

# Alina Witkowska

---

"К вопросу об отношении Адама Мицкевича к народному творчеству (1820-1829)", Д. Б. Кацнельсон, Вестник Ленинградского Университета, 1954, нр 12...: [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 47/1, 281-286

---

1956

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Д. Б. Кацнельсон, К ВОПРОСУ ОБ ОТНОШЕНИИ АДАМА МИЦКЕВИЧА К НАРОДНОМУ ТВОРЧЕСТВУ (1820—1829). Вестник Ленинградского Университета, 1954, nr 12.

С. С. Советов, „БАЛЛАДЫ И РОМАНЦЫ” АДАМА МИЦКЕВИЧА В ИХ ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКОМ ЕДИНСТВЕ. Вестник Ленинградского Университета, 1954, nr 12.

Zainteresowanie twórczością Mickiewicza, jakie nie od dziś przejawia polonistyka radziecka, przyniosło już poważne osiągnięcia naukowe, wzbogacone ostatnio o szereg nowych publikacji atakujących centralne problemy Mickiewiczowskiej sztuki. Istotne zwłaszcza, że względu na ważkość tematu, są dwie prace polonistów radzieckich poświęcone ludowości poezji Mickiewicza, a więc problemowi, który obok realizmu stanowi jedną z podstawowych kategorii estetycznych romantyzmu, a zwłaszcza twórczości Mickiewicza. Rozprawa Kacnelson, mówiąca o stosunku Mickiewicza do twórczości ludowej w latach 1820—1829, i artykuł Sowietowa, dotyczący ideowo-tematycznej jedności *Ballad i romansów* — są interesujące także z tego względu, że w marksistowskiej mickiewiczologii stanowią pierwszą próbę tak szczegółowego opracowania zagadnień ludowości. Warto więc poświęcić im sporo uwagi nie tylko w celu dyskusji naukowej, ale także dla stwierdzenia ich przydatności jako wzorca metodologicznego i badawczego dla nowych studiów nad twórczością Mickiewicza.

Obie prace, zwłaszcza rozprawa Kacnelson, operują pewnym pojęciem ludowości, której niesformułowaną definicję można sobie odtworzyć w trakcie lektury, i próbują stosować ją w toku rozważań interpretacyjnych. Daje to możliwość doraźnego sprawdzenia wartości teoretycznych uogólnień, ukazujących swoje mocne i słabe strony w zetknięciu z żywym materiałem literackim. Jest rzeczą niewątpliwą, że obu pracom nie udało się powiedzieć pełnej prawdy o ludowości dzieł Mickiewicza. Bardzo często w wielu konkretnych analizach skrzywdzono poetę nie dość subtelnym i wnikliwym odczytaniem jego utworów. W różnych źródłach można by upatrywać przyczyn tych interpretacyjnych niepowodzeń, wydaje się jednak, że zagadnienie ludowości, które dla całokształtu założeń badawczych obu prac ma znaczenie zasadnicze, jest tutaj właśnie centrum wszelkich nieporozumień i powinno stać się szczególnie troskliwym terenem polemik.

W rozumieniu ludowości, z jakim spotykamy się w pracach polonistów radzieckich, niepokoi przede wszystkim ogromna niekonkretność, workowatość, skłonność do wciągnięcia w zakres tego pojęcia treści zupełnie innych kategorii ideowych i estetycznych, takich jak realizm czy postępowość. Nie chodzi oczywiście o prowadzenie scholastycznych sporów dotyczących zakresu pojęć, lecz o jak najbardziej żywotny problem badawczy. O to, aby ludowość przestała być domem bez ścian, w którym się wszystko mieści, aby stała się pojęciem o większej konkretności, aby nie uzurpowała sobie roli głównego miernika oceny utworu, jaką nadali jej obaj badacze radzieccy.

Ludowość nie jest kategorią, która by mogła udźwignąć tego typu problematykę, nie jest też w stanie wyczerpać wiedzy o utworze, dać podstawę do uogólniających ocen. I mówią o tym analizy utworów Mickiewicza do-

konane przez Kacnelson. Bogactwo ich problematyki znajduje się w bezustannej kolizji z ludowością jako miernikiem oceny. Tak na przykład przy IV cz. *Dziadów*, traktowanych z punktu widzenia folkloru, autorka ma niesłychanie wąskie możliwości interpretacyjne. Parę słów o folklorystycznej genezie duszy skąpca pod postacią robaka świdrującej kantorek, a nadto, z powodu cenzorów, kilka impresji na temat znaczenia motyli nocnych w twórczości ludowej — to chyba wszystko. Jak widać problematyka mieści się całkowicie w kręgu drugorzędnych dla sensu poematu przyczynków folklorystycznych i przyjęcie jej za podstawę interpretacji ideowej utworu musi stworzyć fałszywe perspektywy poznawcze. Na dowód, że je istotnie stwarza, posłużyć może sformułowanie „idei-matki“ *Dziadów* cz. II i IV, w ujęciu Kacnelson streszczające się do „demaskacji bezduszości i skąpstwa bogatych panów“. Jeszcze bardziej mylące uogólnienia powstają tam, gdzie ludowość służy autorce za podstawę do budowy wielkich konstrukcji ideowych dotyczących rozwoju drogi twórczej poety. Z rozważań Kacnelson wynika niedwuznacznie, że siłą napędową rozwoju poetyckiego Mickiewicza w latach 1822—1829 był folklor, dający rzekomo najwierniejsze odbicie dążeń i pragnień mas ludowych. Śmiałość tego uogólnienia zadziwia zwłaszcza w odniesieniu do okresu rosyjskiego, bogatego w wielką problematykę moralną i ideową, a stosunkowo słabo powiązanego z folklorem, mniej inspiracji poetyckich czerpiącego z twórczości ludowej. Przyznać trzeba, że nigdzie w rozważaniach autorki dysproporcja między założeniem teoretycznym a wymową dokumentu literackiego nie była większa. Zawodne jest takie uogólnienie, które ma być sumującą formułą procesu twórczego, skoro pasuje do kilku tylko utworów, a znaczną większość pozostawia bez odpowiedzi. Powtarza się przysłowiowa historia z kluczem, który otwiera tylko pewne zamki.

Klucz, który proponuje Kacnelson, „otwiera“ — aczkolwiek z dużymi oporami — *Popas w Upicie*, częściowo *Konrada Wallenroda*, może wiersz *Czyn* (choć to raczej wątpliwe), jest natomiast zupełnie bezużyteczny przy *Sonetach krymskich*, lirykach odeskich i *Farysie*, czyli utworach, które obok *Wallenroda* są decydujące dla oblicza poetyckiego Mickiewicza w Rosji i które przede wszystkim „liczą się“ przy ustalaniu jego drogi twórczej. A na dobrą sprawę zarówno przy *Popasie*, jak i *Wallenrodzie* klucz także zgrzyta zbyt mocno, aby się nim można posłużyć. Z okazji tych utworów autorka postawiła tezę o formowaniu się epiki Mickiewicza znowu jak najściślej uzależnionej od akceptacji określonych źródeł folkloru. Píše: „Mickiewicz w latach pobytu w Rosji odwraca się od bajek, baśni, opowieści, pieśni lirycznych szeroko wykorzystywanych przez niego w okresie wileńsko-kowieńskim i zwraca się ku innym gatunkom folkloru — podaniu historycznemu i na poły historycznej, realistycznej balladzie“. W takim ujęciu zagadnienia tkwi co najmniej kilka błędów na raz. Przejawił się tu na pewno — spotykany także często u naszych badaczy — fetyszizm gatunku, zakładający wyższość jednego gatunku folkloru w stosunku do innych — np. folkloru podania historycznego w stosunku do folkloru pieśni. Wreszcie tu właśnie w bardzo klarownej postaci wystąpiła tendencja, obecna w całej pracy Kacnelson, zmierzająca do ujmowania realizmu jako funkcji zainteresowania dla określonych gatunków folkloru. Nie można przeczyć, że w dojrzewaniu poetyckim Mickiewicza, a także w formowaniu się jego epiki folklor odegrał pewną rolę samodzielną, ale

zaledwie pewną, jako jedna z przyczyn ubocznych, podporządkowana wielkim prawidłowościom historycznym, moralnym, ideowym. Nie należałoby też zapominać, że zainteresowanie Mickiewicza dla epiki jest dużo wcześniejsze, nie pojawiło się dopiero w okresie rosyjskim, sięga czasów wileńskich, pierwszych młodocianych prób w stylu *Żywili* czy recenzji z *Jagiellonidy*, podsumowanie znajdując w *Grażynie*.

W żadnym z omawianych przypadków ludowość nie udźwignęła ciężaru narzuconej jej przez autorkę problematyki. Jest to zrozumiałe. Z faktów folklorystycznych może płynąć wiele wniosków dla słusznej interpretacji utworu, ale nie mogą one nigdy mieć ambicji wyjaśnienia realizmu, ideologii i sztuczności dzieła. Jeśli się ujmuje tę kategorię bardzo szeroko jako synonim realizmu i postępowości, nie ma sensu sztuczne trzymanie się terminu *ludowość* i należałoby zarzucić mylące traktowanie folkloru jako zasadniczego czynnika oceniającego.

Wydaje się zresztą, że i bez nadmiernego poszerzania pojęcia ludowości jej przedmiot jest dostatecznie bogaty, a twórczość Mickiewicza od strony właściwości estetycznych folkloru prawie niezbadana. Nie chcemy proponować modelu pracy o ludowości poety — jest to sprawa skomplikowana i trudna. Projektodawcą modelu będzie autor udanej książki o ludowości Mickiewicza. Cisną się tylko pewne propozycje, pewne problemy nieopracowane, z którymi styka się każdy mickiewiczolog. Tak na przykład wydaje się, że specyficzną cechą folkloryzmu Mickiewicza jest swobodny stosunek do ludowego źródła. Ciekawe byłoby zbadanie kierunku tych odkształceń, ich charakteru, wskazanie pobudek i intencji, które kierowały samodzielnymi przemyśleniami poety o charakterze folklorystycznym. Sumienna analiza *Lilii*, oczywiście nie w stylu jałowego porównywnictwa ballady z tekstem pieśni ludowej, mogłaby tutaj dostarczyć nader interesujących wniosków. Bo sprawa nie jest błaha: tak diametralnie różne — w stosunku do folklorystycznego pierwowzoru — zakończenie *Lilii* to nie ukłon w stronę „upiornej“ romantyki, jak chcą to interpretować obaj badacze radzieccy. Zakończenie to przynosi wielkie uogólnienie moralne, w romantycznym symbolu poetyckim zamyka optymistyczną ludową tezę o konieczności triumfu dobra, o zataczeniu wszelkiego zła i występku sprzecznego z moralnym porządkiem świata. Sens ideowy Mickiewiczowskiego zakończenia jest o wiele bogatszy, głębszy niż w pieśni ludowej, pozostającej w kręgu rodowej zemsty za zbrodnię.

Sprawa *Lilii* to tylko przykład jeden z wielu. Rzeczą studium o ludowości Mickiewicza byłoby zbadać, jak surowy materiał folklorystyczny wtapia się w uogólniające sądy poety o świecie, jak nasycza ludowymi prawdami kategorie filozoficzne i moralne. Wnikliwe prześledzenie tych trudnych i często dość nieuchwytnych problemów moralności i filozofii ludowej powinno chyba stanowić trzon ideowej analizy ludowości. Takie ujęcie zagadnień pozwoliłoby sensowniej potraktować stosunek estetyki utworu literackiego do estetyki utworu ludowego, pokazać różnice i zależności stylistyczne i językowe, uchwycić dziesiątki różnych form powiązań artystycznych między utworem literackim a jego folklorystycznym źródłem. Na ogół obaj badacze radzieccy ograniczyli się do odnotowywania nie precyzowanych bliżej zbieżności z folklorem, stąd wiele ich stwierdzeń nie wybiega poza granice surowego faktu,

inne — po bliższym zbadaniu — okazują się powiązaniem pozornymi (np. folklorizm wiersza *Czyn*).

Ten nie dość głęboki sposób rozumienia związków folklorystycznych zaważył poważnie na części pracy Kacnelson ustalającej źródła ludowe twórczości Mickiewicza. Autorka wyszła od ciekawego pomysłu zbadania, pod kątem doświadczeń Mickiewiczowskich, folkloru rdzennie polskiego: zbiorów Kolberga, Glogera, Wójcickiego i innych. Wiadomo, jak dalece nasi badacze ludowości Mickiewicza nastawieni byli na szukanie związków z folklorem białoruskim, toteż duże zainteresowanie wzbudzić musiała próba pokazania przez autorkę „*połoniców*“ folklorizmu Mickiewicza. Niestety, nie jest to próba udana. Na rozważaniach autorki zemściła się w całej pełni zasada powierzchownego chwywania zbieżności, bez wniknięcia w ich sens, znaczenie, ukształtowanie artystyczne. Weźmy przykład pierwszy z brzegu. Powszechnie wiadomo, jak niewiele udało się zgromadzić dokumentów folklorystycznych, stwierdzających ludowość sceny sądu ptaków w II cz. *Dziadów*. Zwykło się ogólnie mówić, że jest to motyw folklorystyczny, w identycznej niemal postaci występuje on również w balladzie Czeczota *Uznohy*, ale nawet tak zorientowany specjalista jak Stankiewicz miał duże trudności z przytoczeniem ludowej dokumentacji. Powód do radości byłby niemały, gdyby ową dokumentację udało się znaleźć w folklorze polskim, a takie odkrycie zapowiadało dokonane przez Kacnelson streszczenie przypowieści zaczerpniętej z *Baśni i powieści* Glogera. Czytamy: „Mickiewicz twórczo rozwinął i wzbogacił znany polskiemu folklorowi motyw ukarania skąpego bogacza przez kochające prawdę ptaki, które rozszarpały jego ciało na strzępy“.

W opowieści istotnie występują ptaki i z ciała bogacza wyprawiają sobie krwawą ucztę, ale trzeba wziąć pod uwagę powody takiego działania. Zupełnie wyraźnie chodzi o zemstę za zdradę, za wdarcie się człowieka w krąg tajemnic natury, które są dla niego niedostępne. Ptaki w ogóle nie występują tu w charakterze jakiegokolwiek instancji wymierzającej karę za grzechy żywota. Bogacz — przedmiot zemsty ptaków — jest raczej ofiarą własnej chciwości, ponosi śmierć w myśl zasady: czym wojujesz, od tego giniesz. Opowieść w ogóle nie posiada przypisywanych jej rysów ideowych i występujące w niej ptaki — posłużmy się metaforą — nie romantycznego są charakteru.

Przy okazji warto dodać, że podobnie jak w omawianym, tak i w wielu innych wypadkach podawane przez autorkę streszczenia nie pokrywają się z sensem, a czasem i z treścią odpowiednich dokumentów folklorystycznych. Są bardziej sądem autora, sąd taki może być oczywiście błędny i nieściśły, ale w żadnym razie nie przynoszą obiektywnej informacji o treści dokumentu. Szczególnie drastycznie sprawa ta przedstawia się przy ludowych źródłach *Romantyczności*, gdzie druga z przytoczonych przez autorkę pieśni zupełnie nie odpowiada streszczeniu, a poza tym nie ma nic wspólnego z sensem Mickiewiczowskiej ballady. Na zasadzie sieroctwa dziewczyny — bo wbrew streszczeniu tyle tylko da się wykryć wspólne — można by spokojnie z *Romantycznością* równie dobrze połowić folkloru polskiego. W jednym bodajże tylko wypadku między proponowanym przez autorkę źródłem folklorystycznym a utworem poety wysnuć można nic subtelnego podobieństwa, dającego badaczom podstawę do snucia refleksji. *To lubię* przywykliśmy traktować jako balladę żartobliwą, przynoszącą świadomą parodię stylów. Frag-

ment mówiący o śmierci Józia („Tu nad rzeczulką, w tym zielonym grobie Złożone są jego kości“) ujmuje się jako typowy obrazek w stylu tkliwych dum, operujący całą czułościową sztaampą sentymentalną. Otóż pieśń ludowa cytowana przez autorkę, mówiąca o dramacie wiernej miłości, posługuje się poetyką zbliżoną do omawianego fragmentu Mickiewiczowskiej ballady:

Tu leżą dwa ciała — tu leżą i kości,  
Ci ludzie pomarli od wielkiej miłości.

Czy zatem nie upraszczamy sobie sprawy parodii stylów w *To lubię?* Czy nie zbyt pochopnie dopatrujemy się tam tylko kpiny z sentymentalizmu Kropińskich i Okraszewskich?

Wydaje się, że w ogólnym rozrachunku bardzo niefortunne próby analizy folkloru Mickiewiczowskiego miały swe źródła także w innych, szerszych przyczynach niż sprawy folklorystyki i ludowości. Tkwiły one często w metodach badawczych, jakimi posługiwali się obaj autorzy prac. Znamienne jest rzeczą, że przy lekturze obu rozpraw zatracana jest zupełnie historyczny, romantyczny charakter Mickiewiczowskiej poezji, tak dalece bowiem relacje autorskie uwspółcześniają, modernizują jej problematykę. Autorom z reguły wystarcza wydobyć z utworu jakiejś powszechnie znanej prawdy publiczności, często podawanej w konwencjach nieco gazetowych.

Uwagi na temat *Kartofli*, jakie spotkać można w pracy Kacnelson, na pewno są bliższe treści artykułów naszej prasy o ucisku narodów kolonialnych niż rzeczywistości utworowi Mickiewicza. Ten typ spojrzenia badawczego daje szczególnie przykre wyniki w odniesieniu do utworów *par excellence* romantycznych, o treści filozoficznej ukrytej poza sceną fantastyczną, wplecionej w symbol czy alegorię, a zatem utworów trudnych do jednoznacznej interpretacji ideowej. Obaj badacze z reguły nie doceniają symbolicznej umowności wielu scen balladowych, nie honorują metaforyki romantycznej, sprawiającej, że postać, ukształtowanie sytuacyjne, sformułowanie poetyckie, jak choćby słynne gnomiczne sentencje ballad — mają wieloraki, zawiły sens filozoficzny. W rezultacie otwarło to bramę socjologizmowi, wulgarnemu biografizmowi i wielu innym „izmom“, uniemożliwiającym sformułowanie rzeczywiście twórczych sądów na temat ludowości Mickiewicza.

Zlekceważenie romantycznego charakteru ballad, wsparte potężną dozą socjologizmu, pozwoliło np. Sowieciowi na zbudowanie dość karkołomnej koncepcji wyjaśniającej układ Mickiewiczowskich *Ballad i romansów*. Sowieciow wyróżnia wśród nich dwa cykle. Jeden — mówi o pięknie uczuć chłopskich, o prostych ludziach i ich warunkach bytowych (*Świtez, Świtezianka, Rybka, Powrót taty, Kurhanek Maryli*). Drugi — zawiera utwory traktujące o zgnilizmie moralnej arystokracji, małości i okrucieństwie uczuć dumnych szlachcianek, jednym słowem — ballady o panach i paniach. Sankcje dla takiej koncepcji interpretacyjnej mógł dać tylko socjologizm, nie dostarczyły ich w żadnym razie teksty Mickiewiczowskich utworów ani jakiegokolwiek poza-poetyckie źródła dowodowe. Biografia poety? Trzeba nie chcieć zrozumieć wielkiej i dumnej miłości młodego romantyka do poetycznej i po literacku

egzaltowanej panny, aby przypuszczać, że rozmieniła się ona na drobną monetę sentymentalnych skarg różnych balladowych Józiołów. Poezja Mickiewicza wchłonęła wiele z jego dramatu miłosnego, z rzeczywistych wydarzeń życiowych, ale w większości ta przylegalność sytuacji literackich do biografii jest zawodna i nie powinniśmy czytać ballad jak skandalicznej kroniki towarzyskiej. Tak je czytywały w latach dwudziestych — salony i dwory. Nie wzbogacajmy tej tradycji interpretacyjnej socjologistycznym schematem: biedny nauczyciel i dumna szlachcianka.

Jest w balladach wielka, z pasją traktowana problematyka moralna i przede wszystkim moralna. Rzeczą badacza — wykazać, na ile wchłonęła ona zasady etyki ludowej i wiedzę o doli ludu, ale nie zważajmy tych kolosalnych zagadnień do walki z niemoralnością arystokratów. Robiła to już z powodzeniem satyra oświeceniowa i chociażby współczesne poecie *Wiadomości* **B r u k o w e**.

Dla ścisłości trzeba dodać, że Sowieci dość bezpodstawnie nobilitowali znaczną część bohaterów ballad Mickiewiczowskich. Nie wiemy, czy Tukaj był bogatym szlachcicem, i z punktu widzenia też moralnych ballady jest to sprawa zupełnie drugorzędna, ale wiemy już na pewno, że poczciwa Pani Twardowska nie była nawet pokojówką hrabiny, cóż dopiero wielką panią, arystokratką. Podania mówiące o Twardowskim przekazały nam także historię jego ożenku. Żona mistrza alchemii sprzedawała po prostu garnki pod Sukienicami. I tylko dlatego jest zrozumiałe, że ta mieszczka z edukacją przekupki dała radę samemu diabłu.

Być może, wiele pomyłek i wulgaryzmów interpretacyjnych obu prac wynikało z nie dość dokładnej znajomości przedmiotu, np. folkloru polskiego, i z niemożności uchwycenia wszystkich subtelności języka Mickiewicza. To sprawy aż nadto zrozumiałe, aby komukolwiek z tego powodu robić zarzut, wydaje się jednak, że są one tu faktem. Gdyby autorowi rozprawy o *Balladach i romansach* znane były tak bogate wersje podań o Twardowskim, jednym z najpiękniejszych i najbardziej postępowych mitów polskiego folkloru, dojrzałby w postaci tego krakowskiego Fausta coś więcej niż pana, niż szlachcica. Gdyby Kacnelson przy interpretacji *Popasu w Upicie* wzięła pod uwagę, że określenie poety: „sługa kościoła“ — może mieć sens przenośny i oznaczać po prostu księdza plebana, nie zamieniłaby proboszcza na kościelnego i byłaby ostrożniejsza w traktowaniu jego wypowiedzi jako głosu człowieka z ludu. Gdyby obaj badacze orientowali się dobrze w subtelnościach literackich polszczyzny początków XIX w., nie byłiby skłonni upatrywać czystej ludowości w *Rybce* i *Kurhanku Maryli*, utworach stylistycznie i językowo niesłychanie bliskich „pieszczonej“ mowie sentymentalizmu. Często, być może, zaważyły na odczuciach badaczy sugestie rosyjskich przekładów Mickiewicza.

Prace polonistów radzieckich są przysłowiowym pierwszym krokiem na mało zbadanych terenach mickiewiczologii. Nie jest on w pełni fortunny, ale ważny nawet przez pomyłki, przez dyskusję, którą wywołał. Wierzymy, że następny będzie szczęśliwszy, a czy zrobią go badacze polscy, czy radzieccy, dla dobra Mickiewicza sprawa to obojętna.

Alina Witkowska