

Karel Krejčí

Heroikomiczna geneza "Eugeniusza Oniegina" i "Pana Tadeusza" : część 2 : młody Puszkina i młody Mickiewicz

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 54/3, 25-44

1963

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.

KAREL KREJČI

HEROIKOMICZNA GENEZA
„EUGENIUSZA ONIEGINA” I „PANA TADEUSZA”

Część 2 *

Młody Puszkina i młody Mickiewicz

Niezależnie od wszelkich różnic występujących między Arzamasem a Towarzystwem Szubrawców oraz między licealistami z Carskiego Sioła, gdzie uczył się Puszkina, a wileńskimi filomatami, towarzyszami Mickiewicza, bardzo podobna była atmosfera literacka panująca w obu tych środowiskach. Tworzył ją dogasający klasycyzm. Z arsenału jego środków literackich w tej ostatniej fazie rozwojowej zachowały całkowitą żywotność i zdolność oddziaływania te jedynie formy, które zwiastowały i przyspieszały właśnie jego ostateczny upadek: satyra, parodia, trawestacja, epos komiczny. Młodzi literaci, wytwarzający dopiero swój własny styl, umiejętnie posługiwali się tą skuteczną bronią, którą przeciwnik pozostawił im na częściowo opuszczonym przezeń placu boju.

Nietrudno zatem zrozumieć, że obaj poeci, którzy w bliskiej przyszłości mieli przewyciężyć ów zastarzały styl i stać się inicjatorami stylu nowego, w początkach swojej twórczości wychodzą z bazy tej samej klasykistycznej heroikomiki, od której w dalszym swym rozwoju tak bardzo się na pozór oddalają. Jeśli chodzi konkretnie o poemat, który w okresie pierwszych wzlotów twórczych najsilniej oddziałł na Puszkina i Mickiewicza — jest to nawet tenże sam utwór. Na pierwszy rzut oka poemat ów zdaje się stanowić obsolutne przeciwieństwo całej późniejszej twórczości obu poetów, zwłaszcza zaś ich szczytowych osiągnięć. Owym niemal nieprawdopodobnym wspólnym źródłem natchnienia jest błuźnierczo cyniczna satyra Voltaire'a — *Pucelle d'Orléans*¹.

* Część 1 opublikowano w PL, 1963, z. 2. Część 3, której PL nie drukuje, omawia szczegółowiej genezę *Eugeniusza Oniegina*. Całość ukaże się w Pradze w obszernej monografii prof. K. Krejčiego o eposie heroikomicznym u Słowian.

¹ Literatura na temat Puszkina, jego utworów i wszelkich zagadnień odnoszących się do jego życia i twórczości jest nadzwyczaj bogata. Z prac najnowszych

Droga prowadząca Puszkina do Voltaire'a i w ogóle do gatunku literackiego, który reprezentuje jego szyderczy poemat pseudohistoryczny, jest zupełnie łatwa do wyjaśnienia. Wystarczy, jeśli przypomnimy sobie, że wśród wychowawców przyszłego wielkiego poety był również jego stryj Wasilij, autor *Niebezpiecznego sąsiada*, honorowy starosta „Wot” ironiczno-światoburczego Arzamasu i że młody Puszkina bardzo wcześnie zetknął się z tym parodystycznym stowarzyszeniem młodych literatów.

Zresztą podobny duch panował także w zakładzie, w którym Puszkina się kształcił. Słuchacze liceum w Carskim Siole gorliwie uprawiali literaturę, wydawali rękopiśmienne tomy zbiorowe, a nawet czasopisma, wypełnione głównie różnego rodzaju utworami satyrycznymi, w szczególności epigramatami. Jeden z tych tomików już samym swoim tytułem *Momus* wskazywał na swego patrona — bożka drwiny, którego Lukian z Samosaty wprowadził na zburzony już na poły antyczny Olimp. Wśród licealistów bujnie się też krzewiła zmysłowa erotyka, tradycyjnie nawiązująca do Anakreonta, ale szukająca natchnienia raczej w swawolnej rokokowej lirycy francuskiej, przede wszystkim w wierszach Ewarysta Parny'ego. Puszkina i jego towarzysze najczęściej powołują się na jego poezje miłosne, ale nie ulega wątpliwości, że znana im była również ośmieszająca, antychrześcijańska *Wojna bogów* tegoż autora i że oddziaływała w tym samym kierunku, co pisarz czczony ze wszystkich najgoręcej — Voltaire.

O tym, że Puszkina w okresie studiów skłaniał się ku wolterianizmowi, dowiadujemy się z obserwacji i wspomnień jego współczesnych. Dyrektor liceum, E. A. Engelgardt, w niemieckiej relacji o swych wychowankach pisze o młodym Puszkiniu:

delikatne, młodzieńcze uczucia są w nim przytłoczone przez wyobraźnię zbrukaną wszelkiego rodzaju erotycznymi utworami literatury francuskiej, które już wstępując do liceum znał niemal na pamięć, co było godnym zaiste rezultatem jego poprzedniej edukacji².

Także przyjaciel Puszkina, Paweł Katienin, pisze w swoich wspomnieniach, że młodemu Puszkiniu bardzo pochlebiało porównywanie go z Voltaire'em³.

Również w obrębie literatury rodzimej młodzież licealną, a przede wszystkim samego Puszkina pociągali raczej przedstawiciele „lekkiej” muzy. Już w latach dziecięcych Puszkina próbował sił w poemacie *L'esca-*

wymieniam: Д. Д. Благой: 1) *Творческий путь Пушкина. (1813—1826)*. Москва—Ленинград 1950. 2) *Мастерство Пушкина*. Москва 1955. — Б. Томашевский, *Пушкин*. Т. 1: (1813—1824). Москва—Ленинград 1956.

² Zob. Александр Сергеевич Пушкин, его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей. Составил В. И. Покровский. Москва 1909, s. 37.

³ *Ibidem*, s. 51.

moteur, który miał być naśladowaniem *Jelisieja* Majkowa⁴. Lekka, łatwa *Duszeńka* Bogdanowicza i igraszki erotyczne młodego Batuszkowa silniej oddziaływały na młodych licealistów niż ciężkie ody i niekończące się „petriady” dogorywającego klasycyzmu. Pociągała ich także i ta literatura, która szukała natchnienia nie w starożytności klasycznej, ale w pieśniach bylinnych starej Rusi, a w którą w sposób dość nieorganiczny włączał się folklor utworów tzw. ludowych o carewicu Bowie i podobnych mu postaciach, będących dziwną mieszaniną najróżnorodniejszych tradycji. Była to skromna, bezpretensjonalna lektura dla czytelników bez klasycznego wykształcenia i bez wyrobienia w dziedzinie estetyki. Przenosili ją z nizin społecznych do salonu literatury artystycznej nie tylko tacy ludzie, jak oświeceniowiec Aleksandr Radiszczew i jego syn, preromantyk Nikołaj, ale również przywódca nowej szkoły sentymentalizmu Nikołaj Karamzin.

Licealnej młodzieży dobrze znany był także „przeklęty poeta” klasycystycznej Rosji Iwan Barkow, któremu Puszkina dedykował jeden ze swych najwcześniejszych wierszy. Ten „rosyjski Villon” — jak go nazwał młody Puszkina — parodiował styl „rosyjskiego Racine’a”, dramaturga Aleksandra Sumarokowa, wierszami tak cynicznie nieprzyzwoitymi, że nie sposób było ich drukować, upijał się i skończył podobno samobójstwem, zostawiwszy po sobie zwięzłą autocharakterystyką: „żył grzesznie i umarł śmiesznie”.

Kiedy więc rozgorzał bój między Biesiedą Szyszkowa a arzamasowcami, stanowisko Puszkina było wyraźnie określone.

Wszystkie te sympatie literackie debiutującego Puszkina znajdują wyraźne odbicie w pierwszych jego utworach poetyckich, powstałych jeszcze w liceum. W jednym z nich, *Cień Barkowa*, młody poeta solidaryzuje się z Barkowem, tym pogardzanym autorem osiemnastowiecznym; w innym, pt. *Cień Fonwizina*⁵, włącza się w walkę przeciw poetom grupy Szyszkowa i daje wyraz swym sympatiom dla Batuszkowa. Bardzo wyrazistą ilustracją jego zamiłowań jest również trzecia z pierwocin, fragment pt. *Mnich*, rozpoczynający się płomienną inwokacją do oświeceniowych wzorów młodego twórcy:

Певец любви, фернейский старичок,
К тебе, Вольтер, я ныне обращаюсь,
Куда, скажи, девался твой смычок,
Которым я в Жан д'Арке восхищаюсь,
Где кисть твоя, скажи, ужели век
Их ни один не найдет человек?

⁴ Zob. M. E. Халапский, *О влиянии В. Л. Пушкина на поэтическое творчество А. С. Пушкина*. W książce zbiorowej: *Харьковский университетский сборник в память А. С. Пушкина. (1799-1899)*. Харьков 1900, s. 374.

⁵ Zob. część 1 niniejszej pracy, s. 254—255.

Następna apostrofa jest zwrócona do rodaka poety:

А ты поэт, проклятый Аполлином,
Испачкавший простенки кабаков,
Под Геликон упавший в грязь с Вильоном,
Не можешь ли ты мне помочь, Барков?

Po inwokacji do tych dwu patronów młodego twórcy następuje właściwy poemat, z którego zachowały się tylko trzy pieśni. Opowiada on o nabożnym mnichu, którego diabeł wodzi na pokuszenie, podsunąwszy mu odpowiednio powabną spódniczkę. Już ten początek wyraźnie wskazuje na źródło inspiracji, którym była *Dziewica z Orleanu* Voltaire'a.

Do tej samej kategorii utworów zaliczyć należy również następny, fragmentaryczny poemat młodego Puszkina, rozpoczęty w 1814 roku. Bohaterem jego jest popularna postać tzw. literatury ludowej — opiewany już w eposie komicznym Aleksandra Radiszczewa carewicz Bowa. We wstępie Puszkina z ironiczną skromnością uzasadnia swój wybór bohatera i gatunku literackiego. Nie ośmiela się współzawodniczyć z Chapelainem (francuskim autorem eposu heroicznego o Dziewicy Orleańskiej, ośmieszonym już przez Boileau i Voltaire'a), ani z Rifmatowem, opiewającym bohaterów Północy (chodzi tu o szyszkowowca, księcia Szyrńskiego-Szychmatowa). Nie potrafi naśladować niezrównanego Wergiliusza i nie rozumie „przemądrego” Klopstocka. Nie ośmiela się bombardować z dział serafinów wraz z Miltonem. Wertując tak różne księgi znalazł w archiwum:

книжку славную,
золотую, незабвенную,
катехизис остроумия,
словом — *Жанну Орлеанскую*,
прочитал — и в восхищении
про Бову пою царевича.
О Вольтер, о муж единственный,
ты, которого во Франции
почитали богом неким,
в Риме дьяволом, антихристом,
обезьяною в Саксонии,
ты, который на Радишева
кинул было взор с улыбкою,
будь теперь моею музою.

Zachowany fragment świadczy o tym, że Puszkina, podobnie jak jego poprzednik, pierwszy piewca carewicza Bowy — Aleksandr Radiszczew, zamierzał opracować ludową tematykę rosyjską w duchu francuskiego Oświecenia. Co prawda, zamiar ten zrealizował tylko w bardzo małej części.

Już we wstępie poeta udatnie naśladuje naiwny historyzm, z jakim śpiewak ludowy patrzy na współczesne mu wydarzenia. Oto wplata do swej opowieści aluzję do „cara” Napoleona, który „przez całych 20 lat nie zdejmował zbroid i nie zsiadał z dziarskiego konia; gdzie przeleciał,

wszędzie było przy nim zwycięstwo, aż wreszcie został strącony w nicość przez Aleksandra, groźnego anioła” i teraz „przez wszystkich zapomniany, zowie się imperatorem Elby”.

Z właściwej akcji ukazane są jedynie dwie sceny. W pierwszej z nich Puszkina opisuje posiedzenie dumy państwowej cara Dodona, który zabił swego poprzednika, Bendakira Słabomyślnego, jego syna i dziedzica korony Bowę wtrącił do więzienia, a sam zasiadł na tronie. Z niezrównanym humorem poeta parodiuje tu narady bogów, tak częste w eposie klasycznym. Parodystyczny charakter mają również imiona uczestników zgromadzenia (strażnik tronu Wichromach; słynący siłą mięśni, ale o niezbyt bystrym umyśle Gromobur; lekarz Ezeldorf — wygolony Szwab). W podobnym tonie utrzymany jest cały opis obrad, podczas których wszyscy zasypiają, by obudzić się na kichnięcie Gromobura, przypominające władcze gesty Jupitera, który samym zmarszczeniem brwi wstrząsał całym Olimpem.

Bliskie Voltaire’owskiej drastyczności są sceny, w których młody Puszkina najpierw przynosi czytelnika do sypialni cara, a potem prowadzi go do panińskiego łóżeczka dwórki Zoi. Pojawienie się zmarłego cara Bendakira Słabomyślnego jest jawną parodią momentów świętości i wzniosłości, tak obfitych w legendach, oraz grozy, tego atrybutu wczesnego romantyzmu. Żądanie zjawy, by młoda dwórka ocaliła Bowę udając się zamiast niego do więzienia, każe przypuszczać, że w dalszym przebiegu akcji autor igrałby dwuznacznie dziewictwem Zoi, naśladując Voltaire’a, który podobną grę uczynił osiłą swojej *Pucelle*. Cała opisana tu sytuacja carskiej rodziny przypomina niektóre ponure epizody z niedawnych dziejów carów rosyjskich, a przeto nie jest wykluczone, że fragment rozwinąłby się w satyrę polityczną. Nie jest on jednak na tyle rozbudowany, by uprawniał do snucia dokładniejszych i prawdopodobniejszych domysłów⁶.

Ta pierwsza podjęta przez Puszkina próba stworzenia *Bowy carewicza* napisana jest tzw. „russkim rozmiarem”, tzn. formą wierszową, którą

⁶ Jak mylnie mogą być wnioski, zbyt pośpiesznie wyciągane na podstawie takich właśnie ułamkowych tekstów, pokazuje wyraźnie przykład interesującej pomyłki, popełnionej przez W. G. Bielinskiego, który w swojej zwięzłej a krytycznej wzmiance o *Bowie* (zob. *Собрание сочинений*. Т. 3. Москва 1948, s. 341) mówi, że poemat ten był właściwie tylko dość niesamodzielnym naśladownictwem *Ilii Muromca Karamzina*. Do stwierdzenia tego Bielinski doszedł na podstawie cytowanej tu wstępnej inwokacji, którą uważa za zwykłą parafrazę wierszy Karamzina. Jednakże w tekście wydania z r. 1841, które miał w rękę, cenzura skreśliła właśnie wiersze powołujące się na Voltaire’a i Radiszczewa, a w dużym stopniu zmieniające sens całości. Znamię parodii, które tylko lekko zabarwia poemat Karamzina, u Puszkina — sądząc po owych usuniętych wierszach — miało stanowić ton zasadniczy.

niektórzy poprzednicy Puszkina przejęli z bylin, tworząc poematy epickie oparte na tematyce zaczerpniętej z folkloru.

Do tematu tego Puszkina wrócił jeszcze w latach 1821—1822, ale także wówczas porzucił jedynie na planach i szkicach. Zasadniczą nowość stanowi tu zamiana „russkiego rozmiera” na pięciostopowy jamb, którym to metrum Puszkina posługiwał się równocześnie także w *Gawriiliadzie*⁷. Tak więc i w zakresie metryki poeta zbliża się tu do Voltaire’a i Parny’ego.

Jedno jeszcze z młodzieńczych dzieł poetyckich Puszkina należy do kręgu utworów inspirowanych przez „katechizm dowcipu” Voltaire’a. Jest to *Gawriiliada*, którą Puszkina zaczął pisać w kwietniu 1821, a więc na rok przed powroćeniem do rozpoczętego już *Bowoy*. Bohaterem poematu jest archanioł Gabriel (Gawriił), a celem utworu — ośmieszenie tajemnicy niepokalanego poczęcia. W swych intencjach satyrycznego zdyskredytowania podstawowego dogmatu chrześcijańskiego Puszkina poszedł co prawda znacznie dalej niż Francuz, który ośmieszył nabożną wprawdzie, ale świecką dziewicę, nie będącą jeszcze wówczas nawet świętą. Wydaje się, że na poetę rosyjskiego silniej niż Voltaire oddziaływał tu Parny.

Poemat Puszkina ma w pełni charakter owego krańcowo bezwzględniego wyszydzenia bogów, które Kreol francuski, Parny, przeniósł z Olimpu, ośmieszonego i odbrązowionego przez Lukiana, na symbole chrześcijańskie. Bóg chrześcijański ma tu postać zalotnego Jupitera, archanioł Gabriel, jego wysłannik, jest podobny do posła bogów antycznych, Merkurego. W akcję włącza się Szatan, bynajmniej nie jako wcielenie zła, ale niby któryś z bożków antycznych, chcący pokrzyżować władcy Olimpu jego miłosne intrygi. Spotyka się on z Gabrielem, nadużywającym delikatnej misji, jaką mu powierzono. Groteskowa, zakończona nieprzyzwoitą

⁷ Krytyczne wydanie *Gawriiliady* sporządził w r. 1922 B. Tomaszewski. Dołączył do niego obszerny komentarz, który stał się punktem wyjścia dla wszystkich późniejszych komentatorów. Ściśle ustalił datę powstania utworu, opisał jego losy zewnętrzne i rozstrzygnął zagadnienie autorstwa, które dotychczas podawano w wątpliwość, ponieważ na przesłuchaniu Puszkina początkowo zaprzeczał, iż napisał ten utwór. Tomaszewski przebadał zbieżności z Voltaire’em i Parny’em, jednocześnie jednak ukazał, że jeśli chodzi o sam temat, Puszkina nie opierał się na wzorach francuskich, lecz czerpał prawdopodobnie z ruskich i orientalnych ewangelii apokryficznych. Dalsze szczegóły dotyczące zagadnienia stosunku *Gawriiliady* do literatury apokryficznej przyniosły artykuły: M. П. Алексеев, *Мелкие заметки к „Гавриилиаде“*. W książce zbiorowej: *Пушкин. Статьи и материалы*. Одесса 1925. — С. Лурье, *„Гавриилиада“ Пушкина и апокрифические евангелия*. (*К вопросу об источниках „Гавриилиады“*). W książce zbiorowej: *Пушкин в мировой литературе. Сборник статей*. [Москва—Ленинград] 1926. — Б. В. Томашевский: 1) *Незавершенные кишиневские замыслы Пушкина*. W książce zbiorowej: *Пушкин. Исследования и материалы. Труды третьей всесоюзной конференции*. Москва—Ленинград 1952. 2) *Пушкин*. Т. 1: (1813—1824).

pointą bijatyka między archaniołem i diabłem stanowi zarazem parodię walk aniołów z diabłami, nazbyt konkretnie odmalowanych w *Raju utraconym* Milтона. „Młoda Żydówka” (tak nazywa autor przyszłą Matkę Boską), na którą zstępuje łaska niebios, jest tu co prawda pozbawiona nimbu boskości, ale poza tym Puszkina zachowuje jej dziewczęcy urok, nie kreśli jej wizerunku owymi zgrubiałymi, nazbyt zmaterializowanymi rysami, jakimi Voltaire podał obraz średniowiecznej dziewicy, bohaterki dziejów francuskich. Także więc i pod tym względem poeta rosyjski bliższy jest Parny’emu niż Voltaire’owi.

Poemat Puszkina mógłby być rozumiany jako satyra antyreligijna, albo też po prostu jako frywolny żart, zrodzony z ducha epoki Oświecenia. W kontekście swoich czasów miał on jednak jeszcze inne, głębsze znaczenie. Potwierdza to sam Puszkina, który posyłając *Gawriiliadę* swemu przyjacielowi Piotrowi Wiaziemskiemu, w załączonym liście pisze: „posyłam ci poemat w duchu mistycznym — stałem się poetą dworskim”. Działo się to właśnie w okresie mistyczno-religijnego zwrotu cara Aleksandra, zwrot zaś ów zapoczątkował w Rosji gwałtowną falę reakcji. Cyniczno-błuzniercze potraktowanie tajemnicy wiary chrześcijańskiej było więc jednoznaczne z przypuszczeniem bezpośredniego ataku na kierunek reakcyjny opanowujący dwór carski.

Rzecz zrozumiała, że w tych warunkach *Gawriiliada* nie mogła ukazać się drukiem, krążyła jednak w licznych odpisach. Parokrotnie była przedmiotem denuncjacji, po raz pierwszy w związku z powstaniem dekabrystów. Dopiero jednak w r. 1828, na skutek przesłanego metropolicie petersburskiemu donosu, car Mikołaj I powołał specjalną komisję śledczą, która stwierdziła, że autorem poematu jest Puszkina. W nie zachowanym liście, skierowanym wprost do cara, poeta przyznał się do autorstwa, a wówczas Mikołaj kazał wstrzymać dalsze śledztwo i sam mianował się cenzorem Puszkina.

Co prawda Puszkina już na długo przedtem znacznie oddalił się od antychrześcijańskich nastrojów przenikających jego poemat i zarazem zszedł z drogi, którą w początkach jego pisarstwa wskazywał mu swoją „złotą, niezapomnianą książką” francuski filozof epoki Oświecenia. W ten sposób okres wolteriański jego twórczości został zamknięty, a w dalszych etapach rozwoju poeta bardzo się oddalił od owej fazy początkowej. Te najwcześniejsze wpływy Voltaire’owskie nie zniknęły jednak zgoła bez śladu z jego utworów.

Z ducha wolterianizmu poczęło się jeszcze pierwsze dojrzałe dzieło Puszkina, które jednak wzięte jako całość znacznie odbiega od swego punktu wyjścia i toruje drogę do innej fazy rozwojowej rosyjskiego poety. Jest to baśniowy poemat fantastyczny *Ruslan i Ludmiła*, napisany w latach 1817—1820, a więc jeszcze przed przejściowym nawrotem Puszkina ku

wolterianizmowi, czego przejawem było ponowne zajęcie się *Bową* i nie dokończony fragment *Gawriiliady*.

Dzięki *Rustanowi* młody Puszkina całkowicie włącza się w nurt twórczości rodzimej, która wówczas w dziedzinie wielkiej epiki przeszła od klasycystycznych epepei historycznych do baśniowo-przygodowego poematu rycerskiego. Ten wywodzący się z Ariosta gatunek literacki stanowił rosyjską odmianę zachodnioeuropejskiego poematu wielandowskiego. Autorzy rosyjscy, jak Karamzin, Żukowski, a głównie Nikołaj Radiszczew, obficie czerpali tu nie tylko z motywów bylin, ale także z literatury przeznaczonej dla ludu, a opracowującej tematykę najróżnorodniejszego pochodzenia (np. *Dwanaście śpiących dziewcząt* Żukowskiego podług powieści Spiessa), oraz z innych jeszcze źródeł. Kombinację wszystkich tych pierwiastków upiększali jeszcze następnie własną fantazją. W okresie pisania *Rustana i Ludmiły* Puszkina była członkiem Arzamasu, nie może przeto dziwić, że w utworze tym zbliżył się do twórczości grupy Karamzina i Żukowskiego.

Mimo owych związków z ówczesną literaturą, poemat Puszkina wywołał wśród krytyków zamieszanie.

Żadne z dzieł Puszkina — pisał później Bielinski — nawet *Oniegin*, nie spowodowało tyle hałasu i krzyku, co *Rustan i Ludmiła*: jedni widzieli w nim najwyższe osiągnięcie geniuszu twórczego, inni — pogwałcenie wszelkich zasad poetyki, obrazę zdrowego smaku estetycznego⁸.

Z jednej strony dopatrywano się w tym poemacie licznych reminiscencji z innych autorów i innych dzieł, z drugiej zaś widziano w nim coś absolutnie samoistnego, zupełnie nowego w literaturze rosyjskiej, a nawet światowej. Jest znamienne, iż utwór Puszkina zestawiano najczęściej z eposami komicznymi różnych epok i narodów.

Sam Puszkina porównywał swój poemat z dziełem Ariosta⁹. Bielinski, omawiając *Rustana i Ludmiłę*, obok *Orlanda Szalonego* wymieniał także *Oberona Wielanda*. Dmitriewowi utwór ten przypominał trawestację *Eneidy* pióra Archipa Osipowa¹⁰. Inny jeszcze krytyk — prócz Osipowa wymieniał także poemat komiczny Majkowa, co wzbudziło ostry sprzeciw Polewoja¹¹. Najdokładniej określa rodowód poematu jeden z przychylnych autorowi krytyków, broniąc go przed zarzutem, iż utwór ten jest czymś absolutnie nowym (w sensie negatywnym), czymś niesłychanym

⁸ Белинский, *op. cit.*, t. 3, s. 175.

⁹ Zob. Благой, *Творческий путь Пушкина*, s. 224.

¹⁰ *Ibidem*, s. 232.

¹¹ А. Н. Соколов, *Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века*. Москва 1955, s. 426.

w literaturze. Krytyk ów¹² stwierdza, że można by tak mówić, gdyby poemat został napisany przed *Odyseją*, *Orlandem*, *Pulpitem*, *Oberonem*. Na pierwszy rzut oka mogłoby się zdawać, że mamy do czynienia z dowolnym zestawieniem tytułów dzieł poetyckich. W rzeczywistości jednak kolejność ta trafnie ukazuje linię rozwojową gatunku, do którego Puszkina nawiązywał; prowadzi ona od klasycznej epepei Homera do eposu Ariosta, a dalej poprzez parodię Boileau ku najnowszemu wariantowi poematu ariostowskiego, jakim jest *Oberon* Wielanda.

Niezależnie od wszystkich tych obcych, a także rodzimych reminiscencji, czytelnicy i krytycy od początku pozostawali pod wrażeniem, że utwór Puszkina jest czymś, co całkowicie odbiega od wszelkich znanych dotychczas norm, że wzięty jako całość nie odpowiada żadnemu z przytaczanych wzorów. To nowatorstwo szczególnie gorszyło pewnego anonimowego krytyka, który ironicznie scharakteryzował *Rusłana i Ludmiłę* jako „nowy przedmiot, który wynurza się z głębin morskich niby Przylądek Burz u Camõesa i ukazuje się pośród oceanu piśmiennictwa rosyjskiego”¹³.

Inny krytyk, na ogół przychylny Puszkiniowi arzamasowiec Aleksandr Wojejkow, podkreśla wyjątkowy styl tego poematu, wymykającego się z ram wszystkich ogólnie znanych gatunków literackich, gdyż jest zarazem „bahaterski, fantastyczny [волшебный], a także żartobliwy [шуточный]”. Ów nowy styl Wojejkow nazywa romantycznym, co wywołało sprzeciw innych znów krytyków, którym taka charakterystyka stylu romantycznego nie odpowiadała, gdyż nie dała się zastosować do Byrona¹⁴.

Także Bielinski, który omawiane dzieło Puszkina osądza bardzo surowo i wywodzi je niemal całkowicie z Ariosta, powiada, że jest w nim „tak mało rosyjskiego i tak dużo włoskiego” i „ani jednej iskierki romantyzmu”¹⁵, przyznaje jednak, że utwór ten stworzył epokę w historii literatury rosyjskiej, że był bodźcem powodującym w Rosji wybuch walki między klasycyzmem a romantyzmem¹⁶.

Z podobnych stwierdzeń wychodzą również charakterystyki *Rusłana* podejmowane przez dzisiejszą rosyjską naukę o literaturze. Tak np. badacz radziecki A. L. Słonimski pisze:

¹² Osoby owego krytyka, który podpisał się „-ев” (-ew), nie udało się dotychczas zidentyfikować. Artykuł jego, stanowiący polemikę z listem „mieszkańca słobody Butyrskiej” (zob. przypis 13), nosi tytuł *К издателю „Сына Отечества”* i ukazał się w tymże czasopiśmie „Сын Отечества”, 1820, nr 63, s. 232.

¹³ Chodzi tu o artykuł pt. *Письмо к редактору*, podpisany „Житель Бутырской слободы”, a zamieszczony w czasopiśmie „Вестник Европы”, 1820, nr 11, s. 213—220. Nie wykluczone, że jego autorem był sam redaktor czasopisma, M. F. К а с е н о в с к и. Zob. Благой, *Творческий путь Пушкина*, s. 226.

¹⁴ Благой, *Творческий путь Пушкина*, s. 235—236.

¹⁵ Белинский, *op. cit.*, t. 3, s. 497, 427.

¹⁶ *Ibidem*, s. 175.

pasywnie marzycielskiemu, germańskiemu romantyzmowi Żukowskiego Puszkina przeciwstawia swój trzeźwy „historyzm”, któremu podporządkowuje fantastyczny temat poematu — oraz pełną radości życia romantykę Ariosta, zabarwioną zaczepnym szyderstwem Voltaire'a. Swoim *Ruslanem* Puszkina usiłował uwolnić poemat rosyjski spod wpływu mistycznego romantyzmu niemieckiego i wytyczyć mu drogę ku romantyzmowi bojowemu i protestującemu [...]. Poemat Puszkina napisany jest pod niewątpliwym wpływem Ariosta i Voltaire'a; był to poemat ariostowsko-wolterowski na bazie rosyjskiej¹⁷.

Aleksandr Sokołow charakteryzuje ten utwór w ramach rozwoju poematu rosyjskiego, jak następuje:

W swoim poemacie Puszkina wszedł na drogę łączenia w ramach jednego gatunku literackiego sprzecznych elementów: serio i żartobliwego, poważnego i bawiącego, heroicznego i komicznego [...]. Było to demonstracyjne wyłamanie się z ustalonej przez klasycyzm hierarchii gatunków literackich¹⁸.

Dymitr Błagoj, autor najnowszej monografii Puszkina, tak pisze o *Ruslanie*:

zawsze i wszędzie w całym poemacie czuje się obecność osoby autora. Ta obecność przejawia się nie tylko w owym żartobliwie ironicznym tonie narracji, który stawia autora ponad jego bohaterami i w ogóle ponad całą przedstawianą przez niego rzeczywistością (ton zaś ów pojawił się już częściowo w *Duszeńce* Bogdanowicza, a pobrzmiwał także w *Bowie* Radiszczewa). Obok ironii cały poemat przenika miękki, poetyczny w najwyższym stopniu liryzm. To szczególnie swoiste a zarazem głęboko organiczne połączenie ironii i liryzmu w jednolitą, zwartą całość stanowi owo *novum*, przedtem zgoła nie znane, a wniesione do literatury rosyjskiej przez poemat Puszkina¹⁹.

Wszystkie te sądy współczesnych Puszkiniowi oraz badaczy dzisiejszych — niezależnie od nader różnego stosunku do poety i odmiennego podejścia do jego dzieła — jednogłośnie wskazują na genetyczny związek *Ruslana i Ludmiły* z eposem komicznym, szczególnie widoczny w specyficznym ujęciu tematu i w metodzie jego opracowania. Prawie wszystkie rodzime i obce utwory literackie, które wymieniane są w związku z *Ruslanem*, należą do kategorii eposu komicznego. Specyficzne rysy, jakie wykazuje faktura utworu, a więc łączenie żartu z fantastyką, ironii z liryzmem, dystans dzielący autora od jego bohaterów i przedstawianej akcji — rozwijały się najswobodniej na gruncie eposu komicznego i stąd przenikały do innych gatunków literackich.

Niemniej wszakże wszyscy krytycy — bez względu na dodatnią czy ujemną ocenę tego faktu — wyczuli, że Puszkina zburzył klasycystyczną

¹⁷ А. Л. Слонимский, *Первая поэма Пушкина*. „Временник Пушкинской Комиссии“, 1937, s. 198.

¹⁸ Соколов, *op. cit.*, s. 429.

¹⁹ Благой, *Творческий путь Пушкина*, s. 224.

hierarchię gatunków literackich, a poszczególne elementy przejęte z form klasycznych połączył w zupełnie nową, swoistą całość.

Chcąc więc analizować składniki dzieła Puszkina, które łączą je z tradycją eposu komicznego, stale musimy mieć na uwadze ten jego charakter utworu nowego, syntetycznego. Jak to stwierdzili cytowani już krytycy, Puszkina zespala w jedyną w swoim rodzaju, organiczną całość pierwiastki fantazyjne, zrodzone przez jego indywidualną wyobraźnię, z pierwiastkami folklorystycznymi różnego pochodzenia, czerpanymi z książki tzw. ludowej, z ludowej bajki oraz z eposu bylinnego i wreszcie z elementów historycznych. I tak np. obok historycznego i znanego z bylin cara Władimira występują tu postacie, które autor wymyślił sam, a ponazywał wzorując się na podaniach i eposach rycerskich (Rusłan, Farłaf, Rogdaj, Ratmir), oraz istoty fantastyczne, wzięte z bajek ludowych (czarownik Czernomor, potworna głowa bez ciała). Wydarzenia historyczne (wojna z Pieczyngami) splatają się z baśniowymi przygodami głównego bohatera.

Żywioł komiczny niekiedy tworzy samodzielnie całe postacie, zwłaszcza typu folklorystycznego, zbliżając się w ten sposób do fantastycznej groteski. W najwyższym stopniu groteskowy jest przede wszystkim wizerunek czarownika Czernomora, karła z olbrzymią brodą, którą podczas jego uroczystego wkroczenia do sypialni Ludmiły niesie na poduszce długi korowód Murzynów. Groteskowe jest całe jego zachowanie się, np. poranna toaleta, parodiująca podobne sceny z życia rokokowych piękniśców i pięknotek, znane z poematów komicznych w rodzaju *Porwanego loku* Pope'a. Groteskowy jest sam fakt pożądania przezeń pięknej dziewczyny — pożądania, którego zaspokojenie uniemożliwia jego starcza bezsilność. Szczytowo groteskowa jest cała scena w sypialni energicznej dziewczyny, oparta na kontraście między pompatycznym wmarzsem Czernomora a sromotną jego klęską. Groteskowy jest też wreszcie pojedynek Czernomora z Rusłanem.

W rozdziale o pobycie Ludmiły w pałacu Czernomora, zwłaszcza zaś w scenie w sypialni, spotykamy się z najwyraźniejszymi reminiscencjami z Voltaire'a i z *Duszeńki* Bogdanowicza.

Baśniowy motyw olbrzymiej żywej głowy bez tułowia i scenę spotkania głównego bohatera z tym straszidłem Puszkina przetwarza w niezrównaną, wręcz rabelaisowską groteskę: bohater poematu najpierw kopią łaskocze śpiącą głowę w nos, zbudzona głowa kicha, co powoduje, że zrywa się wicher, step aż drży, wzbija się kurz, a z rzęs, brwi i wąsów maskary wylatuje chmara sów; spostrzegłszy Rusłana głowa jednym dmuchnięciem odtrąca go od siebie razem z koniem, Rusłanowi jednak udaje się przybliżyć i niespodziewanym a tęgim policzkiem zbić z tropu przedziwną stworę.

Ów element groteski jest interesujący także z tego względu, że w niektórych momentach nawiązuje do dawniejszej tego typu twórczości Puszkina, a zarazem zapowiada dalszy etap jej rozwoju, w którym zresztą wystąpi w postaci zasadniczo zmienionej. Kichnięcie potwornej głowy przywodzi na pamięć głośne kichnięcie, którym w *Bowie Gromobur* budzi śpiącą radę królewską, a policzek wymierzony przez Rusłana owej potworze i jego efekt psychologiczny obok klęski Czernomora w sypialni pięknej Ludmiły tworzy — tym razem w ujęciu realistycznym — rdzeń innego utworu Puszkina, *Hrabiego Nulina*.

Komizm groteskowy jest uzupełniony w *Rusłanie* przez komizm prosty, zwykły, którym Puszkina posługuje się np. kreśląc obraz tchórzliwego Farłafa.

O ile owe pierwiastki groteski w *Rusłanie i Ludmile* wywodzą się z najstarszej tradycji eposu komicznego, o tyle z nową epoką romantyzmu i rodzącego się realizmu wiąże ten poemat ironia autorska, która — jak już powiedziano — przenika cały utwór i w swoisty sposób zabarwia główne zwłaszcza postacie — Rusłana, a przede wszystkim Ludmiłę, co wywołało zgorszenie wśród niektórych współczesnych Puszkiniowi. Postać dziewczyny, która po patetycznej zapowiedzi, że pod władzą Czernomora woli raczej nic nie jeść i umrzeć z głodu, spokojnie zabiera się do jedzenia — właśnie dzięki tej poincie nabywa rysów żywych, realistycznych²⁰. W takich momentach poemat najbardziej przypomina *Orlanda szalonego Ariosta*.

Ironia autorska miejscami przechodzi wręcz w parodię. Tak więc charakter parodystyczny — dzięki wprowadzeniu detalu realistycznego nadający poematowi rycerskiemu cechy jawnie ośmieszające — ma np. przygoda wytrwałego amanta, czarodzieja Finna, który kocha piękną Nainę najpierw sentymentalnie, po pastersku, następnie usiłuje zaimponować jej swymi bohaterskimi czynami, a wreszcie, niczym nie mogąc zmieknąć jej serca, zaczyna uczyć się sztuki czarnoksięstwa. Na tej drodze rzeczywistość cel swój osiąga, ale zamiast uroczej piękności staje przed nim siwa, trzęsąca się, garbata starowina, jako że przez ów długi okres czasu, kiedy uparty wielbiciel wszelkimi sposobami starał się zdobyć miłość ukochanej — ta doszła do lat siedemdziesięciu. Na dobitkę „siwe bóstwo” pod wpływem czarów rzeczywistość zapłonęło teraz do Finna namiętnym uczuciem i czarownik ma z kolei kłopot, jak by się teraz pozbyć Nainy. Puszkina sugestywnie parodiuje tu konwencję romansów rycerskich i awanturnicznych, których autorzy w ogóle nie brali pod uwagę faktu, że z upływem czasu, w którym trwają niekończące się przygody, ich bohaterowie i bohaterki muszą się także starzeć.

²⁰ Dalsze argumenty *ibidem*, s. 213—216.

W kilku miejscach spotykamy się w *Rustanie* również z parodią czysto literacką, zresztą wolną od nieprzyjaznych akcentów w stosunku do parodiowanych autorów, gdyż Puszkina w zasadzie odnosi się do nich pozytywnie. Tak więc pewne sceny parodiują *Duszeńkę* Bogdanowicza, a jeden epizod o charakterze odrębnej wstawki stanowi parodystyczną parafrazę poematu Żukowskiego *Dwanaście śpiących dziewczyn*.

Aby należycie zrozumieć zamierzenia i cele Puszkina, trzeba jeszcze wspomnieć o jednym. W poprzedzającym poemacie, a napisanym później prologu poeta odmalowuje oryginalny świat rosyjskiej baśni ludowej, której charakterystykę zamyka słynnym wierszem:

Там русской дух... там Русью пахнет!

Z podobnym wierszem spotkamy się również u Mickiewicza.

Wspomniany prolog świadczy, że pragnieniem poety było jak najbardziej zbliżyć się do ducha ludu rosyjskiego i ducha tego ukazać w ramach wydarzeń baśniowych. Jakkolwiek niektórzy krytycy, nawet bardzo wybitni i życzliwi Puszkiniowi (np. Bielinski), odmawiali *Rustanowi* owego charakteru narodowego, stwierdzić trzeba, że pomimo wszelkich występujących w tym poemacie pierwiastków niezupełnie narodowych i ludowych — poeta do celu swego wyraźnie się tu zbliżył, całą zaś dalszą swoją twórczością bezspornie w pełni go osiągnął.

Jeśli w rozwoju poematu rosyjskiego wyróżnimy fazę baśniowo-romantyczną, to *Rustan i Ludmiła* stanowi jej punkt szczytowy; dla Puszkina zaś oznacza rodzaj rozstajów, otwierających przed nim dwie możliwe do wyboru drogi. I rzeczywiście, poeta pokusił się o realizację obu tych możliwości.

Przede wszystkim więc pisze *Jeńca kaukaskiego*, do którego z kolei nawiązuje cały szereg dalszych kaukaskich opowieści wierszowanych. Dzięki tym utworom Puszkina stworzył zupełnie nowy typ poematu romantycznego, sam zaś okazał pełną dojrzałość twórczej indywidualności. Pierwiastek komiczny, znamienne dla początkowego, wolteriańskiego okresu twórczości, zostaje tu niemal całkowicie zagłuszony, w ogóle jednak nie znika z poezji Puszkina.

Ale poeta stara się iść także drugą z otwierających się przed nim dróg, tą mianowicie, na której ponownie dochodzi do głosu właśnie owa wolteriańska dominanta. W roku 1821 pisze *Gawriiliadę*, w pierwszej połowie 1822 r. powraca do *Bowy*²¹, nie kontynuuje jednak twórczości

²¹ W tym okresie Puszkina pisał także inne tego rodzaju żartobliwe utwory, prawdopodobnie nie przeznaczone do druku. W spisie jego wierszy z 1822 r. znajduje się też tytuł poematu *Car Nikita*. W autografie zachował się jednak tylko zwięzły, dwustronicowy wstęp do tego utworu. Wstęp ten po raz pierwszy został opublikowany w 1858 r. i odtąd wszedł na stałe do wszelkich późniejszych edycji

tęgo typu, natomiast 28 maja 1822 zaczyna pisać *Eugeniusza Oniegina*. Bezpośredni związek chronologiczny między zapoczątkowaniem nowego dzieła a nie dokończonymi próbami w zakresie stworzenia różnego typu eposów komicznych pozwala przypuszczać, że również i owo dzieło rodziło się z podobnych źródeł inspiracji poetyckiej.

W *Onieginie* z początku rzeczywiście dochodzą do głosu oba żywioły znamienne dla dotychczasowej twórczości Puszkina: oświeceniowa heroikomika oraz romantyka; jednak dzięki ich zespoleniu poeta tworzy nową syntezę, dochodzi do realizmu.

*

Pokrewne cechy atmosfery towarzyskiej, a także literackiej, jakie niezależnie od bardzo zasadniczych różnic czyniły sobie bliskimi środowiska, w których Puszkina i Mickiewicza rozpoczynali swoją twórczość, sprawiły, że punkt wyjściowy działalności literackiej obu poetów był bardzo podobny, a również dalszy jej rozwój przez czas dłuższy przebiegał analogicznie.

Jak Puszkina, który znalazł w bibliotece „kniżkę sławnuju, zołotuju [...] — *Żannu Orleanskuju*” i według tego wzoru zaczął pisać poemat o carewiczu Bowie, co ostatecznie doprowadziło do powstania *Oniegina* — podobnie Mickiewicz zainicjował swoją twórczość literacką przekładem tegoż właśnie dzieła Voltaire'a, aby dojść od tego punktu wyjściowego do *Pana Tadeusza*.

Okres wolteriański jest co prawda u Mickiewicza bez porównania krótszy i powstałe w ciągu jego trwania utwory zajmują w całokształcie twórczości polskiego poety miejsce o wiele skromniejsze niż w dziele jego rosyjskiego rówieśnika. Podczas gdy u Puszkina w granicach tego okresu mieści się także poemat o Rusłanie i Ludmile, który niewątpliwie otwiera epokę jego pełnej dojrzałości twórczej, u Mickiewicza chodzi tu jedynie o pierwociny we właściwym sensie tego terminu, o utwory, które za życia poety w większości nie były nawet publikowane. Mimo to nie można twierdzić, że okres ów ma niewielkie znaczenie. Przeciwnie — największe, najdoskonalsze dzieło Mickiewicza nawiązuje do tych początków literackich o wiele wyraźniej, niż to obserwujemy u poety rosyjskiego. Oczywiście, mówiąc o pierwiastkach, które w młodości zapuściły w duszy Mickiewicza tak głębokie korzenie, że ożyły ponownie w epoce jego

dzieł Puszkina. W latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia ukazał się drukiem pełny tekst utworu zatytułowanego *Car Nikita*, jest wszakże rzeczą wątpliwą, czy w takiej postaci rzeczywiście pochodzi on od Puszkina.

Podam tu jako ciekawostkę bibliograficzną, że ów apokryficzny poemat Puszkiniowski przetłumaczyła na język czeski L. Gallová; przekład jej opublikowano w wydaniu bibliofilskim (Praha 1928).

twórczej dojrzałości — nie należy myśleć o elementach czysto wolteriańskich.

Najwcześniejsza twórczość Mickiewicza rozwija się całkowicie pod znakiem cynicznego filozofa i poety francuskiego Oświecenia. Wileński filomat opracowuje przeróbki dwóch wierszowanych powiastek satyrycznych Voltaire'a i przekłada jego *Pucelle*. Te pierwsze prace literackie Mickiewicza ściśle wiążą się z działalnością Towarzystwa Filomatów, na którego zebraniach były czytane i omawiane w 1817 roku.

Pierwszy z owych utworów, *Mieszko, książę Nowogródka*, jest swobodną przeróbką powiastki Voltaire'a *Éducation d'un prince*. Akcja jego rozgrywa się na Litwie, w bardzo odległej przeszłości. Bohatera, którym zamiast Voltaire'owskiego księcia włoskiego jest udziałny książę Mieszko, wymyślił sam Mickiewicz i — nie dbając o anachronizmy, a zaznaczając momenty satyryczne — osadził go na pogańskiej Litwie w chrześcijańskim feudalnym dworze, na którym nie brak nawet spowiednika. W ironicznym przypisku sam poeta wskazuje na tę niezgodność historyczną i pisze o swoim władcy i jego otoczeniu całkowicie w duchu „szubrawskim”. Tendencja antyklerykalna jest w *Mieszku* miejscami nawet ostrzejsza niż we francuskim oryginale.

Druga wolteriańska opowieść Mickiewicza, *Pani Aniela* (w oryginale: *Gertrude ou Éducation d'une fille*) ma jako bohaterkę damę modną, która modłami odprawianymi w domowej kaplicy i udawaną pobożnością maskuje przed córką swój stosunek miłosny. Również i ten utwór — z uwagi na całe swoje ujęcie — każe się zaliczyć do owego dominującego w twórczości Voltaire'a nurtu, który najpełniej dochodzi do głosu w błuźnierczym poemacie o Dziewicy Orleańskiej.

Pracę nad przekładem tego antykościelnego paszkwilu Voltaire'a o nabożnej dziewicy, która według historycznej legendy ocaliła Francję, Mickiewicz rozpoczął w r. 1817, i w tymże samym roku po raz pierwszy odczytywał w gronie filomatów próbki swego tłumaczenia. Kontynuował pracę jeszcze w Kownie, i w lutym 1820 jego *Dziewica z Orleanu* zwana *Darczanką* ponownie wypełniła program zebrania filomatów.

Z przekładu Mickiewicza zachowała się jedynie pieśń V, ta właśnie, która została przepisana celem odczytania jej filomatom. Zawiera tę partię utworu Voltaire'a, w której za przykładem *Odysei*, *Eneidy* i najrozmaitszych trawestacji oraz eposów komicznych odmalowane jest piekło, gdzie filozof francuski wsadził także szereg chrześcijańskich świętych, w szczególności św. Dominika, założyciela Świętej Inkwizycji. Mickiewicz tłumaczy co prawda w sposób swobodny, ale bynajmniej nie osłabia tekstu Voltaire'a, zarówno jeśli chodzi o wypadki antyreligijne, jak i o drastyczne pointy. Jak widać, w tym okresie tłumacz był jeszcze całkowicie przejęty duchem wolterowskim.

Filomaci chwalili przekład swego współtowarzysza, ale w ocenie tendencji utworu Voltaire'a nie byli jednomyślni. Według protokołu ich posiedzenia, najbliższy przyjaciel Mickiewicza, Franciszek Malewski, w swej recenzji zwraca uwagę na to, jak „szkodliwe następstwa mogą mieć utwory komiczne i atakujące religię”²².

Echa tych poglądów pojawiają się nawet u samego Mickiewicza, w jego uwagach krytycznych o klasycystycznej epopei ówczesnego poety polskiego Dyzmy Bończy Tomaszewskiego, również czytanych na zebraniach filomackich. Tłumacz Voltaire'a, który recenzję *Jagiellonidy* Bończy Tomaszewskiego pisze w duchu czysto klasycystycznym, rozważa zagadnienie, jak w nowoczesnej epopei można by zastąpić tzw. machinę bogów antycznych, którą w nowożytnej epoce uważa za nieodpowiednią. Recenzent sądzi więc, że rolę owej „machiny” mogliby przejąć święci chrześcijańscy, i przypomina, że „dał już tego przykład jeden z największych przeszłego wieku poetów, chociaż w nagannym sposobie [...]”. Nie wymienionym z nazwiska poetą jest bez wątpienia Voltaire, który w „machinie” swojej *Dziewicy z Orleanu* karykaturuje świętych, zwłaszcza św. Dionizego (franc. *saint Denis*), patrona Paryża. Mickiewicz pokusiwszy się o stworzenie własnego eposu komicznego, który pisał, gdy jeszcze zajęty był tłumaczeniem *Darczanki*, próbował częściowo zmienić, złagodzić również ów otwarcie bluźnierczy stosunek Voltaire'a do świętych.

Oto w 1819 r. Mickiewicz zaczyna pisać „poemko” — jak sam nazywa swój utwór — „we czterech pieśniach” pt. *Kartofla*. Oddalając się od Voltaire'a młody poeta poszedł tym razem drogą samodzielniejszą, którą co prawda wkrótce porzucił, by jednak później nieoczekiwanie na nią powrócić i dojść jej szlakiem do swego największego dzieła.

Głównym „bohaterem” poematu jest — jak wskazuje tytuł — kartofel. Określenia „poemko” użył również Zan w odniesieniu do swej *Tabakiery*, i można sądzić, że jego przyjaciel miał na myśli stworzenie dziełka pokrewnego tej właśnie satyrycznej humoresce. Także i tutaj punktem wyjścia był typ „poematu o wynalazku”, albowiem autor zajmuje się odkryciem kartofli, dokonany w Ameryce przez Kolumba, następnie zaś chce śledzić dalsze losy tej bulwiastej rośliny w Europie, głównie na Litwie.

W owej drugiej części — jak na to wskazują pewne zapowiedzi — utwór miał się przekształcić w parodię poematów rolniczych, ziemiańskich, które z niewielkim powodzeniem uprawiali wówczas niektórzy wierszopisowicze, przedstawiciele gasnącego klasycyzmu. Napisane przez poetę

²² Por. J. Kleiner, *Mickiewicz*. T. 1. Lwów 1934, s. 95.

i zachowane partie nie dostarczają jednak pełnej motywacji tego przypuszczenia.

Z poematu zachowała się pieśń I, po raz pierwszy drukowana dopiero w r. 1884, oraz nieznaczne fragmenty pieśni następnych, prawdopodobnie początek pieśni III, której akcja przenosiła się na Litwę. Ów drugi fragment, mimo swojej szczupłości bardzo ważny dla zrozumienia drogi rozwojowej Mickiewicza, został odnaleziony dopiero w r. 1934, i w dawniejszych badaniach nie był uwzględniany.

Już pierwsze wiersze tzw. argumentu, tj. zwięzłego streszczenia, którym poeta poprzedził tekst pieśni I, ukazują typowo heroikomiczny stosunek autora do tematu:

Gdy poeta rośliny sławi i zaleca,
Aż tu nagle kartofel odzywa się z pieca:
Każe wziąć bardon, piosnkę zanucić mu kłiwą,

Podobnie więc jak u poety heroikomicznego, który zamiast o herosach śpiewał o walczących żabach i myszach, tak i tutaj — zamiast poetycznych kwiatów, opiewanych tak często przez poetów wszystkich wieków i narodów — upomina się o swoje prawa prozaiczna roślina użytkowa. Następnie „argument” ów poeta rozwija we wstępie do poematu. Wprowadza groteskowy obraz ożywionego kartofla i zwraca się do niego wzniosłymi słowami ozdobnej apostrofy.

Z kolei przechodzi do części pierwszej swojej opowieści, w której pragnie przedstawić, jak to kartofle zostały odkryte przez Kolumba. Początek wydaje się sugerować parodię eposów konkwistadorskich, jakie na wzór słynnych *Luzjad* Camõesa bujnie pleniły się szczególnie w barokowym piśmiennictwie hiszpańskim, jednak nad motywem tym bierze górę lukianowski antropomorficzny obraz bóstw antycznych i świętych chrześcijańskich, ujęty nader pomysłowo i oryginalnie.

Poeta opowiada tu, jak przepędzeni przez Jehowę bogowie olimpijscy schronili się na drugiej półkuli ziemskiej i z resztek chaosu stworzyli Nowy Świat, by nadal wieść na nim swój pełen powabu żywot, znany z mitów antycznych. Ale oto nagle pojawia się statek Kolumba i zakłóca ich spokój. Neptun zatrzymuje okręt na środku morza, po czym bogowie naradzają się, czy wpuścić intruzów na ląd, czy z nimi walczyć. Piorun Jehowy rozpedza jednak zgromadzone bóstwa i z kolei zaczyna się narada niebian chrześcijańskich. Uczestnicy jej dzielą się na dwa obozy. Archanioł Michał waży na swej wadze ich argumenty. Występuje św. Dominik i dla poparcia odkrywczych planów Kolumba rzuca na szalę argument rozszerzenia chrześcijaństwa w Nowym Świecie oraz perspektywę napływu do Europy cennych kruszców — złota i srebra. Jednakże św. Stanisław Kostka i św. Piotr kładą na przeciwną szalę okrucieństwa i krzywdy, jakie tubylcy ucierpią od zdobywców. Chwilowo te argumenty prze-

ważają: „krew i łza ludzka droższe od złotej grabieży”. Z kolei archanioł Rafael (Rafał) kładzie na szalę św. Dominika ideę wolności, która przyjdzie do Europy z nowego kontynentu, skruszy „mnisze więzy”, usunie strach przed despotami i ustanowi władzę „Ludu-Króla”. Szale równają się. Wówczas ponownie występuje św. Dominik i do argumentu za odkryciem Nowego Świata dorzuca — kartofel. Szala wyraźnie opada i spór zostaje zakończony: niebianie pozwalają, by Kolumb odkrył nowy ląd.

W zakończeniu pieśni I opisany jest bunt załogi na statku Kolumba. W krytycznym momencie do okrętu podpływa kartofel, który spadł z niebiańskiej wagi. Świadczy on o bliskości lądu, bunt więc wygasa i okręt, zwolniony z pęt Neptuna, rusza w drogę ku Nowemu Światu, skąd niebawem popłyną do Europy kartofle — pożywienie ludzi ubogich.

Pierwiastek komiczny, ogólnie biorąc, nie występuje w całym tym opisie. Obraz bogów antycznych i świętych chrześcijańskich nie ma cech groteskowej, ośmieszającej deformacji, a sceny na statku Kolumba ujęte są zgoła poważnie. Inna rzecz, że sam dobór głównych motywów oraz kombinacja ich, zwłaszcza zaś obraz podwójnej narady niebian, w pełni usprawiedliwiają zaliczenie utworu do gatunku eposów komicznych.

Wprowadzenie do akcji właśnie św. Dominika, i to w taki sposób, że wprawdzie i tutaj autor stanowczo potępia dominikańskie metody nawracania na prawdziwą wiarę, ale twórcy tych metod nie odbiera jego niebieskiej chwały, zdaje się stanowić częściowe odwołanie herezji zawartej w przetłumaczonym przez Mickiewicza poemacie Voltaire'a, gdzie ten kanonizowany mąż zostaje wtrącony do piekła.

Konfrontacja antycznego Olimpu, przebywającego na wygnaniu w Ameryce, z niebem chrześcijańskim pozwalałaby przypuszczać, że Mickiewiczowi nie był obcy epos Parny'ego, będący źródłem inspiracji Puszkina przy tworzeniu *Gawriiliady*. Jednakże młodemu poecie polskiemu, który w owym czasie oddalał się już także od Voltaire'a, była całkowicie obca antychrześcijańska tendencja francuskiej *Wojny bogów*.

Z pieśni II, która według wspomnień Odyńca miała przedstawiać obraz Ameryki i jej mieszkańców, a kończyła się podobno znalezieniem kartofli, nie zachowało się nic.

Z partii dalszych, których treścią miało być opisanie uprawy kartofli na Litwie, podane w formie żartobliwego obrazu życia na wsi i wiejskich obyczajów, zachował się jedynie fragment liczący 52 wiersze. Wprawdzie mówi on nam niewiele, jak w całości miała wyglądać druga część poematu, jest jednak bardzo pouczający, jeśli chodzi o stwierdzenie związków zachodzących między tą młodzieńczą pierwociną Mickiewicza a jego najdojrzałszym i najdoskonalszym dziełem. Fragment stanowi pełną uczucia apostrofę do kraju rodzinnego, rozpoczynającą się słowami: „O nowogrodzka ziemio, kraju mój rodzimy...”. Od razu rozpoznajemy tu pierw-

szy szkic słynnej apostrofy do Litwy, rozpoczynającej *Pana Tadeusza*. Jeżeli chodzi o opracowanie artystyczne, różnice między obu tekstami są wprawdzie znaczne, ale podkład myślowy jest ten sam: wyraz miłości do kraju rodzinnego i wyniesienie jego prostych uroków ponad wychwalane piękności obczyzny, podziwiane przez snobistycznych turystów.

W tym szkicu nie ma nic, co by wskazywało na parodystyczne tendencje autora. Przeciwnie, uwidoczni się tu już ów charakterystyczny dla *Pana Tadeusza* pełen miłości stosunek do kraju ojczystego, do jego przyrody i mieszkańców.

Przyjrząwszy się bliżej kontekstowi literackiemu, w którym powstał ten załączek późniejszego arcydzieła, stwierdzimy, że drogę do epopei szlacheckiej ukazał Mickiewiczowi poeta francuski Jacques Delille, autor poematu *L'homme des champs ou les Georgiques françaises*, który stał się prototypem modnej przez pewien czas „poezji rolniczej”. Utwór ten, którego wolny przekład polski pióra Alojzego Felińskiego wyszedł właśnie w r. 1816 — w okresie pobytu Mickiewicza w Wilnie stanowił więc aktualność literacką — jest nudnym na ogół, oschłym wierszowanym traktatem dydaktycznym. Niewiele w nim piękności poetyckich, pod względem artystycznym w ogóle nie można go porównywać z utworem Mickiewicza. W swoim okresie romantycznym także autor *Pana Tadeusza* wyraził się o nim negatywnie.

Znajdujemy tu jednakże ustęp, który poucza poetę-pejzażystę, że opis krajobrazu może on przesylić szczególnym urokiem, jeśli połączy go ze wspomnieniami dzieciństwa i młodości. Do tych uwag Delille dołącza subiektywnie zabarwioną apostrofę do ziemi rodzinnej:

*O champs de la Limogne! o fortuné séjour!
Helas! j'y revolais après vingt ans d'absence*

Apostrofa ta antycypuje podobne wezwanie do „nowogrodzkiej ziemi” w *Kartofli*, wezwanie, które rozwinęło się w przepiękną inwokację do Litwy w *Panu Tadeuszu*. Jedną z najpiękniejszych partii epopei Mickiewiczowskiej przypomina nam nawet suche zalecenie skierowane przez Delille’a do francuskiego miłośnika przyrody, by podziwiając cudzoziemskie drzewa nie zaniedbywał tych, które wyrastają z gleby francuskiej i tętną zwykłym urokiem stron rodzinnych. Klasyk francuski najwidoczniej dotknął tu nader czulej struny w duszy młodego Polaka, struny, która po latach, na dalekiej obczyźnie rozbrzmiała na nowo.

Wszystko to są dowody na poparcie tezy, że pierwszy załączek słynnej epopei Mickiewicza zrodził się już w wileńskim okresie jego życia i twórczości.

A oto jeszcze jeden młodzieńczy utwór Mickiewicza, operujący wręcz klasycznym już tworzywem eposu heroikomicznego: *Warcaby*, które Mic-

kiewicz napisał w głównym zarysie w r. 1819 i w tymże roku odczytał na zebraniu filomatów, wykończył zaś w 1822. Poemat ten, dedykowany Franciszkowi Malewskiemu, za przykładem *Szachów* Kochanowskiego, które są przeróbką utworu Vidy, opisuje grę w warcaby. Jak w ogólnym ujęciu, tak i w szczegółach autor najczęściej trzyma się swojego wzoru i dopiero zakończenie nasycy cieplejszymi barwami osobistych wspomnień o partii warcabów, rozegranej z przyjacielem i z kochaną dziewczyną. Ogólny ton poematu szczegółowo opisującego grę wykazuje bliskie pokrewieństwo z tak licznymi w *Panu Tadeuszu* scenami patriarchalnych zabaw towarzyskich. Jest to dalszy argument na rzecz twierdzenia, że korzeni „historii szlacheckiej” szukać trzeba w bardzo odległej przeszłości, także — jeśli chodzi o samo ujęcie artystyczne.

Już w tym pierwszym, młodzieńczym okresie w poezji Mickiewicza zaczynają się odzywać tony nowe, o czym świadczą echa utworów Schillera, a przede wszystkim *Oda do młodości* (1819). Początki twórczości Mickiewicza oddziela od epoki jego szczytowego osiągnięcia ważny okres pośredni, podobnie jak to widzimy u Puszkina. Przyczyny tej zgodności są dwójakiego rodzaju: z jednej strony mają podłoże czysto literackie, z drugiej zaś — społeczne. Mickiewicz, podobnie jak Puszkina, poznawszy Byrona odrzuca pierwotną, w zasadzie klasycystyczną bazę swojej twórczości, w której ramach epos komiczny zajmował ważną pozycję, i przechodzi na grunt pełnego romantyzmu. Analogicznie do Puszkina piszącego cykl opowiadań kaukaskich — Mickiewicz daje wyraz swoim nowym dążnościom i zamierzeniom w romantycznych balladach, w walterskotowskiej *Grażynie* i w *Dziadach* wileńskich. Niemal jednocześnie następują też gwałtowne wstrząsy natury społecznej, wywierające głęboki wpływ na życie obu twórców. Podobnie jak na koleje życia Puszkina oraz na jego psychikę oddziaływało powstanie dekabrystów, tak przyczyną zasadniczego zwrotu w życiu i poglądach Mickiewicza było prześladowanie filomatów. U poety polskiego sytuacja jest bardziej złożona, wypadki zewnętrzne w większym stopniu wpływają na jego losy. Przede wszystkim na zawsze opuszcza ojczyznę, aby resztę życia spędzić na emigracji, równocześnie zaś na kraj jego spadają coraz to cięższe ciosy, których punktem kulminacyjnym jest katastrofa powstania listopadowego. Okres pełni romantyzmu, oddzielający klasycystyczne początki twórczości od jej realistycznego szczytu, jest u Mickiewicza dłuższy, powstają w nim jeszcze utwory o takim znaczeniu, jak *Konrad Wallenrod* i *Dziady* drezdeńskie. Stąd też wypływają niektóre zasadnicze różnice między *Onieginem* a *Panem Tadeuszem*, a także odmienny stosunek obu poetów do ich szczytowych dzieł.

Z czeskiego przełożył *Andrzej Sieczkowski*