

Stefania Skwarczyńska

Kształt artystyczny drugiej wersji Mickiewiczowskiej "Historii przyszłości"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 53/1, 69-90

1962

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.

STEFANIA SKWARCZYŃSKA

KSZTAŁT ARTYSTYCZNY DRUGIEJ WERSJI MICKIEWICZOWSKIEJ „HISTORII PRZYSZŁOŚCI”

Odkładając do osobnego studium badania nad autografem Mickiewiczowskiej *Historii przyszłości* oraz badania nad stroną ideowo-treściową i artystyczną wszystkich sześciu kolejnych wcieleń macierzystej „wizji przyszłości”¹ — zatrzymamy się tutaj jedynie przy tzw. wersji drugiej *Historii przyszłości*, czyli przy tej wersji, na której opiera się pierwszy z dwóch „fragmentów” autografu, i to przy jednym tylko spośród licznych problemów, które nasuwa ten „fragment”, a mianowicie przy problemie artystycznego kształtu utworu w tej wersji.

Wersję drugą *Historii przyszłości* wysuwamy na czoło naszych badań, ponieważ jest ona — dzięki autografowi z 1835 r. — zaświadczone tekstem i ponieważ już dzięki samej objętości tego tekstu narzuca się ona uwadze przed innymi jako materiał badawczy. Po zagadnienia zaś artyzmu sięgamy na początku naszych badań dlatego, że pozostają one dotąd w badaniach nad tym utworem krainą dziewiczą. A badania te są w ogóle ubogie. *Historia przyszłości* — jak stwierdza Stanisław

¹ Mowa tu o następujących utworach, dostępnych nam w pełni czy częściowo w tekstach lub też niedostępnych: a) wersja pierwsza *Historii przyszłości*, pisana na wiosnę 1829 w Petersburgu w języku francuskim, znana tylko z relacji A. E. Odyńca; b) wersja druga *Historii przyszłości*, której datę i miejsce powstania określano rozmaicie (rok 1831, 1832 i 1833; zdaniem S. Pigońa powstała w Paryżu z końcem r. 1832 i w początku 1833), również w języku francuskim — miała ona ulec zniszczeniu przez Mickiewicza w wyniku krytyki Montalemberta; c) *Wyjątek z listu do jednego z redaktorów*, utwór w języku polskim ogłoszony w „Pielgrzymie Polskim” z 28 VI 1833; d) wersja trzecia *Historii przyszłości*, na której został oparty drugi fragment w autografie z r. 1835; wersję drugą i trzecią wyodrębnił Pigoń; utwór ten powstał po ukończeniu *Pana Tadeusza*, może w r. 1834 i 1835, był ukończony w lecie 1835; e) utwór przeznaczony zapewne do „Revue des États du Nord” w r. 1835, mający się składać z fragmentu wersji drugiej i fragmentu wersji trzeciej, zachowanych w autografie z r. 1835; f) czwarta wersja *Historii przyszłości*, również w języku francuskim, znana nam jedynie z relacji J. Scovazziego, ogłoszonej przez W. Mickiewicza; powstała zapewne w latach czterdziestych, zniszczył ją A. Mickiewicz, sam z niej niezadowolony.

Pigoń² — nie miała szczęścia zainteresować badaczy. Monografie poświęcone Mickiewiczowi kwitowały ją wzmiankami, i to często bałamutnymi. Pierwsze specjalistyczne studium, które zawdzięczamy Pigońowi, ukazało się dopiero w 1931 roku³. Drugie z kolei, studium Eugeniusza Kucharskiego z r. 1941, przepadło, nie można go odszukać⁴; pewne jego tezy znane są jedynie z dwóch przypisów w monografii Juliusza Kleinera⁵, który się na nie zgodził. Tezom tym przeciwstawił się — w imię dawniej przez siebie sformułowanych tez — Pigoń w dodatku polemicznym do wznowionej w r. 1960, w książce *Zawsze o Nim*, rozprawy z 1931 roku⁶. Tak więc pierwsze specjalistyczne studium o *Historii przyszłości* jest zarazem studium ostatnim — i ostatnim słowem nauki o tym francuskim utworze Mickiewicza. Dotyczy ono jednak niemal wyłącznie podstawowych zagadnień utworu, takich jak czas jego powstania, ilość wersji, na których oparł się autograf, losy utworów itd. Strona artystyczna nie znalazła się na warsztacie badacza. Stosunkowo najwięcej wzmianek na ten temat, wzmianek zresztą typu impresjonistycznego, znajdujemy w pracach Władysława Mickiewicza — zarówno w *Mélanges posthumes*⁷, jak w *Zywocie*⁸.

Najdawniejsze, ale także i nowsze określenia *Historii przyszłości* obracają się dokoła pojęcia prorocstwa, jasnowidzenia, wizji czasów przyszłych. Aleksander Chodźko nadał utworowi w swojej kopii autografu tytuł: *Prorocstwa A. Mickiewicza*⁹. Obca ręka — ale nie ręka Chodźki — położyła na samym autografie tytuł: *Wizja polityczna*. Władysław Mickiewicz ogłaszając w 1872 r. po raz pierwszy tekst autografu w *Mélanges posthumes*¹⁰ uzupełnił zmyślony przez siebie tytuł utworu *Premier chapitre des guerres futures* podtytułem: „*Récit humoristique et prophétique*”. Agaton Giller — przy ogłaszaniu w 1872 r.

² S. Pigoń, *Metamorfozy „Historii przyszłości”*. W: *Zawsze o Nim*. Kraków 1960, s. 143.

³ S. Pigoń, *O Mickiewiczowej „Historii przyszłości”*. „Przegląd Współczesny”, 1931, nr 114, s. 28—49.

⁴ Zostało ono przedstawione na posiedzeniu Katedry Historii Literatury Polskiej we Lwowie w roku 1941.

⁵ J. Kleiner, *Mickiewicz*. T. 2. Lublin 1948, cz. 1, s. 52, przypis 2; cz. 2, s. 124, przypis 1.

⁶ Pigoń, *Metamorfozy „Historii przyszłości”*.

⁷ A. Mickiewicz, *Mélanges posthumes*. Publiés avec introduction, préfaces et notes par L. Mickiewicz. Première série [=I]. Paris 1872. — Toż. Deuxième série [=II]. Paris 1879.

⁸ W. Mickiewicz, *Zywoć Adama Mickiewicza*. T. 2. Poznań 1892.

⁹ Kopia A. Chodźki, znajdująca się przed wojną w zbiorach raperswilekich w Warszawie, uległa zniszczeniu w czasie wojny. Znany ją z opisu Pigoń, *Metamorfozy „Historii przyszłości”*, s. 143 n.

¹⁰ A. Mickiewicz, *Mélanges posthumes*, I, s. 161—182.

pierwszego, fragmentarycznego przekładu *Historii przyszłości* pióra Jana Amborskiego — szeroko omawia charakter prorocy utworu i przytacza opinię na ten temat Chodźki¹¹.

O proroczym charakterze utworu Władysław Mickiewicz mówi nie tylko we wstępie do jego wydania w *Mélanges posthumes*, ale także w artykule *Przepowiednie Adama*¹², a przede wszystkim w *Żywocie*¹³.

Określenie to występuje mniej ostro u badaczy Mickiewicza w w. XX, chociaż jego atmosfera jest obecna w monografii Józefa Kallenbacha¹⁴, a nawet Pigoń posługuje się wyrażeniem, że Mickiewicz nie schodził w latach 1832—1833 ze stanowiska „proroka rewolucji”¹⁵.

Nie idzie nam, oczywiście, w tej chwili o przymierzanie wypowiedzi Mickiewicza do spełnień czy niespełnień przewidywanych przez niego wypadków; nie idzie nam również o zasady poetyki profetyzmu, którym — w pewnych okresach silniej, w innych mniej silnie — hołdował¹⁶. Idzie po prostu o określenie rodzajowe utworu w ramach nazw gatunkowych, wyrazistych, a stosowanych tak powszechnie — jak proroctwo i wizja¹⁷.

Otóż dość powszechne zaliczenie *Historii przyszłości* do tej sfery gatunków nic jeszcze nie wyjaśnia. Przede wszystkim dlatego, że zaciera ono różność ich typów historycznych; jedna nazwa służy zjawiskom bardzo sobie dalekim. Jeśli weźmiemy pod uwagę tylko te dwie kultury, które zaważyły w sposób podstawowy na kulturze literackiej naszej ery, a więc kulturę antyczną grecką i rzymską, oraz kulturę starohebrajską, to stwierdzić nam wypadnie, że spotykając tu i tam proroctwo, wizję przyszłości, sen wróżebny — mamy do czynienia z dwoma różnymi ich typami, które zresztą jeszcze w obrębie tych kultur podlegają przekształceniom i swoistym precyzacjom. Nowym ujęciom i przekształceniom ulegają te typy na gruncie naszej ery, w której poszczególnych okresach ciążył na literaturze silniej raz typ jeden, raz typ drugi.

Mówiąc najogólniej, panowało w starożytnej Helladzie, przynajmniej od w. VII przed n.e., obok wieszczbiarskich formuł, wieszczbiarskiej

¹¹ A. Mickiewicz, *Triumf proletariuszów*. Podał i wstępem objaśnił A. Giller. „Swit”, 1872, nr 1, s. 1—3.

¹² W. Mickiewicz, *Przepowiednie Adama*. W: *Pamięci Adama*. Wydanie zbiorowe „Kraju”. Petersburg 1890.

¹³ W. Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza*, t. 2, s. 223 n.

¹⁴ J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz*. Wyd. 4. T. 2. Lwów 1926, s. 23.

¹⁵ Pigoń, *Metamorfozy „Historii przyszłości”*, s. 169.

¹⁶ Por. W. Weintraub, *Literature as Prophecy. Scholarship and Marxist Poetics in Mickiewicz's Parisian Lectures*. 'S-Gravenhage 1959.

¹⁷ Por. W. Bruchnański, *Wizja Krasińskiego*. „Pamiętnik Literacki”, 1913. — S. Skwarczyńska, *Geneza i rozwój rodzajów literackich*. W: *Z teorii literatury cztery rozprawy*. Łódź 1947, s. 79—83.

poezji (Orfeus, Musaios), obok przepowiedni uprawianych w ośrodkach kultowych¹⁸, prorocstwo literackie wprowadzane w większe utwory jako motyw dysponujący swoistymi wyznacznikami i sytuacyjnym założeniem, co już zapowiadało jego usamodzielnienie się w odrębny gatunek. Takie literackie prorocstwo zna i epos Homera, i tragedia Ajschylosa (np. *Persowie*). Obowiązywało w nim i uniezwyklenie sytuacji, i uniezwyklenie osoby prorokującej (szalona wieszczka, duch zmarłego, bóg). Prorokowane wypadki mieściły się najczęściej na torze zdarzeń czasu fabuły; były one zatem przyszłością tylko w stosunku do zdarzeń przedstawionych do momentu wprowadzenia sceny proroczej. Funkcją prorocstwa literackiego była więc zapowiedź zdarzeń fabularnych, najczęściej tych, które znajdowały się u końca utworu. Na gruncie rzymskim literackie prorocstwo wykazywało skłonność do wybiegnięcia swoją treścią poza tok zdarzeń fabularnych — w przyszłość „pozaliteracką”, która była bądź terażniejszością autora, bądź jego *pium desiderium* (Wergili). Pozwalało mu to nadawać prorocstwu ostry sens aktualny, ganić lub chwalić czasy współczesne i współczesne osobistości. Dla scenerii takiego prorocstwa jawi się motyw snu, w który popada ten, komu zostają odsłonięte przyszłe tajniki, osoba, której rola w literackim prorocstwie wykazuje tendencję do wybiecia się na pierwszy plan. Bodaj że *Somnium Scipionis* Cicerona staje się prototypem płodnego w przyszłości gatunku: wróżebnego snu¹⁹.

Starohebrajski typ prorocstwa zdaje się tkwić mocniej — niż bardziej literacki typ starogrecki — w życiu historycznym i religijnym narodu. Starotestamentowe prorocstwa, jak prorocstwa Jeremiasza czy Izajasza, z jednej strony wybiegają silnie i daleko poza krąg zdarzeń aktualnych, i dotąd przedstawionych, z drugiej — oparte są o współczesną rzeczywistość, zwracając się ku niej z ostrą naganą, pocieszeniem i wezwaniem. Przede wszystkim jednak przemawiający prorok potraktowany jest przez siebie samego, przez odbiorcę, przez autora czy też przez czynniki uznane za miarodajne — jako prawdziwy prorok, człowiek święty i natchniony, którego przepowiednie muszą się spełnić, choćby po wiekach. Z ważkich dla przyszłego rozwoju literatury odmian takiego prorocstwa warto wspomnieć starotestamentową wizję proroczą i apokalipsę eschatologiczną, czyli gatunki reprezentowane przez kanoniczne pisma Kościoła, co nadało im nowy impuls do życia²⁰.

¹⁸ Por. T. Sinko, *Literatura grecka*. T. 1. Cz. 1. Kraków 1931, s. 301—303.

¹⁹ Por. Bruchnalski, *op. cit.*

²⁰ Por. P. Wendland, *Die hellenistisch-römische Kultur. Die urchristlichen Literaturformen*. 1912, s. 381 n.

W pierwszych wiekach naszej ery i w średniowieczu patronują one rozwojowi — także na gruncie literatur w językach narodowych — licznym odmian wizji proroczych, wizji eschatologicznych, snów proroczych; odmiany te bądź określają pojedyncze utwory, bądź też pewne części utworów większych, wnikają zwłaszcza w hagiograficzną epikę, w legendy i *vitae*, konstytuując w nich element nieodłączny. O podstawowej roli wizji świadczą nie tylko takie utwory, jak irlandzkie *Wizje Adamnana* (XI w.) i *Tondale'a*, ale także *Boska komedia* Dantego.

Typ grecko-rzymskiego proroctwa, jego funkcja politycznoliteracka, jego odmiany z *somnium* na czele — poczynają dominować od czasów humanizmu. Dla renesansu znamienne jest silne zracjonalizowanie wizji przyszłości — i jej zbeletryzowanie, jak się ma rzecz już w *Utopii* Thomasa More'a i w jej licznych potomstwie²¹. Obraz idealnej przyszłości, zbudowany na mocy krytyki współczesności, zostaje ukazany literacko jako rzeczywistość krain nie znanych, odległych, baśniowych, odciętych od współczesnej cywilizacji i nią nie zepsutych. Zamiana obrazu dalekiej przyszłości na obraz terażniejszości odległej w przestrzeni i niemal fantastycznej utrzyma się jako konwencja literacka „wizji przyszłości” aż do romantyzmu. Równocześnie owa „wizja przyszłości” wiąże się coraz wyraźniej z kształtem opowiadania — powieści, powiastki, nasycanych od własnej strony elementem fabuły, żywiołem fantastyki, groteski, absurdu (por. powieści Swifta).

Nowy rozmach i nowy kierunek nada „wizji przyszłości” wiek XVIII. Dawny idealny, wyrosły na krytyce współczesności, obraz przyszłości przemieni się w ukonkretnioną literacko wykładnię reformistycznych dążeń. Współczesność potraktowana zostanie już nie tylko krytycznie, ale wręcz satyrycznie z pozycji owej przyszłości, unacznionej jednak literacko jako terażniejszość o dziesiątki czy setki lat późniejsza. W ową „przyszłą terażniejszość” przenosić będzie narratora-bohatera jakiś szczególny „trick” czarodziejski, który żartobliwie zastąpi cudowne akcesoria dawnych wizji, proroczych snów, proroczych legend. Przysłuży się tu najczęściej narratorowi, który — w imię skuteczności propagandy — winien być naocznym świadkiem złego świata przemienionego w lepszy, czarodziejski napój czy balsam. Owocem silnego parcia gatunku w XVIII w. ku rzeczowej propagandzie reform jest tendencja do wyzbycia się formy powieściowej, którą zdobył w poprzednim okresie, i przesunięcie się ku bujni w drugiej połowie tego wieku rozkwitającej publicystyce. Jeśli Krasickiego „wyspa Nipu” w *Przy-*

²¹ Por. m. in. W. Ostrowski: 1) *Wprowadzenie do „Utopii”*. W: T. More (Morus), *Utopia*. Warszawa 1954. 2) *Utopia*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1958, t. 1, s. 222—224.

padkach Mikołaja Doświadczyńskiego tchnie jeszcze aurą wcześniejszych powieściowych utopii, to tegoż Krasickiego *Historia* ma charakter — mimo pewnych założeń powieściowych — publicystyczny²². Ów charakter publicystyczny jeszcze wyraźniej wybił się w utworze o wymiarach powieściowych, stanowiącym chyba czołowy wykładnik staro-gatunku w nowej postaci, w Louisa Sebastiana Merciera *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fût jamais*²³. W sumie: wizja przyszłości, sen proroczy, a raczej już przebudzenie po czarodziej-skim śnie — stały się w XVIII w. na wskroś racjonalistycznymi gatunkami publicystyki, o dużej pojemności i dynamice ideowej, atrakcyjnymi także dzięki łatwemu przyswajaniu literackich rekwizytów powieściowej prozy epoki. Za apoteozę ze strony epoki ich racjonalistycznego charakteru i ich społecznej wagi mogłaby uchodzić myśl Merciera zamieszczona jako motto na czele jego książki *Fragmens de politique et d'histoire*: „Znajomość tego, co być powinno, stoi o wiele wyżej od znajomości tego, co jest”²⁴.

Romantyzm przyniósł z kolei odrodzenie prorocत्व i wizji, nawiązujących w swym typie do *Biblii*, do tradycji średniowiecza i jego religijno-mistycznych skłonności. Zresztą tradycja ta nie była w zupełności przerwana, że przypomnimy chociażby pisma Saint-Martina, tak ważne dla niektórych prądów w poetyce romantyzmu. Stąd zapewne badacze twórczości Mickiewicza ewokują już *ex re* pierwszej, petersburskiej wersji *Historii przyszłości* taki utwór o typie proroczym, jak Józefa Oleszkiewicza *L'Automne du monde de l'humanité*²⁵, a *ex re* drugiej wersji sen wizyjny Byrona *Ciemność*²⁶. Oczywiście można by tę listę — chociażby idąc w ślad Władysława Mickiewicza²⁷ — znakomicie pomnożyć. Twórczość romantyczna roi się od prorocत्व, snów proroczych, proroczych wizji, zawsze pełnych wzniosłości i namaszczenia.

²² I. Krasicki, *Historia*. Opracował i wstępem poprzedził M. Klimowicz. Warszawa 1956, s. 34 n.

²³ *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fût jamais*. Londre 1773. Dzieło L. S. Merciera wydane anonimowo w Anglii.

²⁴ L. S. Mercier, *Fragmens de politique et d'histoire*. T. 1. Paris 1792.

²⁵ Kallenbach, *op. cit.*, t. 1, s. 414. Por. Cyprinus, Józef Oleszkiewicz. (*Ze wspomnień Petersburga*). „Prace Komisji do Badań nad Historią Literatury i Oświaty”. T. 1. Warszawa 1914, s. 83. — Pigoń, *Metamorfozy „Historii przyszłości”*, s. 146—147.

²⁶ Kleiner, *op. cit.*, t. 2, cz. 1, s. 49—50.

²⁷ W związku z wszystkimi wersjami *Historii przyszłości*, które sprowadza do jednego utworu, mówi W. Mickiewicz (*Żywot Adama Mickiewicza*, t. 2, s. 223 n. — A. Mickiewicz, *Mélanges posthumes*, I, s. 156 n.) o Lamartinie, Chateaubriandzie, Sainte-Beuvie, jak też o Mussecie, Krasińskim, V. Cherbulizie, J. Reynaudzie.

Otóż ustalenia wymaga to, czy druga wersja *Historii przyszłości* jako wizja przyszłości odpowiada jej typowi antycznie-renaesansowo-oświeceniowemu, na wskroś zracjonalizowanemu, a ostatnio przesuniętemu ku publicystyce, czy też typowi biblijno-średniowieczno-romantycznemu, o silnym podkładzie mistyki, typowi tak obficie reprezentowanemu współcześnie. Naszym zdaniem zarówno druga wersja *Historii przyszłości*, jak i wszystkie wzajemnie z sobą spokrewnione utwory poety, zrodzone przez macierzystą koncepcję „wizji przyszłości”, mieszczą się całkowicie na torze rozwojowym racjonalistycznego typu wizji przyszłości, wiążąc się bezpośrednio z jej oświeceniową odmianą, bliską publicystyce. Obraz przyszłości w drugiej wersji został wyprowadzony z krytyki współczesności autora, drogą czysto racjonalistycznego rozwinięcia pewnych założeń tej przyszłości faktycznie w niej tkwiących. Ideową rację tego utworu stanowi propaganda określonej koncepcji politycznej — wyzwolenia narodów przez rewolucję powszechną, krytyka „starej” rzeczywistości i iście pamfletowy stosunek do tych sił społecznych, które w ten czy inny sposób przeciwstawiają się tendencjom rozwojowym rzeczywistości społeczno-politycznej we współczesnej Europie. Ten podstawowy charakter rodzajowy Mickiewiczowskiej *Historii przyszłości* należy tym bardziej podkreślić, że Mickiewicz uprawiał także — i to na szeroką skalę — w swojej twórczości romantyczny typ proroctwa i wizji (choćby w cz. III *Dziadów*), że sam czuł się dobrze w roli iście biblijnego proroka, często zresztą korzystając z niej dla celów politycznych²⁸, i że próbował nawet naginać *ex post* pewną partię trzeciej wersji *Historii przyszłości* do typu „rzeczywistego” proroctwa²⁹.

Ale oświeceniowa postać wizji przyszłości nie stała się w rękę Mickiewicza kapitałem martwym. Przejął on wprawdzie jej ogólne linie, ale z dawnego kształtu gatunkowego wyprowadził kształt nowy. Odrzucił przede wszystkim konwencjonalne przydatki literackie, miłe dawnej epoce, takie jak powieściowe nici fabularne, jak ramy kompozycyjne, jak zazębiające się o siebie linearnie skomplikowane układy narracyjne, jak chwytły „magiczne”. Jego narrator nie zdobywał dziwnym przypadkiem proroczego rękopisu ani nie budził się w nowej epoce z wiekowego snu. Pomyślany został jako przyszły uczonego historyk,

²⁸ Por. S. Skwarczyńska, *Mickiewicz a rewolucja frankfurcka w 1833 r. (O nowe oblicze Mickiewicza w latach 1832—1833)*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”, 1959, seria I, z. 13, s. 53—118. I nadbitka.

²⁹ Po zamachu stanu Napoleona III wspomniał Mickiewicz S. Gałęzowskiemu, że przewidywał był ten wypadek w swej *Historii przyszłości*. Por. W. Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza*, t. 2, s. 225. — Pigoń, *Metamorfozy „Historii przyszłości”*, s. 158—159.

który z perspektywy odległego czasu patrzy w przeszłość, będącą czasem przyszłym w stosunku do współczesności autora. To założenia nowego gatunku literackiego, nazwanego później historią fikcyjną (*imaginary history*; według Herberta George'a Wellsa: *anticipatory history*)³⁰. Mickiewicz stał się tym samym twórcą nowego gatunku literackiego, a nie tylko jego prekursorem³¹; gatunek ten skryształizował się bowiem po raz drugi z końcem w. XIX, by kwitnąć w wieku XX. Za jego twórcę uchodzi Wells.

Historia fikcyjna opiera się o wzorzec dzieła historiograficznego. Stąd obowiązuje ją język i styl naukowego przedstawienia. Podstawową jej formą podawczą jest wykład o budowie logicznej, o przejrzystym schemacie układu treści, o toku dyskursywnym. Tym samym nie wchodzi dla niej w grę takie formy podawcze, jak dialog, monolog wewnętrzny, apel itd. Już pierwsza wersja *Historii przyszłości* była historią fikcyjną. Dobrze to podchwycił Antoni Edward Odyniec mówiąc o znamienym dla utworu „poważnym tonie historii”³². Ten sam charakter gatunkowy posiada także i druga wersja utworu. Odnajdziemy w niej zatem wszystkie wskazane już wyznaczniki gatunku. Narrator jest tu uczonym historykiem, który relacjonuje i omawia obiektywnie i pozornie beznamiętnie minione zdarzenia i historyczne procesy rozwojowe. W wyniku ciekawego a swoistego układu — że zdarzenia, które z punktu widzenia współczesności autora są zdarzeniami przyszłymi, równocześnie są z punktu widzenia narratora zdarzeniami przeszłymi, odciętymi od czasów mu współczesnych sporym dystansem czasowym — kategorią czasową narracji w historii fikcyjnej jest czas przeszły. Współczesny autorowi czytelnik staje wobec zabawnej konieczności przekładania czasu przeszłego przedstawionych zdarzeń na czas przyszły zdarzeń dziś tylko przewidywanych. Cechą szczególną drugiej wersji *Historii przyszłości* stanowi to, że dystans przewidywanych zdarzeń w stosunku do terażniejszości autora jest stosunkowo niewielki, aczkolwiek nie dający się dokładnie określić, podczas gdy dystans czasu narratora do czasu przedstawionych zdarzeń jest ogromny; obejmuje on parę wieków. Dystans ten nie jest w utworze literacko martwy; stwarza w nim perspektywę epicką i pozwala autorowi — w imię o tyle większej dojrzałości historycznej narratora — uderzyć w małość i „prymitywizm” czasów autorowi współczesnych i im w czasie bliskich

³⁰ W. Ostrowski, *Imaginary History*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1960, t. 3, z. 2, s. 26—42.

³¹ *Ibidem*, s. 32 i 40.

³² A. E. Odyniec, *Listy z podróży*. T. 1. Warszawa 1875, s. 57 n.

zdarzeń przedstawionych. Dystans epicki ujawnia się np. poprzez takie zdanie pobrzmiewające tonem sagi rodowej:

W kilka wieków po wypadkach, o których tu mowa, rodzina jego [króla saskiego] istniała jeszcze i nosiła tytuł „Króla Saskiego” jako nazwisko rodowe. [s. 204]³³

Perspektywa czasowa narratora pozwoli autorowi na taką ocenę:

W owych czasach barbarzyńskich wojny pełne były okrucieństw, a zwycięstwo nieublagane. [s. 202]

W jej konsekwencji będzie mógł autor w zgodzie z logiką ideową utworu ukazać w łagodnym wyroku na króla saskiego, „ubłaganym” przez Sasów i Polaków, że zadatki przyszłej postawy duchowej tkwiły w obozie ludowym.

Jak przystoi historii fikcyjnej, druga wersja *Historii przyszłości* pozbawiona jest dialogów, monologów wewnętrznych, apelów itd. Natomiast nie jest pozbawiona relacji unaoczniającej, operującej zresztą czasem przeszłym; zostało nią określone przedstawienie bitwy pod Berlinem oraz scena egzekucji króla pruskiego. Chociaż partie te są podporządkowane partiom utworu ujętym w wykład naukowo-dyskursywny, niemniej intrygują pewnym odchyleniem od normy gatunku. Ale jest to raczej rozgrywka z normami gatunku niż istotne odchylenie od nich. Naprowadza nas na to relacja Odyńca o petersburskiej wersji utworu. Dowiadujemy się, że Mickiewicz odczytał mu „niektóre patetyczne ustępy, to jest mowy na wzór Liwiusza”³⁴. Stąd ważki wniosek, że Mickiewicz dla swojej historii fikcyjnej obrał jako wzorzec historiografii dzieło Liwiusza. A wiadomo, że najdawniejsza historiografia — tak grecka (myślimy tu głównie o Herodocie), jak rzymska (mowa przede wszystkim o Liwiuszu) — reprezentuje ten typ, który nazywamy historiografią narracyjną. Dzieło Liwiusza posługuje się barwnym, unaoczniającym opowiadaniem, nie gardzi patosem retoryki, która znajduje najwłaściwsze pole w przemówieniach przedstawionych osobistości, w przemówieniach oczywiście fikcyjnych³⁵. Liwiusz pozwolił Mickiewiczowi włączyć do pierwszej wersji *Historii przyszłości* literackie czynniki urozmaicające, takie jak patetyczne przemówienia, relacje unaoczniające zdarzenia, stanowiące ich tło, czynniki których z samego założenia utwór swój, jako historię fikcyjną, pozbawiał. Typ historio-

³³ Cytaty z *Historii przyszłości* podajemy według przekładu w: A. Mickiewicz, *Dzieła*. [Wydanie Jubileuszowe]. T. 6. Warszawa 1955.

³⁴ Odyniec, *op. cit.*, s. 57.

³⁵ Por. np. K. Morawski, *Zarys literatury rzymskiej*. Kraków 1922, s. 212—215.

grafii narracyjnej, tak jeszcze bliskiej Voltaire'owi i wiekowi Oświecenia, ustąpił jednak ostatecznie w czasach współczesnych Mickiewiczowi typowi historiografii naukowej, wypowiadającej się językiem naukowego wykładu, nie zaś obrazu. Ten to typ przyjął poeta za wzorzec dla drugiej wersji *Historii przyszłości*, i bodaj że na tym polegała zasadnicza różnica formalna pomiędzy wersją pierwszą a drugą. Odpadły więc w drugiej wersji przemówienia „na wzór Liwiusza”, nie zjawiał się dialog i monolog wewnętrzny. Podjął tym samym Mickiewicz nie lada artystyczne zadanie przekazania pasjonującej, żywej treści poprzez pozornie „suchy”, pozbawiony wibracji emocjonalnej styl naukowy. A jednak dawny związek z Liwiuszem pozostawił w drugiej wersji swój ślad, właśnie w postaci owych relacji unaoczniających, które pozwalają na skreślenie konkretnych sytuacji, na ukazanie w ruchu i działaniu mas wojska, a także na szczegółowy opis zachowania się pojedynczego człowieka.

Jeśli wzorzec dzieła historiograficznego zdecydował dla *Historii* jako oświeceniowej „wizji przyszłości”, o obliczu historii fikcyjnej, to z kolei swoiste oblicze nada jednej z partii owej historii fikcyjnej wzorzec specyficznego drobnego gatunku niby-histerycznego. Partią tą — scena egzekucji króla pruskiego, a wzorcem dla niej stylizacyjnym — anegdota niby-histeryczna o ostatnich chwilach ofiar rewolucji, rozpowszechniona od pół wieku w arystokratycznych salonach i w *pro-ancien*-reżimowym piśmiennictwie.

Przypatrzmy się scenie egzekucji. Uderza nas w niej to, że mimo oczywistej postawy antypruskiej Mickiewicza król pruski nie został w niej pozbawiony cech dodatnich, pewnej godności ludzkiej. Jest znakomitym strategiem, człowiekiem osobiście dzielnym i odważnym, kocha — oczywiście po swojemu — swój kraj, śmierć przyjmuje ze spokojem i godnością. Zaskakuje nas trochę takie ujęcie, przypominające wielki humanizm poetów helleńskich, Homera, który potrafił przyznać zalety zarówno bohaterom trojańskim, jak i greckim, Ajschylosa, który umiał spojrzeć na klęskę Persów od ich własnej strony, daleki od moralnego prymitywizmu *vae victis!* Nie o powagę jednak wielkiego humanizmu tutaj chodzi, lecz o konsekwencję wystylizowania sceny sądu i egzekucji króla pruskiego według wzorca owej popularnej w feudalnych kręgach anegdoty niby-histerycznej. Do wyznaczników tego gatunku należał bohater, ofiara gilotyny, jak najwyżej postawiony w świecie feudalnym — toteż klasycznym reprezentantem tegoż gatunku jest anegdota o ostatnich chwilach królowej Marii Antoniny. A dalsze wyznaczniki to przedstawienie wyglądu i ubrania bohatera, opis jego zachowania i ostatnich gestów, przytoczenie ostatnich słów. Funkcją ideową takiej anegdoty jest tyleż zożydzenie rewolucji, co

gloryfikacja *ancien régime*'u w jego wybitnych osobistościach. Stąd taka historyczno-hagiograficzna anegdota podkreślała zawsze poczucie godności ludzkiej u ofiary „motłochu”, jej spokój, pogardę śmierci, kulturę gestu i słowa — ów aż do końca nie opuszczający człowieka „w lepszym gatunku” wdzięk ruchów i odezwań, pełnych wytwornej grzeczności oraz intelektualnego szlif. Z gatunkiem tym, ciągle jeszcze żywym i podsycanym w swej żywotności przez zagrażające współcześnie nastroje rewolucyjne, musiał się Mickiewicz, bywalec arystokratycznych salonów, zetknąć i w Rosji, i we Włoszech w sposób, który go uderzył. Zbyt dokładnie, aby tego nie przypuścić, stosuje on bowiem do sceny egzekucji króla pruskiego wszystkie konwencje tego gatunku. Uwydatnia to, że król jest władcą absolutnym, ale władcą w stylu Oświecenia; jest on „światły, sumienny”, świadomy prawnych mechanizmów monarchii absolutnej. Niby „stary Fryc” jest wcieleniem pruskiej siły i dyscypliny wojskowej oraz kultu formalnego legalizmu. Jak każdy z bohaterów anegdoty historyczno-hagiograficznej dąży on do przekształcenia egzekucji w paradę śmierci. Stąd paradny mundur rosyjskiego jenerała, relikwyt czasów, w których na znak przyjaźni obdarzali się monarchowie honorowymi dowództwami swoich pułków, wojskowymi stopniami i najwyższymi orderami; stąd także — niby ideowo-polityczna legitymacja — wielka wstęga orderu Świętego Przymierza. Odważny nawet wobec krzyków wrogiego sobie tłumu, siedł król pruski jego środkiem, „z godnością i spokojem”. Odwaga nie opuściła go „nawet u stóp szubienicy”. Szczegółowy opis zachowania się króla obejmuje i jego ostatnie spojrzenie na zgliszcza „niegdyś kwitnącej stolicy”, i łzy, wywołane nie dołą własną, lecz klęską państwa.

A jednak poprzez tę tematycznie ponurą scenę, wyznaczoną rysami podniosłości obowiązującej historyczno-hagiograficzną anegdotę, przebiega jakby błysk humoru. Przebiega jednak w sposób tak dyskretny, że nie łatwo go uchwycić i nie łatwo wskazać jego językowo-stylistyczne środki. Trzeba się jednak o to pokusić przy analizie artyzmu utworu. „Poważny ton historii” nie zdaje się być jedynym tonem *Historii przyszłości*.

Jest rzeczą ciekawą, że nowsi badacze twórczości Mickiewicza — Kallenbach, Pigoń, Kleiner — milczą na temat humoru w *Historii przyszłości*; jeden tylko Stefan Żółkiewski potrąca o niego mówiąc, że Mickiewicz „ironizuje [...] utopijne reformy”³⁶. Natomiast wyczuwając humor najdawniejsi krytycy, a zwłaszcza Władysław Mickiewicz, który *ex re* omawianego tu utworu mówi o humorze, sarkazmie, ironii, satyrze. Humor odczuwał on tak silnie, że nie zawahał się nazwać tego

³⁶ S. Żółkiewski, *Spór o Mickiewicza*. Wrocław 1952, s. 170.

utworu „opowiadaniem humorystycznym”, w podtytule po raz pierwszy ogłoszonej z autografu *Historii przyszłości* wysuwając to określenie nawet przed określenie „opowiadanie prorocze”³⁷. W związku z *Historią przyszłości* mówi on o „sarkazmie rzuconym w oczy społeczeństwu europejskiemu”, o sarkazmie jako broni zaczepnej poety, o śmieszności (*ridicule*) ukazanego przezeń świata³⁸. Pod adresem utworu pada słowo: satyra, a odczucie żartobliwo-kapryśnej postawy poety pozwala mu określić utwór jako „*une boutade de génie*”³⁹. O „falach ironii” skierowanych na rząd orleański (?) mówi Władysław Mickiewicz przedstawiając — za Sewerynem Gałęzowskim — ponure dla rękopisu *Historii przyszłości* konsekwencje krytyki Montalemberta⁴⁰. Cóż mogło zadecydować o tak różnym rozumieniu sprawy tak przecież dla charakteru utworu ważkiej: z jednej strony — przez najpoważniejszego krytyka najdawniejszego pokolenia, z drugiej — przez najwybitniejszych znawców Mickiewicza z czasów ostatnich?

Tłumaczymy to sobie tym, że Władysław Mickiewicz wypowiadał się na podstawie zwykłego odczucia utworu, w sposób impresjonistyczny, nowsi natomiast badacze woleli milczeć, niż wypowiadać opinie nie popartą analizą językowo-stylistyczną. A rzeczywiście — jak wspomnieliśmy — nie rzucają się bynajmniej w oczy jakieś chwytły komizmu, jakieś środki językowo-stylistyczne na jego usługach. Przeciwnie: uderza język rzeczowej relacji, ścisłej informacji, niekiedy drobiazgowej, a wtedy przekazanej szeregiem sądów szczegółowych, niekiedy dotyczącej ogólnych stanów rzeczy, a wtedy przekazanej sądem uogólniającym; w partiach dyskursywnych spotykamy się z chłodną, naukową argumentacją, z układem zdań według dyspozycji logicznej, a wszędzie — z dążeniem do jednoznaczności, do jasności wywodów, które apelują do percepcji intelektualnej, nie emocjonalnej. Taką właśnie charakterystykę ujęcia językowo-stylistycznego *Historii przyszłości* uzasadniliśmy tym, że wynika ono z gatunkowych założeń utworu, z tego, że jest on ukształtowany jako historia fikcyjna. A w takim razie nie możemy oczekiwać, by powłoka językowo-stylistyczna utworu nie była wewnątrznie konsekwentna i szczelna. Istotnie — gdzież szukać stylemów komizmu w takich zdaniach:

Aż do tej chwili Francja, niszczona wojną domową, nie mogła wziąć żadnego czynnego udziału w sprawach Federacji europejskiej. Sfederowani domagali się ustawicznie pomocy. [s. 193]

³⁷ A. Mickiewicz, *Mélanges posthumes*, I, s. 161.

³⁸ *Ibidem*, s. 156.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, II, s. 487—488.

Albo w takich zdaniach:

Obie armie francuskie zajmowały w dalszym ciągu stanowiska wyczerpujące, nie wążąc się na żadne stanowcze posunięcie. Republikanie mieli 70 000 piechoty, 15 000 kawalerii i straszliwą artylerię. [s. 194]

A jednak, naszym zdaniem, właśnie ów styl naukowej historiografii współdziałała w ukonstytuowaniu w głębinowej warstwie *Historii przyszłości* owego nurtu humoru, sarkazmu i ironii, o którym mówił Władysław Mickiewicz.

Rzućmy okiem na tę partię utworu, o której mówi Żółkiewski, że w niej Mickiewicz „ironizuje utopijne reformy”. Jej zasadniczym sensem ideowym jest krytyka rozstrzelenia się energii proletariatu wskutek kłótni o reformy w danej chwili trzeciorzędne, małostkowe, formalno-pedantyczne. Tym sprawom drobnym, nieważnym, małostkowym, lecz w skutkach zgubnym, poświęca autor prawie jedną czwartą swego fragmentu, a przekazuje je „poważnym tonem historii”. Kontrast pomiędzy błahością owych reform a powagą bieżącej chwili historycznej został — *pro bono* krytyki — wydobyty dzięki klasycznym chwytom naukowego wykładu. Zdania toczą się tutaj logicznie wyznaczoną kolejnością „punktów” w planie wykładu. Rzuca się w oczy ów schematyczny plan wywodów, żądając niemal dopisania przed poszczególnymi zdaniami orientacyjnej wskazówki: 1), 2), 3)... Wywód otwiera zdanie określające stan rzeczy, który winien ulec zmianie; dalsze zdania przedstawiają kolejne powody naglące do tej zmiany. Czytamy:

Proletariusze nie przestawali dotąd nosić swych nazwisk rodzinnych. Barbarzyński ten zwyczaj wywodził się z czasów feudalnych, kiedy to nazwisko oznaczało zarazem posiadanie ziemi. Należało je co prędzej znieść, aby ułatwić obalenie prawa dziedziczenia. Imiona chrzestne wobec zniesienia chrześcijaństwa stały się również zbyteczne i śmieszne. Był jednak i względ poważniejszy, przemawiający za ich usunięciem. Nazwisko jakieś, okryte świetnością na drodze zwycięstw albo odkryć naukowych, a podawane z ust do ust, zawsze w końcu staje się rodzajem sztandaru.

Z kolei następuje zdanie przedstawiające projektowany stan rzeczy, jego opis i egzemplifikację:

Przedkładano zatem, aby nazwiska zastąpić znakami liczb, gdyż te nie wyrażają nic jako takie i łatwo można je zmieniać. W ten sposób Francja, podzielona na dziesięć serii, obejmowałaby w każdej serii pewną liczbę obywateli. Pierwszy urzędnik pierwszej serii nosiłby numer 1 [...]. [s. 194]

Zastosowanie rzeczowego stylu wykładu naukowego do spraw nieważkich w swym formalizmie i drobnostkowości daje dyskretny efekt komizmu, „gorzkiego” komizmu; jest to typowy chwyt heroikomizmu, stosowany w „odwróconej” burlesce. A skoro mówimy o burlesce i he-

roikomizmie, to nie tylko stwierdzamy w *Historii przyszłości* obecność komizmu, satyry, ironii, sarkazmu, ale także obecność w niej żywej, osiemnastowiecznej tradycji literackiej.

Pole jednak krytyki reform utopijnego socjalizmu nie jest w *Historii przyszłości* jedynym polem opanowanym kategorią komizmu, ani jedynym polem chwytów heroikomizmu. Polem drugim jest ewokowana już przez nas poprzednio *ex re* stylizacji na historyczno-hagiograficzną anegdotę o heroicznej śmierci ofiar rewolucji — scena egzekucji króla pruskiego. Dotąd jednak patrzyliśmy na nią jako na scenę pełną powagi, grozy i budującej wzniosłości — efekt jej stylizacji gatunkowej. Teraz spróbujemy uchwycić zasygnalizowany już poprzednio nurt humoru, który ją przenika, humoru ocierającego się o groteskę i makabrę. Do listy zalet przyznanych królowi pruskiemu wliczyliśmy kult legalności, reprezentatywny w oczach Mickiewicza dla „ducha pruskiego”. Otóż ów kult legalności stał się w scenie egzekucji źródłem „anegdoty w anegdocie”, anegdoty wesołej w anegdocie ponurej. Dowiadujemy się, że król pruski bronił się przed wyrokiem śmierci „z wielką godnością i przytomnością umysłu”. Ale gdy tylko zdecydowano się na procedurę pruską, i gdy według tej procedury nacelnik Didko, wyposażony we władzę wykonawczą, wydał na niego swój *Machtspruch*, król pruski „nie śmiał już otworzyć ust, nie mógł bowiem odmówić mocy temu uświęconemu prawu, którym się sam tylekroć posługiwał — i jako świątły, sumienny monarcha poddał się wyrokowi jakkolwiek niesprawiedliwemu, ale legalnemu” (s. 203). Kult litery prawa prowadzący do absurdałnego heroizmu stanowi tutaj jądro owej śmieszności promieniującej na grozę śmierci „pierwszego monarchy, który zginął karą stryczka”. Ukryta w głębi tej sceny karykatura „ducha pruskiego”, którego „świątły i sumienny” król pruski jest wykładnikiem, działa tak silnie, że nie sposób rozstać się z atmosferą komizmu percypując dalszy ciąg opowiadania, pełen już powagi i dostojeństwa. W rezultacie kompozycyjny układ „anegdoty w anegdocie” sprawia, że przy scenie ostatniego spojrzenia króla na zburzony Berlin i jego łez patriotycznych zarysowują się dwa tory skojarzeń. Z jednej strony, aktywizują się w naszej pamięci wszelkie historyczne i literackie „ostatnie spojrzenia” skazańców z wszelkich „mostów westchnień” i wszelkie łyż patriotyczne, od Chrystusowych począwszy, z drugiej — wszelkie makabryczno-humorystyczne sytuacje, choćby taka sytuacja, jaką zarysował sam Mickiewicz w bajce o *Zającu i żabie*, gdzie zajęc mający zakończyć żywot „samobojem” pragnie „pożegnalnymi łzami” skropić „kapustę i rzepkę”. Ukrytą anegdotą-satyra podcięty został wzniosło-heroiczny sens *pro-ancien*-reżimowej anegdoty historyczno-hagiograficznej; od głębi utworu pada na nią przesłona ironii i parodii. Owa

ukryta anegdota-satyra została zbudowana według wszelkich zasad gatunku, szeroko rozpowszechnionego w życiu towarzyskim, zwłaszcza w Polsce. Po *exposé* sytuacji i zwartej partii narracyjnej występuje zaskakująca oczekiwanie odbiorcy pointa, która nagle a radykalnie zmienia stan rzeczy, tutaj — postawę króla. Pointa została tu skonstruowana na zasadzie na wskroś intelektualistycznego, opartego na logicznej i rzeczowej sprzeczności — niby aforyzm — *bon mot*. Przypominają się owe literackie i *semi-literackie* twory dworskiej kultury francuskiej w. XVIII, z jednej strony — rozliczne maksymy i aforyzmy w stylu Chamforta, z drugiej — błyskotliwe i cięte repliki ówczesnej komedii, wreszcie owe nieodłączne od dwornej konwersacji, uważanej przecież za dzieło sztuki, ulotne powiedzenia, które swoim autorom zapewniały sławę we wszystkich salonach europejskich. Mickiewiczowska pointa, że „światły i sumienny monarcha, poddał się wyrokowi jakkolwiek niesprawiedliwemu, ale legalnemu”, posiada w pełni charakter osiemnastowiecznego, salonowego *bon mot*, ciętego, błyskotliwego w swej aforystycznej zwięzłości, na wskroś intelektualistycznego⁴¹. Ciekawie umiał Mickiewicz wpleść je w ramy historyczno-hagiograficznej anegdoty; według jej gatunkowych założeń przynależy skazańcowi „ostatnie słowo”, pełne uroku wysokiej kultury, błyskotliwe i ironiczne. Mickiewicz pozbawił króla pruskiego „ostatniego słowa”, stwarzając sytuację, w której „nie śmiał już otworzyć ust”. Zastąpił je jednak takimże słowem z pozycji narratora. Wyznaczniki gatunkowe zostały w ten sposób wszystkie zachowane, chociaż rozłożone w dwóch planach.

A zatem także w scenie egzekucji króla pruskiego odnajdujemy podłoże oświeceniowej kultury literackiej; świadczy o tym krój heroikomiczny tej sceny, humor iście wisielczy, satyra, zacięcie parodystyczne. Anegdota-satyra, ukryta w historyczno-hagiograficznej anegdocie, odbiera właściwy jej sens ideowy, precyzując kształt gatunkowy tej sceny w gatunek *anti*-anegdoty historyczno-hagiograficznej. Bodaj że tutaj właśnie gatunek ten się narodził.

System kompozycyjny gatunku w gatunku, a więc: anegdota-satyra w anegdocie historyczno-hagiograficznej, ta z kolei w historii fikcyjnej, która „mieści się” znów w ramach wizji przyszłości oświeceniowej

⁴¹ Znakomite *bon mot* nasunęło się Mickiewiczowi w ostatniej chwili; pod poprzedzającym je skreśleniem w autografie znajduje się określenie, że król „podał się swemu losowi” („*et en prince éclairé et consciencieux il se soumit (à sa destinée) à l'arrêt injuste mais légal*”). Już przy sposobności tej rozprawy pragnę jak najgoręcej podziękować drowi Czesławowi Chowańcowi, dyrektorowi Biblioteki Polskiej w Paryżu, za tak łaskawe przesłanie mi fotokopii autografu *Historii przyszłości*, własności Muzeum Mickiewiczowskiego w Paryżu.

w swym typie — to jeszcze jeden Mickiewiczowski zabieg warsztatowy, który każe nam myśleć o kulturze literackiej XVIII wieku. Można w nim widzieć swoiste przekształcenie zasady kompozycji ramowej i szkatułkowej, doprowadzone niebawem do maestrii w istic rokokowym cacku-miniaturze, jakim jest polski *Wyjątek z listu do jednego z redaktorów*, a więc w następnym z kolei wcieleniu macierzystej koncepcji „wizji przyszłości”.

Skoro scena egzekucji obejmuje całą stronę tekstu, to — doliczywszy trzy i pół strony zajęte przedstawieniem małosłownych kłótni francuskich proletariuszy — wypadnie nam stwierdzić, że tym samym więcej niż jedna trzecia całego fragmentu objęta została humorem i ironią.

Ale zacięcie humorystyczne dostrzegamy nie tylko w tych dwóch partiach utworu. Dostrzegamy je w całym niemal utworze, a to na skutek chwytu „imion wymownych”, którymi Mickiewicz obdarzył wodzów rewolucyjnych. Już sam ten zabieg jest mocno oparty o dawną — bo sięgającą starożytności — tradycję chwytów komizmu, żywozną w pełni w w. XVIII, a mającą jeszcze swoją historię i w wieku XIX⁴². Oryginalność zastosowania tych chwytów w *Historii przyszłości* polega na ich głębokim zakonspirowaniu, zwłaszcza na tle francuskiego tekstu. Ale i polski czytelnik, korzystający z przekładu, niezupełnie się w tym orientuje, mimo częściowej dekonspiracji w przekładzie Artura Górskiego⁴³. Dowodem braku uwrażliwienia na ten chwyt jest pominięcie zagadnienia w pracach naukowych i w komentarzach do tekstu utworu. Idzie nam tutaj o imiona czy imioniska, które brzmią w autografie: *Schinder*, *Didko*, *Wizat* (lub *Visat*). Dla przeciętnego francuskiego czytelnika mają one co najwyżej walor brzmieniowego kolorytu trzech języków, które eksponuje narodowość każdego z wodzów, a więc niemieckiego, ukraińskiego i węgierskiego. Wymknie mu się natomiast ich semantyczność, zupełnie oczywista w dwóch pierwszych imionach, prawdopodobna, acz swoiście zdecydowana, w trzecim. Przyjrzymy się bliżej tym sprawom.

Autograf przy prezentacji Niemca powiada: „*la première [armée] sous les ordres d'un Allemand surnommé Schinder*”⁴⁴. Pierwsze wydanie fragmentów *Historii przyszłości* przekazuje to zdanie w nastę-

⁴² Por. W. Weintraub, *Wyznaczniki stylu realistycznego*. „Pamiętnik Literacki”, 1961, z. 2, s. 408 n.

⁴³ *Historia przyszłości* w przekładzie A. Górskiego ukazała się po raz pierwszy w: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*. Wydanie Sejmowe. T. 7. Warszawa 1936. Potem w: A. Mickiewicz, *Dzieła*: 1) Wydanie Narodowe. T. 6. Warszawa 1950. 2) [Wydanie Jubileuszowe]. T. 6. Warszawa 1955.

⁴⁴ Autograf, s. 9.

pującej wersji: „*la première, sous les ordres d'un Allemand nommé Schouder*”⁴⁵. Drugi z tłumaczy utworu, Leonard Rettel⁴⁶, ma już świadomość semantyczności imienia oraz tego, że jest ono przezwiskiem. Decyduje się na zachowanie go w brzmieniu oryginalnym. Ale biorąc pod uwagę pierwodruk, nie zaś autograf, staje wobec słowa *Schouder*, które bądź odczytuje, zgodnie z pisownią francuską, jako *Schuder*, co w języku niemieckim jest odpowiednikiem gwarowym *Schauder*, bądź przyjmuje tu błąd korekty (o zamiast *a*), czyli przy obu ewentualnościach otrzymuje słowo *Schauder*. *Schuder* czy *Schauder* znaczy po polsku: „dreszcz”, „groza”, „przerażenie”. Zdradziwszy nam tymi spekulacjami swoją świadomość semantyczności imienia, które pragnie zachować w brzmieniu oryginalnym, uzyskuje w przekładzie zdanie następujące: „pierwsza [armia] pod dowództwem Niemca, nazywanego *Schouder*”⁴⁷. Ostatni tłumacz, Górski, zdecydował odmiennie. Wziąwszy za podstawę brzmienie niemieckiego słowa w autografie, a więc *Schinder*, przełożył je dokładnie słowem „Oprawca”. Poza tym ponad dyktat autografu uwypuklił przezwiskowy charakter imienia. W rezultacie otrzymaliśmy następujące zdanie: „[armia] pierwsza [...], pod dowództwem Niemca noszącego przezwisko *Oprawy*” (s. 204). Niewątpliwie wyraziła się tutaj postawa antygermańska tłumacza. Faktem jednak pozostaje semantyczny charakter imienia, acz ukryty przed przeciętnym czytelnikiem tekstu francuskiego.

Podobnie ukryta jest przed przeciętnym czytelnikiem francuskim semantyczność imienia drugiego z wodzów rewolucyjnych: *Didko*. Dla polskiego czytelnika jest ona oczywista, acz zachodzi pytanie, czy w pełnym ekwiwalencie. W języku ukraińskim słowo *didko* znaczy po prostu: „diabeł”, „czart”. Przyrostek *-ko* ma ciągle w polskim odczuciu funkcję zdrabniania, stąd — wbrew ukraińskiemu słowu *didko* wkrada się do słów „diabeł”, „czart” jak by odcień żartobliwego zdrobnienia. Rettel, który zachował w przekładzie imię niemieckiego wodza w brzmieniu niemieckim, postąpił niewątpliwie słusznie zachowując imię wodza ukraińskiego w brzmieniu ukraińskim. Czy jednak Górski, który imię *Schinder* przełożył na „Oprawca” nie powinien był przełożyć imienia

⁴⁵ A. Mickiewicz, *Mélanges posthumes*, I, s. 180.

⁴⁶ Pierwszym tłumaczem *Historii przyszłości* był romanista J. Amborski; jego fragmentaryczny przekład ogłosił Giller (por. A. Mickiewicz, *Triumf proletariuszów*). L. Rettel dokonał nowego przekładu, pt. *Wielka wojna przyszłości*, dla wydania: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie zupełne przez dzieci autora dokonane. T. 5. Paryż 1880. Przekład ten, z lekka poprawiony, wszedł do wydania: A. Mickiewicz, *Pisma*. Wydał, objaśnił, wstępem poprzedził J. Kallenbach. T. 4. Brody 1911.

⁴⁷ A. Mickiewicz, *Pisma*, t. 4, s. 361.

Didko na „Diabeł”? Ten brak konsekwencji zbyt silnie imputuje „antyniemiecką” pasję Mickiewiczowi, który niebawem przecież będzie dedykować niemiecki przekład *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* narodowi niemieckiemu.

Wyposażenie w znaczenie imion dwóch wodzów rewolucyjnych każe nam się spodziewać analogicznego zabiegu w stosunku do imienia trzeciego z nich, Węgra, a więc w stosunku do imienia *Wizat* (także, w biografii: *Visat*). Mickiewicz, o ile nam wiadomo, nie mówił po węgiersku; mógł co najwyżej pochwyć z języka węgierskiego to lub owo. W tych warunkach zabieg usemantycznienia mógł być bardzo swoisty. Istotnie słowniki informują nas, że język węgierski nie zna słowa *wizat* czy *visat*, zna natomiast prefiks czasownikowy *vissza-*, występujący w wielu słowach. Usamodzielniony i przekształcony (redukcja do *s* i udźwięcznienie w *z*), dla ucha węgierskiego nie brzmi „po węgiersku”, ale może łudzić obcokrajowca, a to tym bardziej, że ową „węgierskość” sugeruje narodowość wodza, który nosi to imię⁴⁸. Ale w takim razie sens funkcyjny prefiksu dałby podstawę Mickiewiczowi do usemantycznienia imienia o brzmieniu *quasi-węgierskim*. Ów sens funkcyjny przypomina sens funkcyjny naszego prefiksu *od-*, a dałby się przełożyć na słowa: „z powrotem”, *vice versa*, „nawzajem”. Czyli usemantycznienie słowa *wizat* przyniosłoby mu znaczenie: „ten, który oddaje z powrotem”. Czyżby tu chodziło o oddawanie złem za złe? O mściwość? W każdym razie Mściciel byłby godnym towarzyszem Oprawcy i Diabła.

W sumie jesteśmy skłonni przyjąć, że wszystkie trzy imiona wodzów rewolucyjnych w *Historii przyszłości* to imiona wymowne. Ich pełny sens wystąpi wtedy, gdy popatrzymy nie na każde z nich z osobna, lecz na wszystkie trzy naraz jako na całość. Otrzymamy wtedy trójkę imion: Oprawca, Diabeł, Mściciel — charakteryzujących w pewien sposób trójkę rewolucyjnych wodzów. Trójka to wcale „infernalna”, godna stanąć obok trójki trzech monarchów, winnych rozbioru Polski, z *Ksiąg narodu polskiego*: Fryderyka, Katarzyny, Marii Teresy — równie „infernalnie” wystylizowanej, i to także przy pomocy spekulacji językowej. Spostrzeżenie to jest jednak raczej żenujące. Jeśli „infernalna” stylizacja monarchów jest naturalna na tle ideowych założeń *Ksiąg*, to jak sobie wytłumaczyć u Mickiewicza, namiętnego zwolennika rewolucji powszechnej, „infernalną” stylizację wodzów rewolucyjnych, i to w utworze, który ją propaguje?

Wprawdzie możemy sobie powiedzieć, że dobrze Mickiewicz wiedział, iż „czyn ludu nie piosenka”, czemu dał wyraz *expressis verbis*

⁴⁸ Serdecznie dziękuję panom Elemerowi Hankiss, Lajosowi Nyirő i Fonagyemu za łaskawą pomoc i wyrażoną opinię w tej sprawie.

w *Historii przyszłości*, i że grę zartobliwą z imionami wodzów dobrze ukrył w francuskim tekście, ale nie wydaje nam się, by takie wyjaśnienie trafiało w istotną rację tego stylistycznego zabiegu. Przypomnijmy sobie natomiast znamienne dla literatury Oświecenia zartobliwość, która czepiała się najbardziej podniosłych tematów, jak by jej celem było wstydlive przygłuszenie ekshibicjonizmu liryki i patosu. Znamy ją dobrze z twórczości Krasickiego. Byłoby przecież wybrykiem ahistorycznej postawy pomawiać „księcia poetów” o brak uczuć patriotycznych za to, że sam sparodiował swoją podniosłą *Apostrofę do miłości ojczyzny* w strofie: „Wdzięczna miłości kochanej szklenice”. W obdarzeniu wodzów rewolucyjnych „wisielczymi” imionami widzimy jeszcze jeden sposób przybliżenia *Historii przyszłości* do smaku wieku Oświecenia. Dodajmy, że makabryczno-groteskowy koloryt tych „imion wymownych” doskonale harmonizuje z kolorytem wskazanych poprzednio chwytów heroikomicznych.

Dzięki nie pozbawionej komizmu grotesce „imion wymownych” już nie tylko przeszło jedna trzecia utworu, ale niemal cały utwór otrzymuje podkład „wisielczego humoru”; pojawiają się one bowiem tuż po partii szydzącej z małościowości utopijnych reform i przewijają się już do końca utworu. W rezultacie tylko dwie pierwsze strony tekstu są pozbawione owego podskórnego humoru. Fakt pozbawienia humoru początku fragmentu wydaje nam się wysoce celowy artystycznie dla nowego w 1835 r. przedsięwzięcia literackiego, zatestowanego autografem⁴⁹. Usamodzielniony w stosunku do drugiej wersji jej fragment musiał nabrać charakteru samodzielnej całości. A w takim razie ów początek utrzymany wyłącznie „w poważnym tonie historii” tę pełni rolę, że poddaje zasadniczy kamerton stylu gatunkowego całości utworu. Dopiero po utrwaleniu we wrażliwości odbiorcy naczelnego tonu historii fikcyjnej włączają się z wolna motywy stylowe humorystyki, nie przecząc tonowi naczelnemu, lecz od głębi utworu mu wtórując.

W podsumowaniu parę wniosków i uwag ogólnych.

1) *Historia przyszłości* jako wizja przyszłości wyrasta nie z biblijno-średniowieczno-romantycznego typu wizji proroczej, lecz z literackiego rzymsko-renesansowo-oświeceniowego typu racjonalistycznej wizji przyszłości, który w XVIII w. związał się z propagandą idei reformistycznych, i — pozbywszy się powieściowej fabularności — przybliżył do publicystyki.

⁴⁹ Idzie o nową całośćkę wydawniczą, którą zamierzył A. Mickiewicz opublikować w „Revue des États du Nord”, piśmie, z którym wszedł w kontakt w r. 1835, a więc w roku pochodzenia autografu.

2) Mickiewicz już w pierwszej wersji *Historii przyszłości*, a także w drugiej i trzeciej, wystylizował racjonalistyczną wizję przyszłości według wzorca dzieła historiograficznego, realizując w ten sposób po raz pierwszy nowy gatunek literacki — historię fikcyjną, za której twórcę w końcu XIX w. uchodzi powszechnie Wells. Gatunek ten wystąpił u Mickiewicza z wszystkimi swymi wyznacznikami. *Historia przyszłości* przedstawia z pozycji narratora, uczonego historyka, procesy historyczne i zdarzenia wprawdzie z punktu widzenia jego czasów minionych, lecz przeszłe z punktu widzenia współczesności autora; analiza tej współczesności pozwala poecie je przewidzieć. Obowiązujący w dziele naukowym typ wykładu, język i styl wyklucza z historii fikcyjnej takie formy podawcze, jak dialog, monolog wewnętrzny, apel.

3) Zapewne w intencji literackiego wzbogacenia utworu zdecydował się Mickiewicz dla pierwszej wersji na wzorzec uprawianej jeszcze w XVIII w. historiografii narracyjnej, a konkretnie na wzorzec dzieła Liwiusza; w konsekwencji wprowadził relację unaoczniającą i patetyczne przemówienia bohaterów. Dla drugiej wersji zdecydował się na bardziej nowoczesny wzorzec historiografii naukowej, co pociągnęło za sobą nowe problemy warsztatowe: przekazanie żywej, barwnej treści w utworze literackim za pomocą stylu naukowego, języka rzeczowego i ścisłego. W rezultacie odpadły dawne przemówienia; jedynym śladem wzorca Liwiuszowego są dwie relacje unaoczniające.

4) Z kolei treść objęta jedną z nich — egzekucja króla pruskiego — poddana została dodatkowej stylizacji gatunkowej. Wzorcem była *pro-ancien-réimowa* anegdota historyczno-hagiograficzna, gloryfikująca wysoko postawione ofiary rewolucji przedstawieniem ich podniosłej śmierci. Mickiewicz zaktywizowawszy wszystkie wyznaczniki tego gatunku obdarzył króla pruskiego — wbrew swej postawie antypruskiej — szeregiem zalet. Ale na te zalety, jak i na całą pełną grozy i wzniosłości scenę, pada z głębi utworu błysk humoru, który narzuca utworowi parodystyczną postać anty-historyczno-hagiograficznej anegdoty.

5) Ów humor wprowadzony został przez wkomponowanie anegdoty-satyry w anegdotę historyczno-hagiograficzną. Anegdota-satyra ukształtowana została zgodnie z wyznacznikami gatunku. Jej pointa posiada postać *bon mot* w stylu dworskiej kultury osiemnastowiecznej. Układ „anegdoty w anegdocie” prowokuje dwa tory skojarzeń, jeden po linii wzniosłości i grozy, drugi po linii komizmu. W rezultacie została implikowana tej scenie aura heroikomizmu.

6) Skomplikowanie układu kompozycyjnego — tutaj poprzez „wskładanie” gatunków w gatunki, niby coraz mniejszych pudełek w pudełka większe, przy zasadzie linearności narracji — przypomina przez podobieństwo i kontrast oświeceniowy warsztat literacki, rozmiłowany

w takich kompozycyjnych koncepcjach, jak kompozycja ramowa i szkatułkowa.

7) Wbrew milczeniu na ten temat nowszej wiedzy o Mickiewiczu stwierdzamy w *Historii przyszłości* obecność podskórnego humoru na przestrzeni niemal całego utworu. Jest to typ humoru „wisielczego”, graniczącego z groteską i makabrą, posługujący się chwytami burleski i heroikomizmu. Podstawę daje im powaga tematu oraz powaga języka i stylu naukowego. Sposób ich odniesienia do przedmiotu poddanego krytyce wywołuje efekty humorystyczne. Tak się rzecz ma w scenie egzekucji króla pruskiego, w partii przedstawiającej skłócenie francuskich proletariuszy z powodu utopijnych reform, wreszcie w sprawie „imion wymownych”, którymi Mickiewicz obdarzył trzech wodzów rewolucyjnych. Koloryt „infernalny” tych imion u prorewolucyjnie zaangażowanego poety tłumaczymy sobie dostosowaniem utworu do smaku literatury Oświecenia, w której — w imię postawy racjonalistycznej — żartobliwość kładła tłumik na liryzm i patos.

8) Rozpatrzenie artyzmu drugiej wersji *Historii przyszłości* na podstawie związanego z nią fragmentu prowadzi nas do ubolewania z przyczyny jeszcze jednej, że przepadł na zawsze utwór tak niepospolity. Świadczy o tym jego nowatorska forma gatunkowa, na której powtórne zrealizowanie przyszło czekać literaturze światowej przeszło pół wieku. Uderzająca jest maestria, z jaką Mickiewicz gatunek nowy, gatunek, który rozkwitnie dopiero w dalekiej przyszłości, wyprowadził z formy wypracowanej przez literaturę oświeceniową. Nowym sokom kazał krążyć w pozornie przestarzałych jej tradycjach, przymierzywszy je do tematu jak najbardziej współczesnego, o dynamice rewolucyjnej. Osiemnastowieczny klimat — wprowadzony poprzez swoistą w utworze rozgrywkę gatunków literackich, poprzez szczególne zabiegi kompozycyjne, a przede wszystkim poprzez wprowadzenie humoru jako podskórnego podkładu w utworze — związał z klimatem romantycznej śmiałości w burzeniu starego świata na rzecz świata nowego.

9) Pokrewieństwo ideowe, tematyczne i artystyczne pomiędzy wszystkimi utworami Mickiewicza przynależnymi do macierzystej koncepcji „wizji przyszłości”, która panowała nad wyobraźnią poety przynajmniej przez kilkanaście lat, i to lat jego dojrzałości artystycznej, każe nam przenieść na nie wszystkie ogólne twierdzenia wynikłe z analizy drugiej wersji *Historii przyszłości* i nadać im prawo stawiania problemów dotyczących całej twórczości poety. W konsekwencji wypadło by zastanowić się od nowa nad stosunkiem Mickiewicza do literatury i kultury Oświecenia i ich związków w jego twórczości z jego stosunkiem do literatury i kultury romantyzmu. Dotąd mimo naszej świadomości, że najdojrzała twórczość poety wykazuje tradycje

oświeceniowe, raczej skłonni jesteśmy do ujmowania tego problemu w ten sposób, że Mickiewicz wyrastał z kultury Oświecenia ku kulturze romantycznej. Wgląd w *Historię przyszłości* zachęcałby nas do rozpatrzenia problemu, czy w Mickiewiczu nie trzeba widzieć artysty, który w ciągu całego swego życia nie tylko był znakomitym kontynuatorem literackiej tradycji Oświecenia, lecz przede wszystkim jej wirtuozowskim wskrzesicielem, który ożywił jej zamierające soki i nadał jej nową żywotność przez konfrontowanie jej w swoich utworach ze swoją współczesnością w ramach tematów, idei, tendencji myślowych i artystycznych oraz przez wszystkie konsekwencje, zarówno ideowe, jak artystyczne, tej konfrontacji.