego ludu, jest to kronika architektoniczna jego pojęć, obyczajów, oświaty: jest to historia murami i jeometrycznymi pisana kształtami. Prawdziwie narodowa stolica z każdego wznioślejszego punktu ukazuje wejrzeniu rozliczne rodowitości piętna, razem z sobą zespolone, a jednak wyraźne i oddzielne. W każdym takim mieście przeszłość, stary czas ma związek z następnymi i późniejszymi, i jest summa ciągłych usiłowań, ciągłych robót ludu. Petersburg powstał olbrzymią improwizacją nieograniczonej władzy. Car rzekł: „Chcę żeby było miasto”, i było miasto, i wody natychmiast oddzieliły się od ładu. Osuszono błota, wypełniono padolę piaskiem i kamieniem. Granitowym murem kazano Newie, żeby z łożyska swego nie występowała; i odtąd płynnie spokojnie nosząc do Fińskiej zatoki kształtnych pałaców obrazy i wspaniałych cerkwi i pięknych gield, które się w jój szklanej powierzchni odbijają. Czasem tylko wstrząsnąć usiłuje ta rzeka jarzmo przemocą włożone. Wtenczas od morza się cofa, siłę pędu od wbiegu ku źródłom odwraca, nabrzmiewa, ponad granitowe wznosi się zapory i wszystko około siebie zalewa, rażąc postrachem carów, którzy żałują, że jój za karę nieposłuszeństwa ani knutem wychłostać ani na Syberię wysłać nie mogą, jak niegdyś dozwie weneccy, co raz w rok uroczyście morze kuli kajdanami.

W studium Mochnackiego występują prawie wszystkie interesujące nas elementy estetyki i poetyckiej historiozofii epoki. Mamy w nim nadto dwa ważne dla naszych dalszych badań szczegóły: motyw racjonalistycznego prometeizmu, uzurpacji władzy boskiej przez człowieka (Piotr wystylizowany na Boga-Stwórcę z księgi *Genezy*) i motyw buntu poskromionych żywiołów.

3

Estetyka romantyczna nie była przychylna planowaniu i w ogóle budowie nowych miast. „Zbyttnia regularność w stawianiu domów na wiecznie prostych ulicach — wykladał Brodziński — które jak np. w Berlinie, z jednego punktu przejrzeć można, przeszkadza piękności, tak jak zbyt regularny ogród francuski. Ta zbyt regularna regularność odbiera właściwy charakter budowłom”⁷.

Regularność nowych miast i wzmianka o stolicy militarystycznych Prus tłumaczą fakt, dlaczego w umyśle polskiego romantyka i patrioty nowoczesne budownictwo i organizacja państwowa kojarzyły się z drylem wojskowym. Już we wstępnym obrazie narzucą nam poeta militarystyczną wizję rosyjskich obszarów:

Gdzieniedzie drzewa, siekierą zrąbane,
 Odarte i w stos złożone poziomy
 Tworzą kształt dziwny, jakby dach i ścianę
 I ludzi kryją i zowią się: domy.
 Dalej tych stosów rzucone tysiące
 Na wielkim polu, wszystkie jednej miary:
 Jak kitki czapek dmą z kominów pary,
 Jak ładownice, okienka błyszczące;
 Tam domy rzędem szykowane w pary,
 Tam czworobokiem, tam kształtnym obwodem;
 I taki domów pułk zowie się: grodem.

Podobnie w obrazie *Petersburga*:

Ulice wszystkie ku rzece pobiegły:
 Szerokie, długie, jak wąwozy w górach.
 Domy ogromne: — tu glazy, tam cegły,
 Marmur na glinie, glina na marmurach;
 A wszystkie równe i dachy i ściany,
 Jak korpus wojska na nowo ubrany.

⁷ K. Brodziński, *Pisma*, VI 205.

Jak nowoczesny charakter miasta przypominał Mickiewiczowi nienawistną dyscyplinę wojskową, tak znów rygor i musztra były dlań symbolem nieczłowieczeństwa, bezduszości, niewolnictwa i banału.

W *Przeglądzie wojska* czytamy:

Lecz bohaterzy tak podobne sobie!
Tak jednostajne! Stoi chłop przy chłopie,
Jako rząd koni żujących przy żłobie,
Jak kłosa w jednym uwiązane snopie,
Jako zielone na polu konopie,
Jak wiersze książki, jak skiby zagonów,
Jak petersburskich rozmowy salonów.

W prelekcjach paryskich omówił poeta szerzej militarystyczne urządzenie Rosji Piotra Wielkiego: „Prawie wszyscy literaci w Rosji byli wojskowymi, dziś nawet wojsko stanowi jeszcze publiczność rosyjską, która czyta, osądza, daje ton literaturze”. Dla żołnierza długoletniej służby wojskowej: „Pułk stawał się wszystkim, ojczyzną, domem, społeczeństwem, mającym swoje tradycje, swoją historię. Armia rosyjska różni się od europejskich, jej pułki są wieczyste”. Na koniec: „Utworzywszy swoje wojsko, Piotr W. wziął się do cywilnej organizacji państwa na tych samych zasadach i całą ludność podciągnął pod rozdział 14 klas czyli stopni. Wedle tej myśli carskiej Rosja jest niejako pułkiem...”⁸

Wychowanek Oświecenia, biskup Ignacy Krasicki, z przyjemnością przyglądał się parodom wojskowym w Poczdamie. W roku 1781 pisał do brata: „U nas tu wiosna już się zaczęła, a z nią egzerccyje wojenne, burzliwe, wrzaskliwe, grzmotne. Widok jednak bardzo piękny i ja się wstrzymać sam od tego nie mogę, żebym na niego nie uczęszczał”. W dwa dni potem znowu donosił bratu: „Przerwałem pisanie, a wiesz WPan dlaczego? Oto aktualnie pod moim oknem ośmnaście doboszów bębni. Skończyli i zaczyna się parada gwardii, a cóż to za piękny lud! jakaż to sprawność! Jakżebyś WPan na to z gustem patrzył!”⁹

Mickiewicz, wychowany na humanitaryzmie czasów ponapoleońskich i na pacyfizmie masonskim, nie gustuje w widowiskach

⁸ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, Rok II, Lekcja 7.

⁹ Por. J. I. Kraszewski, *Krasicki. Życie i dzieła*, Warszawa 1879, s. 234—5.

wojskowych. Byron niemilosiernie odarł z uroku czyny i przewagi wojskowe i ostro napiętnował zaborezy imperializm w natchnionych strofach *Don Juana*:

Historia rzeczy ryczałtem brać zwykła,
Lecz gdyby kto chciał szczegółowo badać,
Jaki zysk, jaka niekorzyść wynikła
Z wojen — musiałby przekląć je i biadać,
Bo strat nie warta chwała, zwykle nikła,
Gdy ostateczny cel wojny — posiadać!
Piękniejszą sławę ma, kto czyje oczy
Osuszy, niż kto morze krwi wytoczy.

A to dlaczego? Bo w sumieniu wie, że
Dobrze uczynił; gdy ten mimo kwiaty,
Salwy i łuki, mosty, kwiaty, krzyże,
Pensji od ludu, co sam niebogaty,
Mimo pochlebstwo, co mu stopy liże,
Sławę imienia, co odurza światy
Jest — zawsze — oprócz w walce dla wolności,
Synem zabójstwa, rabunku i złości,

Ten jeden tytuł od przyszłości zyska.
— Ty Leonido, nie i Waszyngtonie,
Bo pola bitew waszych — uroczyska,
Od których z wonią kwiatu wolność wionie.
Tak słodko w uszach dzwonią te nazwiska!
Gdy przed zdobywcą będzie bladł w pokłonie
Niewolnik, wasze imię hasłem będzie
Ziemi, wolności póki nie zdobędzie.

(Pieśń VIII 3—5. Przekład E. Porębowicza)

Są u Byrona także akcenty społeczne, tyrtejskie, wolnościowe, których wpływ na Mickiewicza zauważyli badacze. Czytając strofę 13 z pieśni VIII *Don Juana*:

Konwulsje, jęki, przekleństwa, westchnienia,
Oczy świecące białkiem, przewrócone
W swych jamach — oto nagroda dla gminu.
Starszy — dosłużył się wyższego czynu.

— trudno nie pomyśleć o *Przeglądzie wojska*. A Byrońską charakterystykę Suworowa odnajdziemy w wykładach Mickiewicza w Collège de France. Byron otoczył chwałą i nauczył romantyków sławić jeden tylko rodzaj walki: o wolność ludów. Dlatego ideałem bohatera jest dlań — i dla całej epoki — Leonidas i Washington.

Przedstawione sugestie estetyki wyraźnie wskazują na to, że w opisie Petersburga do głosu doszły takie ideały romantyczne, jak żądanie oryginalności w miejsce naśladownictwa, zwłaszcza francuskich wzorów klasycystycznych, bunt żywiołu narodowego przeciw kosmopolityzmowi XVIII wieku i niechęć demokratycznej muzy do dworskiej poezji panegirycznej, która wydała mnóstwo utworów rosyjskich i cudzoziemskich, opiewających cuda Północnej Palmiry, jak nazywano Petersburg. Porównywały go pochlebne pióra z Wenecją, Rzymem, Amsterdamem, Londynem i Paryżem. Mickiewicz uderza w te tytuły, odwraca porównania i trawestuje nawet jeden taki wiersz w swoim opisie budowy pomnika, co zauważył Puszkina w przypisach do *Jeźdźca miedzianego*.

W uprzedzeniu Mickiewicza do stolicy Piotra W. słusznie widzi J. Kleiner „rewolucyjny protest przeciw zbytowi warstwy rządzącej”. Rujnowanie poddanych na kosztowne budowle, rozkoszne pałacyki i dworskie przepychy było jednym z powodów wzburzenia ludu francuskiego. Ta nuta rewolucyjna dźwięczy mocno w *Ustępie*. Wtóruije jej bolesna skarga patriotyczna na lupiestwa carskie, jako że zależność polityczna wyraża równocześnie stosunki klasowe między poddanymi i władcą, opierającym się o górną warstwę społeczną zarówno obcych podbitemu narodowi jak i rodzimych feudalów. Te zaś stosunki odzwierciedlają się w panującej teorii sztuki.

Dlatego tak często przywodzę w tym studium wykłady estetyki Brodzińskiego, syna rządcy hr. Moszyńskiego, pisarza, który znał życie chłopca, że znajdujemy w nich ślady klasowej oceny sztuki. Żeby nie być gołosłownym, przytoczę kilka najbardziej charakterystycznych wtretów socjalnych i marginaliów, które znajdujemy w kursie estetyki tego najwybitniejszego preromantyka polskiego. Po wzmiance o wspaniałych budowlach Aten zauważy Brodziński, przyznajmy, ostrożnie i stylistycznie niezbyt jasno: „Nikt może nie zaprzeczy, że nędzne naszych chłopów lepianki, którzy jako nieswojej własności ani upięknią, ani drzewkiem nie ocienią, przyczyniają się w nich do nieporządku, czynią obojętnymi nawet na pierwsze wygody”. To niezwykle w wykładzie uniwersyteckim *à propos*, ten przeskok z Akropolu demokracji ateńskiej do chłopskiej lepianki w pańszczyźnianej ojczyźnie, jakże są wymowne! Niemniej zaskakuje wypad przeciw kariatydom w architekturze: „Barbarzyńskim także jest smakiem, kiedy do dźwigania przy-

sionków i ganków miasto kolumn używane są figury olbrzymów na głowie albo na barkach ciężar dźwigające. Te wnętrzności wydęte, twarze cierpiące podobać się tylko mogły dzikim gnębiicielom za wieków feudalnych i może wyobrażały ich uczucia na cierpienia niewolników." W szkicu o *Ogrodach* wypomni pańskie zbytki i wybryki, biorąc w obronę nie tylko mienie chłopca, lecz także, co w tym wypadku ważniejsze, jego godność ludzką: „Mówiąc o ogrodach nie chciałbym wspominać o owych zbytkach, które wsie pochłonęły, które rolnikowi odbierają ziemię, ażeby rozszerzyć i wspaniale przyozdobić miejsce, w którym bogacz tylko się nudzi. Nie chciałbym mówić o owych zbytkach architektonicznych w ubogich niby chatkach, bo tych wszystkie wsie pełne i o owych domach pustelnicznych, w których biedny wieśniak często za pańszczyznę śmieszłą rolę grać musi". Pisząc o krajobrazie nie zapomni nadmienić o równości stanów wobec piękna przyrody: „Tak natura czy nam wesolą czy dostojną i poważną twarz okazuje, wraża w nas swoją spokojność. Tak bogacz z pysznych gmachów i ogrodów spieszy używać milej okolicy i tu potrzeba równa go z wyrobnikiem, który obok niego po pracy, jak tamten po nudach rozkoszne uspokojenie znajduje”¹⁰.

Akcentów socjalnych nie brak również w obcych, znanych Mickiewiczowi estetykach, np. u Fr. Bouterweka, który pałace nazywał ironicznie mieszkaniem dużych i małych bożków ziemskich (*Scheingott* Bouterweka przypomina Puszkiniowskiego *Kumira*, którym to mianem bohater *Jeźdźca miedzianego* urągliwie nazywa Piotra Wielkiego), dał społeczną interpretację ogrodu francuskiego jako sali balowej pod gołym niebem dla dworskich sfer i narzekał, że sztuka często zapominając o własnej godności musi służyć luksusowi, żeby wyżywić artystę.¹¹

Powolywanie się na tego rodzaju świadectwa nie oznacza zestawiania i porównywania faktów kulturalnych w oderwaniu od ich dna społeczno-politycznego, czym często grzeszą prace historyczno-literackie. To badanie zjawisk na górnych szczeblach drabiny stosunków politycznych, społecznych, kulturalnych i artystycznych. Tekst literacki czy krytyczny jest w tym wypadku nie tylko dokumentem filologicznym i dowodem historycznym, lecz równocześnie także sondą socjalną.

¹⁰ K. Brodziński, *Pisma*, VI 197, 207, 218, 246.

¹¹ Fr. Bouterwek *Aesthetik*, 3 Aufl., Goettingen 1825, I. 270 i 274—5.

5

Po latach budowania panoramy dumnej stolicy nadnewskiej z kruchego materiału poetyckiego *Ustępu* próbowałem, na odwrót, wiosną 1949 roku, odtworzyć sobie poemat Mickiewicza z konkretnych głazów, granitów i marmurów, nagromadzonych przez Piotra I i Katarzynę II. Spacer po bulwarach, mostach i placach historycznych Leningradu, połączony z próbami odczytywania Mickiewiczowskiego „podtekstu”, uczył, jak musiał męczyć się tutaj zapalczewy filomata, szarpany sprzecznymi uczuciami podziwu i nienawiści. Mickiewicz oscylował między ironią, sarkazmem i świętym gniewem. Między groteską i wzniosłością. Brzydota i urokiem urbanistycznej fatamorgany. Anielstwem Oleszkiewicza i piekłem carskich bezprawii. Przerzucał się od trywializmów małej satyry do patosu wielkiej inwektywy. Od zajadłego pamfletu do namaszczenia proroka biblijnego. Nawiasem zauważę, że podobną skalę tonu mamy w dziejach Konrada: od podniebnych lotów *Improwizacji* do błazeństw diabelskich w scenie opętania i egzorcyzmów. Jest to poetyka dramatu romantycznego, który kojarzy wzniosłość z rubasnością widowiska ludowego.

Broniąc się przed przemożnym czarem tego miasta, odzierał je w namiętnym zaślepieniu z niezaprzeczonego piękna, ośmieszał i przedrwiwał. To znów przerażony wspaniałością i potęgą, wyolbrzymiał do nadludzkich rozmiarów jego wielkość i moc, gmachy, pałace, monumenty i — dzieje powstania.

W głąb ciekłych piasków i błotnych zatopów
Rozkazał wpędzić sto tysięcy palów
I wdeptać ciała stu tysięcy chłopów.
Potem na palach i ciałach Moskałów
Grunt założywszy, inne pokolenia
Zaprzągl do taczek, do wozów, okrętów,
Sprowadzać drzewa i sztuki kamienia
Z dalekich lądów i z morskich odmetów.

Podobną hiperbolę widzimy w przedstawieniu budowy pomnika. Koryto Newy ciągnie się „jak alpejska ściana”.

Koń Piotra Wielkiego
Widać, że leciał, tratując po drodze,
Odrazu wskoczył aż na sam brzeg skały

i zawisnął

Jako lecąca z granitów kaskada
Gdy ścięta mrozem nad przepaścią zwiśnie.

Albo niech ktoś spróbuje pomieścić Mickiewiczowski heroikomiczny *Przeгляд wojska* (wielkie *buffo* z mrozącym krew miganiem carskiego „lancetu” i tragicznym finałem) na historycznym placu parad w Petersburgu!

Opisawszy fundamenty, ściany, szczyty, żelaza i granity, głązy, bloki i skały, marmury, brązy i obeliski, słowem, dawszy nam odczuć ciężar, bryłę i masę grodu Piotra W., dematerializuje go poeta i przemienia w powietrzne widziadło, które wabi z daleka zbliżających się podróźnych:

Przed nami miasto. Nad miastem do góry
Wznoszą się dziwnie, jak podniebne grody,
Słupy i ściany, krużganki i mury,
Jak babilońskie wiszące ogrody:
To dymy z dwiestu tysięcy kominów
Prosto i gęsto kolumnami lecą;
Te jak marmury kararyjskie świecą,
Tamte się żarzą iskrami rubinów;
W górze wierzchołki zginają i łączą,
Kręcą w krużganki i łukami płaczą
I ścian i dachów malują widziadła: —
Jak owe miasto co nagle powstanie
Ze śródziemnego czystych wód zwierciadła,
Lub na Libijskim wybuchnie tumanie
I wabi oko podróźnych z daleka
I wiecznie stoi i wiecznie ucieka.

(Przedmieścia stolicy)

Jeszcze wyraźniejszy ten kontrast w *Petersburgu*:

W ulicach koczują, karety, landary,
Mimo ogromu i bystrego lotu
Na łyżwach błysną, znikną bez łoskotu
Jak w panorama czarodziejskie mary.

W wyolbrzymieniu Petersburga występowały „polarycznie”, mówiąc szellingowskim stylem epoki, przerażenie pielgrzymy i próba ratunku przez przerzucenie carskiej potęgi z ziemi w zaświaty, demonizacja Piotra i jego dzieła:

U architektów sławne jest przysłowie:
Ze ludzi ręką był Rzym budowany,
A Wenecją stawili bogowie;
Ale kto widział Petersburg, ten powie,
Ze budowały go chyba szatany.

Podobnie w widziadłowym przedstawieniu stolicy mamy ciekawą dwoistość: niewątpliwe oczarowanie i podstępą zemstę romantycznego Samsona, który rozbijał wrogą stolicę na pył widziadła, rzeczywistość malował jako złudę, żeby się pocieszyć jej znikomością. Świadectwem oczarowania jest fakt, że Mickiewicz, przedrzeźniając w *Ustępie* panegiryki na cześć Petersburga w opisie powietrznego grodu, wpadł mimo woli w styl poematów pochwalnych wymieniając „babilońskie wiszące ogrody”. Jak wiadomo, piewcy Północnej Palmiry, podziwiając cuda Piotrowej woli i potęgi, nieraz wspominali mityczne ogrody Semiramidy (np. Wiaziemski). Dowodem zaś poetyckiego „wallenrodyzmu”, przenoszącego Petersburg z ziemi na niebo, aby go następnie rozwiąć jak fatamorganę, będzie początek *Oleszkiewicza*. Jest to apokaliptyczny rozdział *Ustępu*:

Wiatr zawiął ciepły. — Owe słupy dymów,
Ów gmach powietrzny jak miasto olbrzymów,
Niknąc pod niebem, jak czarów widziadło,
Runęło w gruzy i na ziemię spadło:
I dym rzekami po ulicach płynął,
Zmieszany z parą ciepłą i wilgotną.
Śnieg zaczął topnieć i nim wieczór minął,
Oblewał bruki rzeką Stygu błotną.

Z nieba feerii stracił stolicę carów mściwy geniusz romantyczny do wystylizowanego klasycznie piekła!

Grozę i fascynację miasta-dziwu natury i miasta-siedziby demona oddał Mickiewicz przy pomocy obrazów starożytnego i romantycznego prometeizmu. Hybris Piotra Wielkiego i gigantyzm jego planów miała wyrażać klasyczna hiperbola. Na usługi romantycznej stylizacji prometejskiej poszedł demonizm i biblijny motyw zagłady miasta Babilonu.

Ten sam ambigiczny stosunek, co do miasta, miał poeta także do jego założyciela. Mickiewicza, podobnie zresztą jak Puszkina, wychowanego w romantycznym kulcie bohaterów, żywo zajmowała, przyciągała i zarazem odpychała postać Piotra Wielkiego. Jeszcze w dziesięć lat po napisaniu III części *Dziadów*, pasując się z tą groźną i urzekającą postacią dziejową w prelekcjach paryskich, wymienił Mickiewicz te same cechy jego działalności, które przedstawił w poetyckiej historiozofii *Ustępu*: antynarodowy kierunek reformy, bałwochwalczy stosunek poddanych do cara, militarizm i ideologię XVIII wieku. Bolał, po myśli ideałów romantycznych, nad gwałtem zadany m rdzennej, starodawnej słowiańskości:

Znosząc do szczytu siłę zbrojną narodową i tworząc armię, która by machinalnie służyła woli carskiej, Piotr W. przedsiębrał razem powszechną reformę swego państwa: postanowił zniemczyć, zholendrzyć Rosję... Wszystko, co miało cechę narodowości rosyjskiej, obudzało w nim wstręt i wzgardę... Za powrotem do Rosji Piotr czynniej jeszcze wziął się do dzieła reformy, usiłując zawsze wlać narodowi życie zupełnie obce i nadać instytucje wręcz przeciwne naturze słowiańskiej.

Największym jednak grzechem w oczach Mickiewicza w tym okresie było wcielenie w życie ideałów oświeconego absolutyzmu: „Nigdzie nie zdołano pojęć wieku XVIII zastosować tak doskonale; nigdzie nie zamieniono ich w system, który by tak karmił interes ambicji osobistej i miłości własnej”. Na uwagę zasługuje zestawienie dzieła Piotra Wielkiego z *Konwencją* rewolucji francuskiej:

Reforma rosyjska i rewolucja francuska są dwoma wypadkami objaśniającymi się nawzajem, są raczej jednym wypadkiem, dziełem XVIII wieku, który został prawodawcą i użył terroryzmu.

Oba przedsięwzięcia wychodziły z tej zasady, że człowiek jest sędzią ludzkości, że nie ma potrzeby radzić się innych podań prócz własnego umysłu, że wzięwszy swój rozum osobisty za cyrkiel, może wymierzać pochód historyczny wszystkim narodom, wedle własnego zdania wyrokować co jest szczęściem, albo nieszczęściem innych. Oddawać bliźniego na ofiarę swoim ideom było to systemem XVIII wieku.(...) Ta do najwyższego stopnia posunięta pycha i zarozumiałość indywidualna daje początek energii gwałtownej, nieogładającej się na nic, depreczającej przeszłość, wywracającej wszystko...

Nie może się wszakże oprzeć Mickiewicz, podobnie jak Puszkina, groźnemu urokowi Piotra Wielkiego. Dlatego porównywał go z wodzami scytyjskimi i z Dżengis-chanem:

Może tak nie jest powszechnie — mówi poeta — ale przynajmniej z historii słowiańskiej daje się wyciągnąć to postrzeżenie, że kiedy który naród tego szczeplu otrętwiał, stracił działalność ducha, zawsze przybywał do niego duch obcy, obudzał w nim czujność, ciągnął go częstokroć na drogę fałszywą, unosił daleko, aż póki tym sposobem oświecony, nie postrzegł się w błędzie i nie zaczął sam wracać ku prawdzie.

Duch wieku XVIII miał zlecenie wywrzeć podobny wpływ na ludy słowiańskie. Drażnił on je wszelkimi ponętami wznowień, cywilizacji, bogactw, wolności i nakoniec zdołał obudzić w nich życie¹².

W historiozoficznym języku towiańczyka oznaczało to przyznanie Piotrowi Wielkiemu najwyższego stopnia geniuszu materialnego, czyli państwowego.

¹² A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, Rok II, Lekeja 6, 7, 8.

6

Stolica Piotra Wielkiego była dla Mickiewicza wcieleniem smaku, stylu i myśli cywilizacyjnej XVIII wieku. Kryzys przeżyty w więzieniu bazylikańskim, wbrew opinii biografów, nie zostawił większych śladów, jak wskazuje na to pobyt w Rosji. Dopiero upadek powstania listopadowego przykro zachwiał w tym wychowanku Oświecenia wiarę w ideały racjonalizmu. Improwizacja Konrada jest świadectwem bolesnego pasowania się poety. Biografowie nie dość wyraźnie przedstawili trud i ból, z jakim wileński romantyk odrywał się od macierzystego gruntu racjonalizmu i usiłował — naderemnie zresztą, jak okazała niedaleka przyszłość działacza-rewolucjonisty — wrastać w jałową glebę mistyki. W specjalnych warunkach emigracyjnych patriotyczny mistycyzm Mickiewicza stał się orężem politycznym, którym poeta w III cz. *Dziadów* i *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego* uderzył w podstawy caratu: w militarizm, absolutyzm, jego zasoby materialne i nowoczesną organizację państwową.

Podniósłszy postępowe pierwiastki romantycznej krytyki Mickiewicza, nie podobna zamknąć oczu na zawarte w niej elementy wsteczne. Trzeba tu wymienić takie złudzenia, jak mistyczny kult „samorodności”, uznawanie za kryterium wartości kulturalnej tego, co pierwotne i starodawne, oraz sielski, antyurbanistyczny ideał życia. Nie wytrzymująca krytyki historycznej zasada „samorodności” przekreślała możliwość kulturalnego planowania, urządzania świata i kształtowania życia przez celową, świadomą myśl ludzką. Z człowieka, który w XVIII wieku był twórcą i demiurgiem, romantyzm uczynił kontemplatora.

Jeszcze groźniejszy był mit starodawności, który kazał Mickiewiczowi z dobrą wiarą przeciwstawiać Petersburg Atenom, Sparcie i Rzymowi (nie mówiąc już o młodszym Paryżu, Amsterdamie lub Wenecji), tak jakby Ateny, Sparta i Rzym lepsze „z natury” miały warunki rozwoju i jakby nigdy nie były, nawet w chwili zakładania, nowymi miastami! Mit starodawności od strony poetyckiej oznacza poezję czasu kruszącego pracę ludzką, smutek przemijania. Jaka jest jednak wymowa kulturalna, społeczna i polityczna tego poetyckiego ideału romantycznego? Niech odpowiedzią będzie zdumiewający ustęp cytowanego Brodzińskiego:

Dla malarza piękniejsze są chaty zapadłe góralów, niżeli najporządniejsza wieś Holendrów, piękniejsze ruiny niż nowy pałac, a nawet drzewa mehem obrosłe, dziwacznie pokrzywione, pnie suche itp. niżeli sad owoco-

wy. Artysta pracuje dla imaginacji a jej potrzeby są inne i można powiedzieć wyższe. Symetria, dobry byt fizyczny nie czynią na niej wrażenia, nie mogą być żywiołem dumania. Do niej to mówi, co przypomina przeszłość, mocowanie się przedmiotów z czasem i człowieka z naturą. Las uszkodzony od burzy albo od czasu wystawia walkę sił, stare mury po dawnych miastach, które niegdyś były stolicami, okazują wiecznie czynną naturę, która ubóstwem lub niedbałością ludzi zwabiona, cicho i zwolna ich pracę pożera i kwitnie ciągle tam, gdzie człowiek płacze nad znikomą swoją wielkością. Ten pochód czasu, ta walka z nieprzepartymi żywioły jest przedmiotem prawdziwie poetycznym, godnym myślącego artysty¹³.

Brodziński mówi o walce z nieprzepartymi żywiołami, lecz ma na myśli nie człowieka walczącego z naturą, lecz człowieka biernego, z którym walczą i którego prace pożerają żywioły. Idealem Oświecenia był człowiek twórczy. Ideał romantyczny to człowiek zajęty sobą, kontemplujący życie, cierpiący, ofiara. Nie dziwi nas ta poetyka w mesjanicznych *Dziadach*.

Romantyczny postulat kulturalny „samorodności” i „pierwotności” znalazł u nas podatny grunt w gospodarce i strukturze kraju. Sielski feudalizm był podstawą głębokiej recepcji romantyzmu w Polsce. Oparcie prądu społecznie i kulturalnie postępowego o wsteczną strukturę gospodarczą tłumaczy tragizm polskiego romantyzmu, jego szybkie zwyrodnienie, przytępienie bojowo-rewolucyjne i oderwanie od życia. Podobne zjawisko znajdziemy w dziejach romantyzmu niemieckiego i włoskiego. Natomiast w krajach o rozwiniętym przemyśle i silnym mieszczaństwie, jak we Francji i Anglii, romantyzm był ruchem cywilizacyjnie postępowym i społecznie bojowym.

Nie ulega wątpliwości, że w stosunku Mickiewicza do Petersburga niepoślednią rolę odegrała niechęć do stylu życia wielkomiejskiego. Nie wolno zapominać, że poeta był prowincjuszem, że nie znał nawet Królestwa Kongresowego, które w porównaniu z Litwą było bardziej zaawansowane gospodarczo, i że nie widział przedtem żadnego większego miasta. Nawet Warszawy! Wiemy z pamiętników współczesnych, jakie wrażenie na ziomkach poety robiła stolica Królestwa. Gabrię z Guentherów Puzyninę po powrocie do Wilna uderzają „po wspaniałej Warszawie o wysokich pałacach, o szerokich ulicach te wąskie strome uliczki o niskich kamienicach...”¹⁴

¹³ K. Brodziński, *Pisma*, VI 243.

¹⁴ Gabrię z Guentherów Puzynina, *W Wilnie i w dworach litewskich*, Wilno b.d., s. 88.

Gdyby Mickiewicz przed wyjazdem do Rosji pospacerował po Nowym Świecie i Krakowskim Przedmieściu, może mniej by go irytowały reminiscencje Rzymu i Paryża na ulicach Petersburga. A gdyby zaszedł do Łazienek, to kto wie, czy przypadkiem nie mniej by go potem raził pejzaż Carskiego Siola:

... Tu, niby kaplica
 Z kopułą, z krzyżem; tam jak siana stogi
 Posągi stoją pod słomą i śniegiem;
 Owdzie, za kolumny korynckich szeregiem
 Gmach z płaskim dachem, pałac letni, włoski;
 Obok japońskie, mandaryńskie kioski,
 Albo z klasycznych czasów Katarzyny
 Świeżo małpione klasyczne ruiny.

Pewnego rodzaju wstrząsem było takie nagłe przerzucenie z ściąnianka nowogródzkiego do jednej z najwspanialszych stolic świata, z drewnianego przeważnie Wilna i Kowna do „glazów grodu”! Naiwne młodzieńcze ślady oszołomienia przybysza z prowincji architekturą wielkiego miasta znajdujemy w opisie przechadzki zesłanych filomatów w *Petersburgu*:

Na przechodzących ledwo rzucą okiem,
 Ale na miasto patrzą z zadumieniem.
 Po fundamentach, po ścianach, po szczytach,
 Po tych żelazach i po tych granitach
 Czepiają oczy: jakby probowali,
 Czy mocno każda cegła osadzona;
 I opuścili z rozpaczą ramiona,
 Jak gdyby myśląc: człowiek ich nie zwali!
 Dumali, — poszli.

Po rewolucji francuskiej zwyciężony feudalizm szukał odwetu na nienawistnym mieszczaństwie w wiejskich poematach opisowych, które przeciwstawiły sielankę życia na łonie natury (co znaczyło w zbyt kownej wielkopańskiej rezydencji letniej) — życiu w miastach, które były siedliskiem triumfującej bestii rewolucyjnej, sodomą, gomorą i babilonem trzeciego stanu! Twórca poematu opisowego, rozbitek *ancien régime'u*, Delille, uczył, jak należy dla efektu literackiego kontrastować wiejską niewinność i szczęśliwość z miejskim zepsuciem i upadkiem moralnym:

Częstokroć sprzeczne z sobą zbliżając przedmioty
 Maluj mieszkanie zbrodni przy schronieniu enoty
 I okropne z tkliwymi łącząc widowiska
 Ozdób miast nieszczęściami wieśniaków siedliska.

Dlatego wspaniałości Paryża przekornie budzą w poetyckim feudale niewesołe refleksje:

Co tam smutków! co zbrodni utajonych w gminie!
 Ileż tam lez się leje! Ileż tam krwi płynie!
 Przyrodzenie się wzdryga. Lecz wnet rymy twoje
 Wracają nam murawę, zaroście i zdroje:
 Sprzeczność nowego jeszcze wdzięku im dodaje,
 Milsze nam są zefiry, strumienie i gaje;
 A serce, które oddech zepsucia ozionie
 Znowu na przyrodzenia orzeźwia się łonie.
 Tak Russo, w ulubionych mu gajach ukryty
 Gdy z końca ścieżki postrzegł wież Paryskich szczyty,
 „O miasto, wołał, pełne wrzawy, dymu, błota,
 Gdzie kobietom wstyd obcy, a mężczyznom cnota.
 Szczęśliwy, kto w ustroniu mogąc żyć swobodnie,
 Nie patrzy na twój przepych i na twoje zbrodnie!”
 I sam, znowu się w gaje zanurzając ciemne,
 Spokojną myśl zapuszczał w marzenia przyjemne¹⁵.

Pośrednim świadectwem odczuwania cywilizacyjnej obcości opisywanego przez Mickiewicza świata są sielskie elementy w poetyckim obrazowaniu wielkomiejskiego życia Petersburga. Plac przeglądów wojska pod piórem przyszłego autora *Pana Tadeusza* jest „białym jeziorem”; kozacy i dragoni kręcą się po placu „jako rybitwy nad wodą”. Gapie wylażą z tłumu „jak żaby z bagniska”. Kolumny płyną na pole marsowe jak rzeki i toną w placu jak w jeziorze. Wyborowe oddziały nowoczesnej armii przypominają poecie obrazy gospodarskie:

Stoi chłop przy chłopie,
 Jako rząd koni żujących przy żłobie,
 Jako kłosa w jednym uwiązane snopie,
 Jako zielone na polu konopie,
 Jak wiersze książki, jak skiby zagonów...

Przy grenadierach stojące mniej dorodne formacje wydają się „jak pod liśćmi ogórki na grzędach”. Żołnierze w pancerzach czynią wrażenie „hlaków” (dzbanów glinianych) i rzędu samowarów.

Już plac okryły zielone mundury
 Jak trawy, w które ubiera się łąka.
 Gdzie nigdzie tylko wznosi się do góry
 Jaszczyk, podobny do błotnego bąka,

¹⁵ Delille, *L'homme des champs*. Przekład A. Felińskiego. Por. moje studium o *Zimie miejskiej* Mickiewicza (*Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949).

Lub polnej pluskwy z zielonawym grzbietem,
 A przy nim działo ze swoim lawetem
 Usiadło na kształt czarnego pająka.

Obraz działa podobnego do pająka, tarantuli i muchy opracował poeta szeroko, po epicku. Wjeżdża car na czele generałów.

Każdy generał jest robaczkiem jasnym,
 Co błyszczy pięknie w nocach świętojańskich;
 Lecz skoro przejdzie wiosna carskiej łaski,
 Nędzne robaczki tracą swoje blaski.

Niemniej charakterystyczne są wzmianki o reformach Piotra. Poły bojarskich szat „ścięto, jak szpaler francuskiego sadu” (obraz ujemny dla romantyka). Brody kupców i muzyków posypały się „chmurą, jak liście od gradu”. Powitanie cara przez żołnierzy brzmi „jak mruk stu niedźwiedzi”. Car wypuścił adiutantów „Jak wróble z klatki, albo psy ze smyczy” i zaczęły się manewry, porównane do szczucia niedźwiedzia przez „kundłów psiarnię”. Ze zdziwieniem przecieramy oczy: czy jesteśmy w Petersburgu, czy w Soplicowie?!

Jedno porównanie sielskie należy wynotować osobno, jako wyjątkowo trafnie i pomysłowo związane z topografią, historią powstania i ujemną charakterystyką stolicy, o którą niebawem jako o swą własność upomną się wody powodzi i macierzyste trzęsawiska. Mam na myśli obraz krążących w petersburskim mroku pojazdów:

Widać je tylko po latarek błyskach,
 Jako płomyki błędne na bagniskach.

(*Oleszkiewicz*)

Romantycy, wzorem Rousseau'a, z „pierwotnością”, czyli z ustrojowo, społecznie i kulturalnie zacofanymi formami życia, łączyli zdrowie, szczęście, moralność i sprawiedliwość — obrazy patriarchalnej sielanki. Polityczna dialektyka prowincjusza i romantyka jest jasna: nowoczesny, postępowy Piotr Wielki zgubił gospodarczo i ustrojowo zacofaną, czyli poczciwą Polskę! Przedstawiona problematyka tłumaczy także drogę Mickiewicza do biblijnej analogii. Podobnie rozumowali starotestamentowi prorocy, ilekroć naród wybrany uległ wyżej stojącym pod względem technicznym i nowocześniejszym zorganizowanym wrogom. Zadziwienie i zgorznienie Jeremiasza na widok budowli Egiptu, w którym znalazł się prorok po zniszczeniu Jerozolimy przez wojska babilońskie, przypomina re-

akcję naszych filomatów na ulicach Petersburga. Analogia biblijna była zwyczajną analogią socjalno-cywilizacyjną!

Antyurbanistyczna myśl kulturalna ułatwiła Mickiewiczowi zajęcie „mistycznego”, nieprzyjaznego stanowiska wobec nowoczesnej cywilizacji, a feudalnie zorientowana teoria poematu opisowego zaostrzyła satyryczne pióro poety zwiedzającego gród Piotra. Takie szeroko ideologiczne postawienie sprawy wyjaśnia także w sposób naturalny i prosty zagadkową dla „wpływologów” zbieżność Mickiewiczowskiej satyry z *Listem filozoficznym* Czaadajewa, bez uciekania się do błahych hipotez filiacyjnych.

Dopiero oderwanie się od rodzimego podłoża feudalnego, wejście w społeczność o nowoczesnej strukturze pozwoli Mickiewiczowi na emigracji przewyciężyć różne uprzedzenia cywilizacyjne. Wówczas z mesjanisty stanie się rewolucjonistą, z przeciwnika industrializacji wrogiem wyzysku robotników i z marzyciela o złotym wieku w parkach angielskich reformatorem społecznym.

7

Jak wspomniałem na samym początku, pomnik Piotra Wielkiego może rozczarować widza, który go ogląda mając w pamięci wspinały obraz Mickiewicza lub Puszkina. Większość mickiewiczologów nie widziała go na oczy. Znali go puszkińscy, ale i dla nich najważniejsze były teksty, źródła i zagadnienia ideologiczne. Włodzimierz Spasowicz wspomniał, że Mickiewicz i Puszkini mało myśleli o twórcy pomnika, Falconecie, i rozwiązaniem przezeń zadaniu artystycznym. W. Lednicki pisał o niezgodności interpretacji Mickiewicza z intencjami rzeźbiarza, który chciał dać apoteozę carapacyfisty¹⁶. W rezultacie z rozprawy Spasowicza wynosi się wrażenie, iż wizje poetyckie niezbyt odbiegały od zamiaru Falconeta, który chciał przedstawić „ideał cywilizatora dużej ręki i gwałtownej woli, pokonywającego w szalonym, pędzie wszystkie przeszkody, ideał panujący w wieku XVIII, kiedy pokładano największe nadzieje w ówczesnych monarchach i sądzono, że społeczeństwo da się jak miękka glina lepić wedle zasad czystego rozumu zręcznymi palcami prawodawcy”.

¹⁶ Włodz. Spasowicz, *Pisma*, Petersburg 1892, t. V. *Mickiewicz i Puszkini przed pomnikiem Piotra Wielkiego*. — W. Lednicki, studium do *Jeźdźca miedzianego*. Przekład J. Tuwima, Warszawa b.d., s. 67 (Inst. Wyd. „Biblioteka Polska”). — J. Kleiner, *Mickiewicz a Falconet*. Tyg. Ilustrowany 1926, nr 1.

W rzeczywistości pomnik Piotra Wielkiego jest o wiele, wiele mniej gwałtowny, niż to przedstawili obaj poeci. Wrażenie najbardziej dynamiczne wywiera, gdy się go ogląda z przodu z ukosa od lewej strony konia. Ciekawe, że najczęściej z tej strony właśnie utrwalali go rytownicy i malarze oraz „dynamizują” współczesne fotografie, walcząc o lepsze z naszymi poetami! Monument ten, widziany z innych stron, nie nasuwa obrazów ruchu, a z boku, od prawej ręki jeźdźca, robi wrażenie wręcz spokojnego i bardzo zbliżonego do pomnika Marka Aureliusza, któremu przeciwstawił go Mickiewicz!

Pomnik nie przedstawia pędu. Jeździec ma wyprostowany korpus i majestatycznie trzyma głowę. Toga zwisa z tyłu spokojnie. Koń ani nie ujęty kolanami, ani nie spinany piętami. Stopy, bez strzemion, wysunął car naprzód; przy biegu lub skoku byłyby je cofnął ku tyłowi. I wznosił spokojnie prawą rękę w geście powitania. Tak wymodelowany władca nie mógłby ani chwili utrzymać się na koniu, gdyby ten koń pędził lub skakał. Przyjrzyjmy się z kolei wierzchowcowi. Ten rumak nie biegnie, nie skacze i nie wspina się, jak przedstawia Mickiewicz, tylko przysiadł nadeptawszy przednim kopytem na gadzinę. Jest to stary symbol pokonanych trudności, startych wrogów i przesądów. Technicznie rozwiązał tę pozę Falconet w ten sposób, że ciężar wzniesionego konia oparł na potężnym ogonie węża. Puszkiniowskiemu obrazowi rumaka szarpniętego twardą uzdą przeczy fakt lekkiego ściągania uzdy lewą ręką i odchylenie głowy konia w prawo, co byłoby niemożliwe przy gwałtownym osadzaniu konia. Koń zresztą nie jest realistyczny i posiada pewne szablonowe cechy „ognistych” wierzchowców królów i cesarzów (rozdęte chrapy, otwarty pysk), pozostające w sprzeczności z ogólnie statycznym obrazem.

Dawniejsi komentatorowie mówili, że Mickiewicz wprawił Piotrowego bieguna w galop dla celów historiozoficznych: car pędził na oślep razem z Rosją, na złamanie karku! Nie kwestionując celu historiozoficznego, zauważę, że objaśnienie ideologiczne nie tłumaczy jeszcze mechanizmu przekształcenia obrazu, który to mechanizm godzien jest uwagi.

Posłano wyrwać z Finlandzkich nadbrzeży
Wzgórek granitu; ten na Pani słowo
Płynie po morzu i po lądzie bieży
I w mieście pada na wznak przed carową.

— parafrazuje poeta wiersz Rubana i dochodzi do stawiania pomnika:

Już wzgórek gotów; leci car miedziany,
Car knutowładny w todze Rzymianina;
Wskakuje rumak na granitu ściany,
Staje na brzegu i w górę się wspina.

Zdynamizowanie odbyło się na zwykłej drodze opisu poetyckiego, czyli rozłożenia statycznego obrazu rzeźby na poszczególne fazy czynności dziejącej się w czasie — w myśl obowiązującego wówczas twórców prawa, odkrytego i ściśle ustalonego przez Lessinga w *Laokoonie*.

Car Piotr wypuścił rumakowi wodze,
Widać, że leciał, tratując po drodze,
Odrazu wskoczył aż na sam brzeg skały.
Już koń szalony wznosił w górę kopyta,
Car go nie trzyma, koń wędzidłem zgrzyta;
Zgadniesz, że spadnie i prysnie w kawały!

Ta sama technika „opisu poetyckiego”, który miał ożywiać i przedstawiać w ruchu martwe przedmioty! Ta technika pomogła Mickiewiczowi, już na drodze czysto poetyckiej realizacji (opisu), zdynamizować pomnik Piotra Wielkiego! Ona nie tylko doprowadziła do zniekształcenia myśli Falconeta, lecz także do ujawnienia sprzeczności w obrazie Mickiewicza między wiernie oddanymi szczegółami, świadczącymi o statycznym charakterze jeźdźca (np. „Car go nie trzyma”), a zasadą „ruchu”, która kazała koniowi wskoczyć na brzeg skały, zgrzytać wędzidłem (choć Piotr go nie ścigał), grozić spadnięciem i roztrzaskaniem!

Inna sprawa z *Jeźdźcem miedzianym* Puszkina.

Straszliwy jest, wpatrzony w mrok!
Jaka zaduma! Co za wzrok!
Jaka potęga w nim ukryta,
A w dumnym koniu jaki pęd!
Dokąd ty, koniu, gnasz bez pęt
I gdzie opuścisz swe kopyta?
O, władco losów wszechmogący!
Czyż nie tak samo twoja dłoń,
Wzniesiona nad otchłanią pustą,
Szarpnęła Rosję twardą uzdą,
Że dęba wspięła się, jak koń?

(Przekład J. Tuwima)

Puszkina mniej widać trzymał się Lessingowskiego kanonu. Zmysł realistyczny kazał mu cały „pęd” skupić w rumaku, który, jak napomknąłem, może ludzić pewną dynamiką. Jeźdźca zaś pozostawił w bezruchu, w posągowym majestacie i spokoju (zapatrzenie, zaduma). Czytelnik nie ma wątpliwości, że szarpnięcie uzdą jest symboliczne, bo to nie koń zdarty mocną dłonią, lecz Rosja stanęła dęba! Jeździec zaś miedziany gna przez wymarłe ulice Petersburga tylko w koszmarnym przywidzeniu nieszczęśliwego Eugeniusza!

Kolos Piotra Wielkiego w ruchu nosi u Mickiewicza piętno dezaprobaty. Zdynamiczowanie pomnika było potrzebne do przeciwstawienia dzikości, gwałtu i tyranii Piotra Wielkiego — rzymskiej klasycyzacji, spokojowi, łaskawości i ludzkości Marka Aureliusza. Mickiewicz nie był pierwszy, który wpadł na to porównanie. Jak wiadomo, pomnik rzymskiego cesarza stawiano za wzór Falcetowi. Artysta bronił się przed tymi sugestiami. W muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu znajdowała się kopia sławnego pomnika rzymskiego, wobec czego upadło twierdzenie J. Tretiaka, że Puszkina nie znał dzieła rzymskiego. Porównywano też oba pomniki w poezji, np. Batuszkow w *Przechadzce*¹⁷.

Al. Brueckner trafnie dostrzegł ślady osiemnastowiecznej manery w paraleli Mickiewicza, pisząc, że obaj cesarze „w osiemnastym wieku pewnie by się w Rozmowach Umarłych spotkali”¹⁸. Tradycja paraleli poważnej i parodystyczno-satyrycznej sięga starożytności greckiej. Mickiewicz znał zarówno wzory XVIII wieku, jak antyczne. W czasie studiów poety żartobliwą, niby Plutarchową paralelę biograficzną posługiwali się „szubrawcy”, np. w tę formę przybrał swą satyrę na romantyzm prof. Leon Borowski, ogłaszając w *Wiadomościach Brukowych* *Porównanie życia Szurłowskiego i Baki na wzór Plutarcha*. Ze starożytnych paralel wchodzi w grę patriotycznym ogniem natchnione porównanie państwa Filipa Macedońskiego i demokratycznych Aten, jakie dał Demostenes w swych *Filipikach* i *Mowach oliwtyjskich*. Ślady Demostenowskiej pasji i metody przeciwstawiania szlachetnych, niewinnych i cierpiących Ateńczyków rozpasanemu, okrutnemu, bez-

¹⁷ J. Tretiak, *Mickiewicz i Puszkina*, Warszawa 1906, s. 193. Wyniki badań nad *Jeźdźcem miedzianym* omówił W. Lednicki w studium przy poemacie Puszkina w przekładzie J. Tuwima. Por. nadto pracę zbiorową *Puszkina 1837—1937*, Kraków 1939, I 227—456.

¹⁸ Praca zbiorowa *Puszkina* II 1.

względnemu i dzikiemu Filipowi znajdziemy i w *Ustępie*, i w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*.

Nie mają jednak racji ci badacze, którzy przeciwstawienie dwu pomników zapisują wyłącznie na rachunek patriotycznego zapamiętania się Mickiewicza. Państwo Piotra nasuwało dość naturalnie porównania z imperium cesarów. Oprócz *Pomnika Piotra Wielkiego* mamy także rzymskie paralele w *Przedmieściach stolicy* i *Petersburgu*. Poza analogią polityczną pewną rolę odegrało niewątpliwie budownictwo stolicy, uderzające także współczesnego podróżnika ilością reminiscencyj klasycznych i renesansowych. Nie wolno również nie wziąć pod uwagę faktu, że główną figurą stylistyczną *Ustępu* jest kontrast. Na retorycznej zasadzie równoległych i przeciwstawnych członów, obrazów i idei polega dynamika tego utworu i jego dzielność „publicystyczna”.

Przeciwstawienie pomnika Marka Aureliusza pomnikowi Piotra Wielkiego nie zostało podyktowane jedynie względami politycznymi. Podobnie jak Ateny i Rzym nie od razu były starymi grodami „klasycznymi” z bogatą tradycją (co sugeruje Mickiewicz zestawiając je z młodym Petersburgiem), tak i cesarz rzymski „ideologicznie” nie usprawiedliwia zaszczytu, jaki go spotkał. Był ostatecznie cezarem państwa opartego na podboju i wyzysku narodów! Kiedy czytamy w Mickiewiczowskiej pochwalie:

Gdy nad brzegami Renu i Paktolu
Hordy najeźdźców barbarzyńskich zgromił,
Do spokojnego wraca Kapitolu.

— mimo woli pytamy, skąd się ten obywatel Italii znalazł nad dalekim Renem i jeszcze odleglejszym Paktolem? Kto był właściwie najeźdźcą? Kto napadał i kto się bronił? Hordy barbarzyńskie, czy Rzyńmianie? Jakiś przywleczonej do Rzymu w triumfalnym orszaku cesarza germański czy partyjski „filomata” z pewnością nie zachwyciłby się „ojcem milionom dzieci”! Niemniej dziwna wydaje się w dziele, w którym męczeństwo narodu przedstawiono w symbolach religijnych, gloryfikacja jednego z cesarów prześladowających chrześcijan!

Nierealistyczne przedstawienie pomnika i niekonsekwentna jego interpretacja ideologiczna miały prawdopodobnie u podstawy fakt estetyczno-moralny. Przypuszczam, że w pierwszym wrażeniu pielgrzymy nie osoby cesarzy były najważniejsze, lecz ich konie! Pomnik Falçoneta budził zastrzeżenia u współczesnych z powodu

śmiałej pozycji konia. Badacze tłumaczyli to tym, że rumak Piotra Wielkiego odbiegał od kanonu, jakim był koń Marka Aureliusza. Zuchwałość Falconeta polegała jednak na czymś innym. Po pierwsze na tym, że myśl pomnika wyraził raczej w koniu, niż w postaci jeźdźca, a po drugie, że powziął dynamiczną koncepcję pomnika. Przesunięcie akcentu pomnika z jeźdźca na konia (Falconet narzucił to ujęcie Mickiewiczowi i Puszkiniowi!) obrażało humanistyczny ideał epoki, nie mówiąc już o naruszeniu godności monarszej! Przedmiotem rzeźby klasycznej było przede wszystkim ciało ludzkie. Estetyka klasycystyczna i romantyczna uczyniła z tego spostrzeżenia zasadę ogólną. Sulzer uczył, że artysta starożytny wyrażał w marmurze ducha, że mistrz dłuta potrafi przedstawić naszym zmysłom „każdą doskonałość ducha, każdą cnotę i każde wzruszenie serca”. Pomniki w Stoa uważał za szkołę cnoty i uczuć patriotycznych oraz twierdził, że zaniedbanie pomników we współczesności idzie w parze z upadkiem obyczajów¹⁹.

Idealistyczna teoria sztuki narzucała rzeźbiarzowi zasadę przedstawiania ciała w spokoju, ponieważ, jak referował panujące w estetyce poglądy Sulzer, lepiej się czuje i poznaje charakter, gdy osoba jest w spokoju, niż w jakiejś ściśle określonej czynności; tylko w pewnych wypadkach, gdy wielkość charakteru najlepiej okazuje się w akcji, należy wybrać akcję, np. Achillesa lepiej będzie przedstawić idącego, a Ulissesa stojącego lub siedzącego. Drugi znany Mickiewiczowi estetyk, J. A. Eberhard, dawał świadectwo popularnemu mniemaniu, że rzeźba jest w porównaniu z innymi sztukami upośledzona; ponieważ przedstawienie namiętności może łatwo narazić dzieło snycerskie na to, że przestanie być piękne, więc z tego wynika, że rzeźbiarz nie może kusić się o liryczne i dramatyczne dzieła tej doskonałości, co np. malarz. Hegel starał się filozoficznie umotywować zasadę bezruchu w rzeźbie pisząc, że oddaje ona „obiektywność ducha”, czyli że artysta musi w posagu unikać przedstawiania wszystkiego, co jest w postaci ludzkiej przypadkowo subiektywne, a więc przede wszystkim namiętności i afektów (Hegel mówi o „Pathognomice”)²⁰.

¹⁹ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie*, I 411, 597 i 599 (artykuły: *Bildhauerkunst* i *Denkmal*).

²⁰ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie*, IV 456 (artykuł *Statue*).—J. A. Eberhard, *Theorie der schoenen Kuenste und Wissenschaften*, 3 Aufl., Halle 1790, s. 160.—G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen ueber die Aesthetik*. Dritter Teil, Zweiter Abschnitt, Einleitung i Erstes Kapitel.

Smak Mickiewicza wykształcony, jeśli idzie o ideał rzeźby, na Winckelmannie, a w zakresie teorii rzeźby, malarstwa i poezji — na Lessingu, nie mógł znaleźć zadowolenia estetycznego na Placu Senackim, na którym panuje konny pomnik Piotra Wielkiego. Ideałem rzeźby narzuconym całemu stuleciu przez sławnego odkrywcę antyku, Winckelmannna, była „edle Einfalt und stille Groesse” (szlachetną prostota i cicha wielkość). I w tym wypadku cenne będzie świadectwo Kazimierza Brodzińskiego, jako pośrednika i popularyzatora:

Najwyższego podziwienia godną jest w antykach wzniosła spokojność, w której jedynie dusza malować się może. Strzegli się Grecy wszelkiej przesady, wszelkich uniesień w rzeźbie. Herkules, ów ideał odwagi i mocy, wyobrażany jest z taką spokojnością na swojej pałce spoczywający, że dziecię mogłoby się śmiało przybliżyć do niego.

Mickiewicz wyraźnie podkreśla tę cechę w pomniku Marka Aureliusza:

Cesarz chciał zwolna jechać między tłokiem,
Wszystkich ojcowskim udarować okiem:
Koń wzdyma grzywę, żarem z oczu świeci,
Lecz zna, że wiezie najmilszego z gości,
Że wiezie ojca milionom dzieci,
I sam hamuje ogień swej żywości;
Dzieci przyjsć blisko, ojca widzieć mogą...

Ujmującą cechą Greków rzeźby jest wspaniała prostota i cicha wielkość, tak w postawie, jak w wyrazie [i cytuje Winckelmannna].

Wszystkie figury, które nie mają tej spokojnej wielkości, nie mogą właściwie do rzeźby należeć. Im jest spokojniejszy stan ciała, tym łatwiej wyraża prawdziwy charakter duszy. We wszystkich postaciach zbaczających od stanu spokojności, jest dusza nie w naturalnym, ale gwałtownym i przymuszonym stanie. Dusza jest wyraźniejszą w gwałtownych namiętnościach, ale wielką i szlachetną jest tylko w stanie jedności, w stanie pokoju. Od tego zawisła sztuka... Jak w poezji np. tragicznej, tak w rzeźbie przeciwieństwem tej piękności jest owa postać napuszona, junacka, która w każdym posągu chciałaby wyrazić wojennego ducha Ajaxa. Pierwsze płody greckie takie były, takie są we wszystkich narodach, póki jeszcze nie dojdą do prawdziwego smaku.

Na zakończenie przytoczę jeszcze znamienne uwagi o trzeciej, po architekturze i rzeźbie, gałęzi plastyki. Cechą charakterystyczną malarstwa, według Lessinga, miała być statyka. Brodziński uczył:

Gdy wystawienie nieżyjącej natury zwykle spokojne uczucia obudza, przeto i figury do landszaftu użyte, w stanie spokojnym najlepiej celowi

odpowiadają. Rolnik z wyprzężonymi wołami w południe spoczywający, pustelnik przy zachodzie słońca ku kościołowi zwrócony itp. lepiej zawsze odpowiadają charakterowi landszaftu, niżeli jeździec kłusujący itp.

Także w pamiętniku Brodzińskiego znajdziemy charakterystyczne dla smaku epoki wyznaczenie: „Dotąd nad wszystkie sztuki największą mnie zajmuje rzeźba starożytna; ona jest wyobrażeniem spokoju i duszę pokojem napelnia”²¹.

Junacka postać wojowniczego cara na kłusującym rumaku nie mogła budzić przyjaznych uczuć w czytelnikach, wykształconych na klasycyzującej estetyce polskiego romantyzmu, i świetnie się nadawała do symbolicznego przedstawienia groźnego i zniechęconego imperium Piotra Wielkiego.

8

Na wszystkich studiach poświęconych *Jeźdźcowi miedzianemu* Puszkina odbiło się ujemnie to, że badacze traktowali ten utwór jako odpowiedź na sam *Ustęp*. Ten zaś fakt był logicznym następstwem błędu mickiewiczologii, która uważała *Ustęp* za dodatek do dzieła zasadniczego. Dziś poglądy na tę sprawę się zmieniły. *Ustęp* uważamy za organiczną część *Dziadów*. Gra on w dziele Mickiewicza rolę wielkiej paraleli ideologicznej, artystycznej i kompozycyjnej. Podkreślił to J. Kleiner w swej monografii²².

Ustalano różne pary przeciwstawne: Konrad i ks. Piotr, Bóg i szatan, niebo i ziemia, świat realny i świat fantastyczny, sen i jaw itp., gdyż zdawano sobie sprawę, że dramat Mickiewicza jest dwuosiowy. W moim stadium zajmuję się paralelą, na którą nie zwrócono baczniejszej uwagi, a która może się przyczynić do wyjaśnienia wielu rzeczy zarówno w dramacie Mickiewicza, jak w rapsodzie Puszkina. Tę osobliwą paralelę stanowią Konrad — Piotr Wielki. Jak główną, symboliczną postacią III cz. *Dziadów* jest Konrad, tak bohaterem *Ustępu*, nie występującym wprawdzie imiennie we wszystkich rozdziałach, lecz zawsze i wszędzie obecnym, jest Piotr Wielki. W ujęciu Mickiewicza Piotr Wielki jest podobnie symbolicznym tworem jak Konrad. Jest wykładnikiem instytucji caratu, Rosji, absolutyzmu, tyranii, imperializmu, racji stanu, cywilizacji materialnej, ateizmu i w ogóle wszystkich idei

²¹ K. Brodziński, *Pisma*, VI 222—3—5, 242. — *Wspomnienia mojej młodości*. Wyd. J. Treliak. Kraków 1901, s. 52.

²² J. Kleiner, *Mickiewicz II*, cz. I 417—29.

Oświecenia. Jest drugim biegunem — antypolskim i antyreligijnym — w dramacie mesjanicznym; biegunem tak samo nieodbitcie dla boskiej harmonii dzieła potrzebnym, jak szatan w misterium.

Symboliczny Piotr W. działa w III cz. *Dziadów* przez Senatora, a w *Ustępie* przez nie nazwanego po imieniu cara Aleksandra. Konrad i car, przedstawiciel idei Piotrowej, stanowią dwie wrogie potęgi duchowe, związane jednak z sobą w dramacie prawem jakiejś fatalnej grawitacji moralnej. Konrad i car są wystawieni na próbę dumy. Obu ostrzega Bóg przez sny i znaki, na obu czyha diabeł: z Konradem dzieje się to w prologu, z carem w epilogu, w *Ustępie*. Przy obu stoją symetrycznie tajemniczy prorocy: przy Konradzie egzorcysta ks. Piotr, przy carem kabalista Oleszkiewicz. Ręka karzącej Opatrzności działa według tych samych zasad w III cz. *Dziadów* i w *Ustępie*.

Słowa Oleszkiewicza:

Ci w niskich domkach nizezemni poddani
 Naprzód za niego będą ukarani.
 Bo piorun, w martwe gdy bije żywioły,
 Zaczyna z wierzchu, od góry i wieży:
 Lecz między ludźmi, naprzód bije w doły
 I najmniej winnych najpierwej uderzy...

— stanowią po prostu komentarz do przypowieści o walącym się murze i ocalałym do czasu zbójcy, którą ks. Piotr ostrzegał na balu Senatora.

Najważniejszym punktem ideologicznym paraleli Konrad — Piotr Wielki jest duma podnosząca obu bohaterów przeciw niebu i kara za pychę. Hybris Konrada widzimy w *Wielkiej improwizacji*. Hybris Piotra Wielkiego w wybudowaniu stolicy wbrew naturze, na bagnistym bezludziu. Karą Konrada — opętanie i upadek. Karą Piotra Wielkiego — powódź niszcząca Palmirę Północy.

Zacznijmy od hybris Konrada. Już dawniejsze badania filologiczne wykazały, a nowsze analizy ideologiczne potwierdziły, że *Wielka improwizacja* w pierwszym swym rzucie nie należała do patriotycznego dramatu Konrada, że była członem jakiegoś innego, ogólniejszego pomysłu twórczego. Jakoż ani do charakteru narodowego bohatera nie pasuje, ani do historii kultury i myśli polskiej bezpośrednio nie należy ta część, którą można by nazwać tytanizmem intelektualnym, prometeizmem Oświecenia. Występuje ten motyw co prawda tylko negatywnie jako coś, co poeta zwalcza w Konradzie i co Konrad zwalcza w Bogu, ale występuje! Bóg

bowiem *Improwizacji*, Bóg, z którym pasuje się Konrad w tym narodowym i mesjanicznym dramacie, nie jest Bogiem ani narodowym, ani mesjanicznym!

Konrad wprawdzie zaczyna swój patetyczny dyskurs od stwierdzenia:

Przyszedłem zbrojny całą myśli władzą,
Tej myśli co niebiosom Twe gromy wydała,
Śledziła chód Twych planet, głęb morza rozwarła.

Szybko jednak przechodzi do lekceważenia „ksiąg”, „nauki”, co „prędko gnije”, gardzi „martwą budową, którą gmin światem zowie” i wyzywa Boga na broń narodową, „na serca”! Bóg nie odpowiada Konradowi. Próbowano to tłumaczyć tym, że Bóg pragnie w ten sposób ukarać zuchwalstwo Konrada. Myśl Mickiewicza jest inna. Bóg *Improwizacji* nie rozumie uczuciowej, irracjonalnej postawy Konrada, bo jest Bogiem innej formacji kulturalnej, Bogiem epoki racjonalistycznej. Dobrze zdaje sobie z tego sprawę Konrad, dlatego odzywa się „z ironią”, jak nas informuje poeta:

Milczysz, milczysz! Wiem teraz, jam Cię teraz zbaadał,
Zrozumiałem, coś Ty jest i jakies Ty władał.
Kłamca, kto Ciebie nazywał miłością,
Ty jesteś tylko mądrością!
Ludzie myślą, nie sercem, składy broni Twej wysledzą.
Ten tylko, kto się wrył w księgi,
W metal, w liczbę, w trupie ciało,
Temu się tylko udało
Przywłaszczyć część Twej potęgi:
Znajdzie truciznę, proch, parę,
Znajdzie blaski, dymy, huk...
— — — — —
Myślom oddaleś świata użycie...

To jest Bóg XVIII wieku — Najwyższy Intellect i zimna, bezwzględna Racja Stanu Wszechświata („Jeśli w milion ludzi, krzyczących »Ratunku!« Nie patrzysz, jak w zawile zrównanie rachunku!”). Bogiem romantycznym i mesjanicznym będzie dopiero Bóg egzorcyty i mistyka, ks. Piotra. Bóg *Improwizacji* mógłby być w Polsce ostatecznie tylko Bogiem nielicznych wyjątków, Komisji Edukacyjnej, Staszica, braci Śniadeckich. Był natomiast naturalnym Bogiem matematyka, rzemieślnika, mechanika, budowniczego, wynalazcy, prawodawcy, cywilizatora, wodza i polityka, Piotra Wielkiego! Dlatego nietrudno przyszło szatanowi podsze-
p-

nać Konradowi w zakończeniu *Improwizacji* bluźnierczą myśl, że ten Bóg, do którego górnie i dumnie przemawiał, jest — carem!

W imię prometeizmu chrześcijańskiego, zasadzającego się na pokornym cierpieniu i mistycznej ofierze (partia ks. Piotra), wyrzekł się Mickiewicz prometeizmu osiemnastowiecznego, czynnego, zdobywczego, cywilizacyjnego. Pojedynek Konrada z Bogiem w *Improwizacji* jest projekcją wewnętrznego kryzysu, ścierania się mistycyzmu z racjonalizmem z jednej strony i z romantycznym indywidualizmem z drugiej. Dowodem rozdwojenia Konrada jest dualizm Boga i Natury w *Improwizacji*, widoczny w zwrotach: „Ty Boże, Ty naturo, dajcie posłuchanie!” „Boga, natury godne takie pienie!” „Tam dojdę, gdzie graniczą stwórca i natura”.

Mickiewicz zmierzył się ambitnie zarówno z prometejskim indywidualizmem Byrona, jak z racjonalistycznymi ideałami społecznymi Goethego z II części *Fausta*. Człowiekiem, który wydarł Naturze wiedzę i władzę dla uszczęśliwienia ludzkości, był Faust. Wśród jego prac jest jedna, która przypomina dzieło Piotra Wielkiego. Faust odwodnił i osuszył wybrzeże morskie i na wydartym falom gruncie wybudował wspaniale miasto portowe, otoczone rajskimi ogrodami:

Kluger Herren kuehne Knechte
Gruben Graeben, daemnten ein,
Schmaelerten des Meeres Rechte,
Herrn an seiner Statt, zu sein.
Schau' gruendlich an die Weide,
Anger, Garten, Dorf und Wald.
Komm nun aber und genieße,
Denn die Sonne scheidet bald.
Dort im Fernsten ziehen Segel,
Suchen naechtlich sichern Port.
Kennen doch ihr Nest die Voegel,
Denn jetzt ist der Hafen dort.
So erblickst du in der Weite
Erst des Meeres blauen Saum,
Rechts und links, in aller Breite,
Dichtgedraengt bewohnten Raum.

(V Akt. Offene Gegend)

Motyw walki człowieka z naturą występuje w wielu wierszach poświęconych Petersburgowi, np. u Trediakowskiego, Sumarokowa, Łomonosowa, Batuszkowa, ks. Wiaziemskiego, Szewyriewa. Batuszkow w r. 1814 pisał w *Przechadzce do Akademii Sztuk Pięknych* (jedno ze wspólnych źródeł Mickiewicza i Puszkina): „Tu bę-

dzie miasto, powiedział on, cud świata. Tu przywołam wszystkie umiejętności i wszystkie sztuki. Tu sztuki, umiejętności, ustawy cywilne i prawa zwyciężą samą naturę. Rzekł — i Petersburg powstał z dzikiego trzęsawiska²³. Podobne ujęcie widzieliśmy u Mochnackiego. Puszkina podejmuje ten osiemnastowieczny, prometejsko-cywilizacyjny wątek na początku *Jeźdźca miedzianego*:

Gdzie dawniej rybak, Fin ponury,
Na niskim brzegu siadał sam,
I, smutny pasierb złej natury,
Sieć lichą w toń zarzucał — tam
Na gwarynych, ożywionych brzegach
Dziś w świetnych tłoczą się szeregach
Pałace smukłe, domy, baszty...

Ten faustyczny motyw jest „dumą” XVIII wieku, której Mickiewicz wytoczył wielki proces w *Dziadach*. Piotr Wielki, rosyjski Faust i oświecony cywilizator, był dlań, jak się wyraził w prelekcjach paryskich, „przedstawicielem pychy wieku”. Jego wspałała stolica — grzeszną uzurpacją i zniewagą Stwórcy. Sławiona Nowa Palmira — zanurzonym w występkach i skazanym na zagładę babilonem. Na tę karę wystylizował Mickiewicz wielką powódź z 1824 roku. Dramatyczny mechanizm kary ten sam, co w *Dziadach* (ruble Doktora są nagrodą zdrady i przewodnikiem zabijającego piorunu — opanowane przez Piotra Wielkiego żywioły są dumą i zgubą stolicy); jest to mechanizm klasyczny, wysoce ceniony przez Arystotelesa²⁴.

Klasyczny szablon katastrofy został przez Mickiewicza pogłębiany przez wprowadzenie dwu nowych pierwiastków. Petersburska powódź urosła do symbolu rewolucyjnego i eschatologicznego: jest buntem ślepych, ujarzmionych przez carat żywiołów i biblijną zagładą miasta-babilonu. Pierwszy motyw jest symbolem wolnościowym. Drugi symbolem mesjanicznym, przykładem utożsamiania dziejów uciemnionej Polski z losem narodu wybranego w niewoli babilońskiej.

Oleszkiewicz nie na próżno „Bibliję tylko i kabałę bada”!
W przeddzień powodzi przepowiada karę jak prorok izraelski:

Pan wstrząśnie szczeble assurskiego tronu
Pan wstrząśnie grunty miasta Babilonu.

²³ Wg studium W. Lednickiego, dołączonego do *Jeźdźca miedzianego* Puszkina w przekładzie J. Tuwima, s. 52.

²⁴ Arystoteles, *Poetyka*, IX 9.

Mickiewicz wyzyskał w apokaliptycznej części *Ustępu* dwa wątki biblijne: popularny i nadużyty przez literaturę wątek uczy Baltazara z 5 rozdziału Daniela i drugi, mało znany motyw zniszczenia Babilonu z rozdziałów 49—51 prorocत्व Jeremiasza. Jakoś uszła uwagi badaczy ta wielka Jeremiaszowa analogia w *Ustępie*. Bogata centrala handlu, giełda Azji, wspaniała stolica Nabuchodonozora, zbudowana na obu brzegach Eufratu, porznięta kanałami, tonąca w ogrodach i ozdobiona pysznymi budowlami, z których wiele uchodziło za cuda świata, przypominała wygnancowi Petersburg także z tego powodu, że przebywał w niej z towarzyszami, jak uprowadzeni do Babilonu ze zburzonej Jerozolimy Żydzi. Wojska Cyrusa w celu zdobycia potężnej warowni odwróciły koryto Eufratu i w ten sposób otwały sobie drogę do murów. Masa wody, skierowana przeciw miastu, rozmyła, zniosła umocnienia i spustoszyła dumny gród. Perski zwycięzca pozwolił Żydom wrócić do ojczyzny i odbudować Jerozolimę.

Ten oblężniczy manewr Cyrusa, z którym w porozumieniu były podbite przez Babilon ludy, Jeremiasz opiewał jako karę bożą, dokonaną przy pomocy nawałnicy, burzy i powodzi. Przed przytoczeniem najciekawszych miejsc Jeremiasza warto przypomnieć, że przyczyną powodzi petersburskiej był silny huragan wiejący od morza, który zatrzymał i spiętrzył wody Newy. Mickiewicz bardzo pomysłowo nawiązał do groźnej opowieści biblijnej:

Oto ja nawiedzę króla Babilońskiego i ziemię jego, jakom nawiedził króla Assur.

To mówi Pan: Oto ja wzbudzę na Babilon i na obywatelę jego, którzy serce swe podnieśli przeciwko mnie, jako wiatr zaraźliwy.

I poślę do Babilonu przewiewacze i rozwieją go a splądrują ziemię jego, bo przyszy nań zewsząd w dzień utrapienia.

Która mieszkaż nad wodami mnogimi, bogata w skarby, przyszedł koniec twój...

Gdy on głos wypuszcza, mnożą się wody na niebie, który podnosi obłoki od kończyn ziemi, błyskawice w deszcz obracał i wywiódł wiatr z karbów swoich.

Po obrazach rzezi i spustoszeń zdobytego miasta ciągnie dalej nieublagany prorok:

A oddam Babilonowi i wszystkim obywatelom chaldejskim wszystkie złości ich, które czynili na Sion, przed oczyma waszymi, mówi Pan.

Oto ja na cię góro zarażająca, mówi Pan, która zarażasz wszystką ziemię i wyciągnę rękę moją na cię a zwałę cię z skał i uczynię cię górą spalenia.

I brody ubieżano i błota ogniem wypalono... I puste uczynię morze jego i wysuszę żyłę jego.

I będzie Babilon mogiłami, mieszkaniem smoków, zdumieniem i świstaniem, dlatego że nie masz obywatela.

Wystąpiło morze na Babilon, pokryt jest mnóstwem wałów jego.

Stały się miasta jego zdumieniem, ziemią niemieszkalną i pustą, ziemią w której nikt nie mieszka ani chodzi przez nią syn człowieczy.

A jako czynił Babilon, że polegli pobici w Izraelu: tak też polegną pobici z Babilonu po wszystkiej ziemi.

Choćby wstąpił Babilon do nieba i obwarował na wysokości moc swoją: ode mnie przyjdą pustoszycciele jego, mówi Pan.

Bo Pan zburzył Babilon i wytracił z niego głos wielki i szumiec będą wały jego, jako wody obfite: wydał szum głos ich.

I rzekł Jeremiasz do Sarajasza: Gdy przyjdiesz do Babilonu, a ujrzysz i przeczytasz wszystkie te słowa,

Rzeczysz: Panie, tyś mówił przeciw miejscu temu, że je masz zatracić: aby nie było ktoby w nim mieszkał od człowieka aż do bydłęcia i żeby było pustkami wiecznymi.

A gdy skończysz czytanie tej księgi, przywiążesz do niej kamień i wrzucisz ją wśród Eufratesu

I rzeczysz: Tak zatopion będzie Babilon, a nie powstanie od utra-pienia, które ja nań przywiodę i rozwali się²⁵.

Tym potężnym akordem zakończył poeta serię „katastroficznych” motywów i wzmianek biblijnych w *Ustępie* od potopu w *Drodze do Rosji* przez „wieżę Babel” i „Samsona” w *Petersburgu*, do wstrząśnienia „szczebli tronu” i „gruntów miasta Babilonu” w *Oleszkiewicz*u.

9

„Opowieść petersburska” Puszkina pt. *Jeździec miedziany* ma budowę dwudzielną: jest pochwałą stolicy i rapsodem o jej zniszczeniu. Nasi puszkińscy nie mogli sobie poradzić z tym faktem. Spasowicz uważał, że Puszkina w pierwszej części opiewał wspaniałość Petersburga, pragnąc zmylić cenzurę co do znaczenia części drugiej. Tretiak był zdania, że pochwała stolicy była następstwem polemiki z Mickiewiczem²⁶. Lednicki wahał się w swych sądach i nie rozumiał ideologicznego sensu *Jeźdźca*, podobnie zresztą jak *Ustępu*. Najpierw pisał: „*Jeździec miedziany* jest poematem triumfującego imperializmu i jest uznaniem słuszności reformy Piotra Wielkiego,

²⁵ *Proroctwo Jeremiaszowe*, rozdział 50, w. 18; rozdział 52, w. 1–2, 13, 16, 24–5, 32, 36–7, 42–3, 49, 53, 55, 61–4.

²⁶ Włodz. Spasowicz, *Pisma*, t. V.—J. Tretiak, *Mickiewicz i Puszkina*, Warszawa 1906, s. 281–8.

jest wspaniałym hymnem na jego cześć". I dalej: „Poemat ten jest poetycką polemiką, obroną Petersburga i reformy Piotra Wielkiego wobec Mickiewicza, który w satyrach i stolicę carów i despotyzm Piotrowy przedstawił w najczarniejszych i najbardziej ponurych barwach”²⁷. Potem doszedł do wniosku, że „Polemiczny charakter *Jeździec miedzianego* jest zjawiskiem niejako wtórnym, może nawet pośrednim”, że *Jeździec* był „dualistycznie pomyślany” i że mamy „dualistyczne ujęcie Petersburga”²⁸. Nie potrafił wszakże wyjaśnić, na czym polega „pośredniość” polemiki i „tragiczny dualizm” Puszkinańskiego poematu. Bezsilne wobec tych zagadnień okazały się: filologiczne przyczynkarstwo i biograficzno-psychologiczne konstrukcje.

Rozwiązania zagadki należy szukać na innej drodze. *Jeździec miedziany* jest poematem samodzielny, nie zaś odpowiedzią na *Ustęp*, jak zacieśniał to zagadnienie badacze. Utwór Puszkina porusza podobny, popularny temat: tragizm osiemnastowiecznego tytanizmu. Tu jest punkt styczny z Mickiewiczem — i to z III częścią *Dziadów*, a nie tylko z *Ustępem* — oraz punkt rozejścia się, walka z idealistycznym wykładem dziejów, której nie ma powodu uważać wyłącznie za polemikę z Mickiewiczem.

Jeździec miedziany zbudowany jest na tym samym schemacie klasycznym, co *Improwizacja* w III cz. *Dziadów*: wlot nieboburczy i upokorzenie Konrada, triumf rozumu Oświecenia i jego klęska wobec wyższych sił. Znamy ten schemat z *Antygony* Sofoklesa, gdzie w sławnym chórze po pochwaleniu prometejskiej potęgi człowieka, który opanowuje ziemię i morze i urządza życie społeczne, następuje motyw ludzkiej bezsilności wobec śmierci.

Tezą tego klasycznego problemu w *Jeźdźcu miedzianym* jest pochwała Petersburga. Zapisuje się to zwykle na konto polemiki z Mickiewiczem. Pochwały Puszkina odpowiadają Mickiewiczowskiemu zarzutom, co szczegółowo zestawiał Tretiak. W poprzednich rozdziałach omówiłem ideologiczne założenia krytyki Mickiewiczowskiej i charakter opisów Rosji, które nie zasługują na pospolite miano „satyry”. Tutaj dodam tylko, że Mickiewicz także po wyjeździe za granicę nie okazał się wrażliwy na „czyste” piękno miast, w przeciwieństwie do „mieszczanina” Słowackiego; niewąt-

²⁷ W. Lednicki, *Aleksander Puszkina*, Kraków 1926, s. 30 i 165.

²⁸ W. Lednicki, studium przy *Jeźdźcu miedzianym* w przekładzie J. Tuwima, s. 28, 73, 83 i 107.

pliwie tułactwo polityczne, wycieranie cudzych kątów, nie pomagało do przewyciężenia antyurbanistycznych uprzedzeń polskiego romantyzmu.

Inna była sytuacja Puszkina. Jego patriotyzm rosyjski nie był przeszkodą, lecz pomocą do zrozumienia doniosłych przeobrażeń cywilizacyjnych ojczyzny. Uwielbiał Petersburg nie żeby się klócić z „Lachem”, lecz dlatego, że odczuwał piękno tego miasta i urodę nowoczesnego życia. Ile urbanistycznych nut w *Onieginie*! Noc petersburska nad Newą (I), gwar ulic Moskwy (VII), obrazek jarmarku w Niżnim Nowgorodzie, Astrachań i Odessa (*Urywki z podróży Oniegina*) albo wspaniała wizja przyszłości z VII rozdziału *Oniegina*:

Kiedy oświacie dobrodajnej
Szerzej się nasz otworzy świat
(Według rachuby niezwyčajnej
Mędrców — za pięćset ledwie lat
Nastąpi u nas czas ten błogi),
Zmieniają się mocno w Rosji drogi:
Przerzną ją szosy tam i sam,
Przetną za łącznik służąc nam.
Żelazne mosty nad wodami
Zarzuca swój zuchwały łuk,
Przewiercim góry mnóstwem dróg,
Pod wodą przejdziem tunelami.

(Przekład L. Belmonta)

To co dla Mickiewicza pobrzmiewało tonem dworskiego panegyryzmu w wierszach na cześć Petersburga, to w *Jeźdźcu miedzianym* Puszkina było naturalnym wyrazem jego uczuć. Widział artyzm brązowych ogrodzeń przy pałacach, które dzisiaj stanowią chlubę Petersburga, a które Mickiewicz porównał ze zwierzętami w klatkach. Jako przedstawiciel zwycięskiej Rosji, chwalił „piechotnych rot i konnych piękną jednostajność”, które nie podobały się synowi narodu pokonanego.

Antytezą wspomnianej dialektyki prometejskiej jest u Puszkina opis zniszczenia Petersburga. Dzięki pracom uczonych rosyjskich i radzieckich wiemy, jakie wahania od buntu do uwielbienia przechodził poeta w stosunku do postaci Piotra Wielkiego (*Wolność, Stance, Połtawa, Jeździec miedziany, szkice do Historii Piotra Wielkiego*), podobny w tym do innych wielkich romantyków. Mówiliśmy o Mickiewiczu i jego sądach o Piotrze. Analogicznie dwoisty stosunek miał Byron do Napoleona: ubóstwiał go i nienawdził.

Puszkina podziwiał Piotra jako twórcę potęgi państwowej. Uważał, że Piotr ocalił Rosję od feudalizmu, który groził wzniesieniem nieprzebitego muru między szlachtą i ludem. Widzimy w tym myśl społeczną. Piotr istotnie w walce z bojarami opierał się na drobnej szlachcie i dokonał nie tylko przewrotu cywilizacyjnego w swym państwie, lecz także socjalnego. Dlatego mógł Puszkina sławić w wielkim carze „Robespiera i Napoleona”. Mickiewicz widział w gwałtownej reformie Piotra zaczątek nowego życia Rosji. Podobnie Puszkina. Dodajmy, że obaj poeci mieli niemalże jak na swój czas przygotowanie historyczne i obaj się na historiografów kierowali. Historia potwierdziła ich sądy. Rosja bez uprzedniej reformy Piotra Wielkiego nie mogłaby dokonać Rewolucji Październikowej. Dlatego postać Piotra Wielkiego urzeka pisarzy radzieckich, że wymienię wielką powieść historyczną Aleksiego Tołstoja.

Mickiewiczowi cenzura wewnętrzna kazała bluźniercą przeciw Bogu uczynić opętanego Konrada. Wewnętrzna cenzura Puszkina kazała bunt przeciw Piotrowi upozorować — oblakaniem nieszczęśliwego Eugeniusza.

III cz. *Dziadów* (wraz z *Ustępem*) i *Jeździec miedziany* tkwią w osiemnastowiecznej tradycji literackiej. Zarówno Mickiewiczowski Konrad jak Puszkiniowski Eugeniusz zdradzają charakterystyczny dla epoki Oświecenia kompleks teokratyczny: utożsamiają władcę z Bogiem i inwektywie *in tyrannos* nadają wagę bluźnierstwa. W improwizacji Konrada za poduszczeniem złego ducha Bóg zostaje mianowany carem. U Puszkina na odwrót: car zostaje Bogiem. Osiemnastowieczny, szeftsberowski jest proces ubóstwienia wielkiego władcy: car-demiurg-Stwórca-Bóg Ojciec. Puszkina przedstawia cara wznoszącego twórczą dłoń nad pustką i chaosem nieledwie gestem biblijnego Jehowy:

Czyż nie tak samo twoja dłoń
Wzniesiona nad otchłanią pustą
Szarpnęła Rosję twardą uzdą...

Obok ubóstwienia Piotra („O, władcę losów wszechmogący!”) mamy nieodłączne bluźnierstwa. Eugeniusz przedrzeźnia cara-demiurga-Stwórcę nazywając go „bożkiem” (*kumir*, co Tuwim nietrafnie oddał przez dwuznaczne „bożyszcze”) i szydzi z bezsilności posągu wobec rozszalałego żywiołu:

Cóż, budowniku mój miedziany?
Cóż, cudotwórcu?

Analogiczny bunt przeciw ubóstwieniu Napoleona mamy w wierszu A. Barbiera, który pomnik cesarza na placu Vendôme nazwał „bałwanem” (*l'idole*)²⁹.

Występuje też u Puszkina, w drugiej części prometejskiego dramatu Piotra, motyw upokorzony dymy, hybris starożytności. Car przyglądając się bezsilnie powodzi z balkonu pałacowego wyznaje:

Nie w carów mocy
Z bożym uporać się żywiołem.

W przedstawionej reakcji ludu nie brak także rysu gminnego „mystycyzmu” („Lud widzi boży gniew złowieszczy”).

10

Tradycje literackie Mickiewicza i Puszkina badamy w tym celu, żeby ściślej określić oryginalność ich dzieł. Jeśli tedy Aronson³⁰ stwierdza, że *Piotrogród* Szewyriewa, znajomego Mickiewicza, wyprzedził *Ustęp* i że w tym utworze był motyw pokonywania natury przez Piotra i motyw zemsty żywiołów za budowę miasta, to należy zauważyć, że są to tradycyjne motywy prometeizmu racjonalistycznego, który Mickiewicz zwalczał w III cz. *Dziadów*. Oryginalnością Mickiewicza jest koncepcja karzącej Opatrzności, ujęta w wielką parabolę biblijną.

Ideologiczna ocena koncepcji Mickiewicza każe uznać jego stanowisko nie tylko za antyracjonalistyczne, lecz także za przedracjonalistyczne. Mickiewicz cofnął się w swym dziele na pozycję tych obrońców Opatrzności, którzy w połowie XVIII wieku starali się celowością wyższego porządku wytłumaczyć wielkie kataklizmy przyrodnicze. Mickiewiczologowie dostrzegli w improwizacji Konrada ślady problematyki Woltera i Lebruna z ich poematów i ód *Na zniszczenie Lizbony*, napisanych z powodu głośniego trzęsienia ziemi³¹. Uszło natomiast uwagi, że do tego samego kręgu osiemnastowiecznych poematów katastroficznych należy *Ustęp* i *Jeździec miedziany*.

²⁹ Por. W. Lednicki, *Mój Puszkiniowski Table Talk* w pracy zbior. *Puszkini 1837—1937*. Kraków 1939, I 274, przyp.

³⁰ M. Aronson, *K historii Miednogo Wsadnika*. Por. ustalone przez W. Lednickiego reminiscencje w pracy zbior. *Puszkini*, I 270—2.

³¹ T. Sinko, *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza*, Kraków 1923, s. 56—7.

Z kolei zastanowimy się, na czym polega oryginalność Puszkina. Przeciw „Opatrznościowej” koncepcji Mickiewicza wystarczyło przytoczyć słowa Woltera:

Direz-vous, en voyant cet amas de victimes :
 Dieu s'est vengé, leur mort est le prix de leurs crimes ?
 Quel crime, quelle faute ont commis ces enfants
 Sur le sein maternel écrasés et sanglants ?
 Lisbonne, qui n'est plus, eut-elle plus de vices
 Que Londres, que Paris, plongés dans les délices ?
 Lisbonne est abîmée et l'on danse à Paris.

Wolter nasuwał się tym bardziej, że był historiografem Piotra Wielkiego i pisał o założeniu Petersburga³². Wolter jednak nie wystarczał Puszkiniowi. Poemat Woltera, artystycznie zresztą słaby, był filozoficznym buntem przeciw Opatrzności; w tym punkcie zbliża się do Woltera Konrad w *Improwizacji*. Puszkini zaś przeniósł całą rozprawę z zaświatowego trybunału do ziemskiej, politycznej instancji. Czy bunt przeciw Opatrzności zastąpił buntem społeczno-politycznym, każąc przedstawicielowi szarej masy cierpiących mieszkańców stolicy uderzyć pięścią w posąg samodzierzcy. Na agnostycyzm Woltera i na mistycyzm Mickiewicza odpowiedział próbą realistycznego rozwiązania prometejskiego tematu.

Puszkini doskonale zrozumiał sens ideologiczny *Ustępu. Jeździec miedziany* nie jest wszakże polemiką z Mickiewiczem, lecz próbą nowoczesnego rozwiązania tego samego problemu. Realista Puszkini szuka odpowiedzi na dręczące go wątpliwości nie w historiozofii, jak Mickiewicz, lecz w historii. Nie roztrząsa problemów metafizycznych, tylko polityczne. Przykładem była już młodzieńcza oda *Wolność*:

Gdy nad posepną Newy toń
 Gwiazda północy wszędzie błada,
 Gdy błogo ociążała skroń
 Zwolna w spokojny sen zapada,
 Wtedy — na groźny, śpiący w mgłach
 Pomnik tyrana zapomniany
 Spogląda pieśniarz zadumany
 I widzi pusty, mroczny gmach.

³² Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne ou examen de cet axiome: Tout est bien* (1755). — *Histoire de l'empire de Russie sous Pierre Le Grand*, Chap. XIII—XIV. Poemat Woltera przełożył Staszic, a odę Lebruna St. Ro-sołowski w *Dzienniku Wileńskim*, 1821.

I muzy Klio straszny głos
 Grzmi spoza murów w pustce ulic,
 Pieśniarz — tyranów widzi los:
 Ostatnie chwile Kaliguli.

(Przekład J. Tuwima)

Eugeniusz stanął przed kolosem Piotrowym, jak Konrad przed Bogiem, by zażądać rachunku ze sprawowania absolutystycznej władzy. Konrad groził Bogu:

Odezwiij się: bo strzelę przeciw Twej naturze!
 Jeśli jej w gruzy nie zburzę,
 To wstrząsnę całym państw Twoich obszarem.

Eugeniusz usiłuje wstrząsnąć posągiem Piotra. Obu spotyka kara za zuchwalstwo. Na tym kończy się wspomniana paralela między III cz. *Dziadów* a *Jeźdźcem miedzianym*.

Bóg Konrada jest oskarżonym. Car Eugeniusza jest nadto winny. Ludzkie, historyczne forum daje rozprawie Eugeniusza charakter żywy, dramatyczny, jakiego nie może mieć metafizyczny spór Konrada. Klęska ojczyzny poderwała wiarę Konrada w rządy Opatrzności nad światem. Nieszczęście, które spotkało Petersburg, zbuntowało Eugeniusza przeciw ustrojowi. Mickiewicz wystylizował powódź petersburską na rewolucyjny bunt ujarzmionych żywiołów — Puszkina podjął ten rewolucyjny motyw i urealnił go: bezduszne żywioły zastąpił w jego utworze uciśniony, nieszczęśliwy człowiek. Nieszczęście Eugeniusza nawiązuje do słów Oleszkiewicza:

Ci w niskich domkach' nizezemni poddani
 Naprzód za niego będą ukarani.

Puszkina jednak przedstawił tych poddanych nie jako ofiary mistyczne, wybrane przez Opatrzność za zbrodnie władców, lecz jako zwyczajne ofiary samowoli carskiej. Puszkina, przekornie podkreślający swoje „mieszczanństwo”, mieszczanina Eugeniusza uczynił symbolem rewolucyjnym; rozwiązania metafizycznej zagadki *unde malum* szukał w stosunkach społeczno-politycznych.

W *Jeźdźcu miedzianym* podjął Puszkina jeszcze jeden wątek prometejski: temat uszczęśliwienia społeczeństwa. Znamy jego racjonalistyczny wariant z II cz. *Fausta* i mistyczny z III cz. *Dziadów*. Eugeniusz padł ofiarą systemu „odgórnego” uszczęśliwiania narodu, głoszonego przez filozofów Oświecenia, którzy uważali obywateli za dzieci, potrzebujące opieki władców. Droga, jaką przeszedł Puszkina, wiodła od „odgórnego” reformizmu *Dierewni* („Zobaczę

ja, przyjaciele, lud nieprzygnieciony I niewolę padającą za skinieniem cara?") do buntu Eugeniusza w *Jeźdźcu miedzianym*.

Przedstawiając ideologiczny rozwój twórczości Puszkina — *Jeździec miedziany* jest jednym z najbardziej dojrzałych dzieł poety — nie należy zapominać o różnicy czysto chronologicznej między dziełem Mickiewicza i Puszkina. Etap rozwoju Puszkina, na który przypada poemat o powodzi (przypuszczalnie jesień 1833), nie odpowiada fazie, w której Mickiewicz napisał III część *Dziadów*. Etapem odpowiednim u Mickiewicza byłby okres, który nam przyniósł *Pana Tadeusza*, arcydzieło realizmu poetyckiego i epickich perspektyw na dzieje.

Omówione wątki prometejskie „opowieści petersburskiej” Puszkina wykazują całkowitą bezpodstawność twierdzenia dawniejszych badaczy, że w poezji autora *Jeźdźca miedzianego* nie ma prometeizmu³³. Nasi historycy literatury ograniczyli prometeizm do buntu przeciw potęgom nadziemskim. Puszkina tymczasem uspołecznili i upolitycznili pojęcie prometeizmu. Walczył z historią, inaczej niż prometeusze romantycy, którzy pasowali się — z mitologią ludzkości. Po racjonalistycznym prometeizmie Goethego, po metafizycznym Byrona i mesjanicznym Mickiewicza stworzył nowoczesną odmianę prometeizmu: prometeizm humanistyczny.

³³ Za J. Tretiakiem powtórzył to Ign. Chrzanowski, *Z epoki romantyzmu*, Kraków 1918, s. 263 n.