

Bogdan Zakrzewski

"Pieśń Feliksa" z III części "Dziadów"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/3, 35-62

1977

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.

BOGDAN ZAKRZEWSKI

„PIEŚŃ FELIKSA” Z III CZĘŚCI „DZIADÓW”

1

W scenie 1 cz. III *Dziadów*, po wstrząsającym opowiadaniu Sobolewskiego, które podniosło temperaturę patriotycznych wzruszeń, następują trzy arcyważne pieśni-improwizacje: Jankowskiego, Feliksa i dwudzielna Konrada. Największą popularność, już wkrótce po wydaniu *Dziadów* — zdobyła *Pieśń Feliksa*, uzyskując — nie bez woli autora — autonomiczne życie pośród wielu pokoleń patriotów i rewolucjonistów, drukowana w różnorodnych zbiorach tego typu pieśni i wierszy. Poprzedzająca ją w *Dziadach* „bluźniercza” pieśń Jankowskiego uzyskała wprawdzie również autonomiczny żywot, ale z uwagi na swój charakter nie mogła liczyć na takie powodzenie. Nb. odnaleźć ją można nawet w śpiewniku o charakterze pietystyczno-narodowym¹.

Pieśni Feliksa zapewnił odrębne życie sam autor, i to w dwojaki sposób: przede wszystkim zbudował ją według poetyki popularnej sfolkloryzowanej pieśni rewolucyjnej, odwołującej się do wypróbowanych stereotypów i archetypów (co będzie przedmiotem naszych późniejszych analiz), ponadto zaś ofiarował ją jako utwór „samodzielny” i o tytule: *Pieśń więźnia Litwina*, poznanemu w Dreźnie Adolfowi Cichowskiemu, kopiując własnoręcznie z pierwszego autografu lub raczej (o czym świadczą pomyłki) odtwarzając z pamięci. W prawym górnym rogu karty zawierającej ów tekst znajduje się notatka: „własnoręczne pismo Mickiewicza zostawione Cichockim [!] w Dreźnie 1832”². Dar ten przekazany został zapewne w okresie od marca do czerwca 1832, a więc wówczas, gdy Mickiewicz zaprzyjaźniwszy się bliżej z Cichowskim, wybitnym spiskowcem więzionym w latach 1822—1826, „wprowadził” go do opowiadania Adolfa z 7 sceny *Dziadów* części III, na miejsce K. Machnickiego. Pieśń

Prof. Zofii Stefanowskiej zawdzięczam cenne uwagi z jej lektury maszynopisu niniejszej pracy, które tu wykorzystuję.

¹ *Śpiewnik polski*. T. 2. Lwów 1878, s. 58. „Biblioteka Mrówki”. T. 62.

² A. Lewak, *Z nieznanych rękopisów Adama Mickiewicza*. Kraków 1928, s. 10.

ofiarowana Cichowskiemu do jego zbiorów (stanowiących zaczątek późniejszego paryskiego muzeum) była według jej autora godna życiorysu tego męczennika za sprawę narodową. Musiał zatem Mickiewicz wysoko cenić jej posłannictwo ideowe i wartość martyrologiczną. A oto tekst pieśni, podany ściśle według autografu drezdeńskiego³:

PIEŚŃ WIĘZŃNIA LITWINA

Jakażkolwiek spadnie kara
Sybir, miny, czy kajdany,
Zawsze ja wierny poddany
Pracuję tylko dla cara.

* *

W minach kruszec kując młotem
Pomyszę, ta ruda szara
Jest żelazem, z niego potem
Zrobi ktoś topór dla cara.

* *

Gdy będę na zaludnieniu
Pojmę coreczkę tatarą
Może w mojem pokoleniu
Zrodzi się Palin dla cara.

* *

Gdy w kolonijach osiędę
Zrobię ogród, grzędy skopię
A na nich co rok siać będę
Same lny same konopie.

* *

S konopi ktoś zrobi nici
Srebrém obwita nić szara
Może się kiedyś poszczyci
Ze będzie szarfą dla cara.

A. Mickiewicz

Pod koniec sierpnia 1833 ukazuje się publikacja: *Mélodies polonaises. Album lyrique contenant dix romances, chansonnettes et mazureck à une ou plusieurs voix, paroles françaises et polonaises [...].* Mises en musique par Albert Sowinski [...]. Paris. Album zawiera m. in. nuty i Mickiewiczowskie teksty: *Śmierć pułkownika*; *Do konika Kiejtutowego* (!); *Wierny poddany*. „Dziad[ów]” część III. Tom IV; *Pieśń Konrada*. „Dziad[ów]” część III. Tom IV; *Chór Aniołów*. „Dziad[ów]” część III. Tom IV. [Muz.] Mozarta⁴. Według informacji Aleksandra Semkowicza, opatrzonych zresztą znakiem zapytania, zarówno *Pieśń Konrada* jak i *Wierny poddany* są kompozycjami Mickiewicza. Nie jest to jednak informacja wiarygodna.

³ *Ibidem*, reprodukcja po s. 10.

⁴ A. Semkowicz, *Bibliografia utworów A. Mickiewicza*. [Do r. 1855]. Warszawa 1958, s. 102.

Ów *Wierny poddany* to tytuł interesującej nas *Pieśni Feliksa* o incipicie „Nie dbam, jaka spadnie kara”, pieśni, która tu otrzymała melodię mazurka. Czy był on Mickiewiczowską kompozycją?

2

Wokół melodii do *Pieśni Feliksa* narosło wiele bałamuctw i nie sprawdzonych informacji. Entuzjaści Mickiewicza chcą mu przypisać sporo umiejętności kompozytorskich, łącznie ze znajomością skomplikowanych zapisów nutowych. Chętnie podpierają swe wywody cytatem z listu Mickiewicza do Bohdana Zaleskiego, nie wyczuwając żartobliwych intencji w słowach autora:

jak będę miał pieniądze, i literaturę, i książki porzucę, na wsi osiadę i będę muzyki komponował. Zamiar dawny. Tylko że nikt a nikt w mój talent muzyczny nie wierzy⁵.

Badacze twierdzą m. in., iż poeta skomponował do kilku swych tekstów muzykę, a w tym do *Pieśni Feliksa*, ale nie bardzo kwapią się z identyfikacją tej muzyki, często nawet nie zdają sobie sprawy, iż tekst ten posiada co najmniej dwie melodie, a jedna z nich ma ujęcie mutacyjne.

Dla niniejszych rozważań trzeba przypomnieć, iż druga część sceny I *Dziadów* cz. III jest skomponowana melicznie, tzn. zawiera teksty śpiewane i *recitativo accompagnato*, o czym instruuja didaskalia. Są to trzy wspomniane pieśni (ostatnia z nich dwudzielna improwizacja Konrada jest w drugiej części recitativem): Jankowskiego — „Mówcie, jeśli wola czyja, / Jezus Maryja...”, Feliksa — „Nie dbam, jaka spadnie kara...”, i Konrada — „Pieśń ma była już w grobie, już chłodna...” oraz „Wznoszę się! leczę! tam, na szczyt opoki...” Badacze *Dziadów* interesują przede wszystkim dwie pieśni-improwizacje Konrada, również od strony melodii, którą określił Mickiewicz w swym odpisie czystopisowym, mianowicie przy wskazówce reżyserskiej: „(Frejend próbuje różnych nut)”: „nareszcie na nutę: »Non più andrai«”⁶, tj. „na nutę” słynnej arii Figara z I aktu opery Mozarta *Nozze di Figaro*⁷. Mickiewicz w III cz. *Dziadów* informował kilkakrotnie o melodiach pieśni: w scenie 3 Chórowi Aniołów każe śpiewać „na nutę: »Anioł pasterzom mówił«”, a Archaniolowi „na nutę: »Bóg nasz ucieczką«”; „scena śpiewana” na balu ma podkład menueta z *Don Juana* Mozarta, a Bajkow „śpiewa pieśń Beranżera”.

Pieśni Jankowskiego i Feliksa nie uzyskały takiej wskazówki autorskiej i były wykonane bez „towarzyszenia fletu”, na nutę znanych wówczas powszechnie melodii.

⁵ A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 15. Warszawa 1955, s. 307 (list z 7 I 1840). W dalszym ciągu posługuję się tym wydaniem.

⁶ *Ibidem*, t. 3, s. 458.

⁷ Zob. W. Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*. Kraków 1951, s. 88, 124.

Najwcześniejszy zapis nutowy do słów *Pieśni Feliksa* pochodzi z 1833 r. i znajduje się na s. 10 wspomnianych *Mélodies polonaises* Sowińskiego. Jej melodię — powtórzmy — przypisują niektórym Mickiewiczowi. Warto przytoczyć, dla polemicznych celów, ich bałamutną argumentację z artykułu Józefa Kozłowskiego pt. *Socjalistyczne mickiewicziana*:

Istnieje również inna, wcześniejsza [?] i zupełnie zapomniana melodia pieśni Feliksa. Jest to liryczny mazurek, zachowany jedynie dzięki zapisowi nutowemu polskiego kompozytora XIX w. Wojciecha Sowińskiego w wydany przez niego w Paryżu w 1833 r., a więc za życia i w otoczeniu wieszczki, albumie muzycznym [...], w którym zamieszczona została pieśń Feliksa pod tytułem *Wierny poddany* z informacją: „Przez Adama Mickiewicza”. [...] Niewykluczone więc, a wręcz prawdopodobne, że informację Sowińskiego przy *Wiernym poddanym* należy odczytać: Słowa i muzyka Adama Mickiewicza. Poeta byłby więc również kompozytorem pieśni Feliksa z III części *Dziadów*...? ⁸

Faktycznie jednak po tytule owej pieśni *Wierny poddany* następują dwie informacje w tej kolejności: „Przez Adama Mickiewicza. / *Dziad[ów]* część III. Tom IV”. Taka informacja zamieszczona w środku poniżej tytułu, a nad nutami tej pieśni nie może być wskazówką co do autorstwa melodii. Po prostu wyjaśnia proveniencję tytułu i odsyła do książkowej edycji pierwodruku. Ale są jeszcze inne, równie ważne argumenty obalające owe bałamuctwa. Przede wszystkim zmiany poczynione w tekście *Pieśni Feliksa* dopasowanym do melodii nie wskazują na rękę poety-Mickiewicza. Nie chodzi nam o drobiazgi słowne. 5-zwrotkowa struktura oryginału została zamknięta przez Sowińskiego w 3 zwrotkach 8-wersowych. Musiano zatem dla zapisu nutowego „dorobić” (w zwrotce 3) 4 wersy, niezbyt fortunnie zredagowane z tekstu Mickiewiczowskiego:

A więc jaka spadnie kara,
Sibir, taczka, czy kajdany,
Zawsze ja wierny poddany,
Pracuję tylko dla cara.

Szczególnie pierwszy i ostatni wers wyżej przytoczone wskazują na partacką robotę adaptatora.

Przecież Mickiewicz tworzył *Pieśń Feliksa*, podobnie jak *Pieśń żołnierza*, pod g o t o w ą, znaną mu już melodię i tylko taki tekst ze sceny I cz. III *Dziadów* przeznaczył do wykonania wokalnego. Czyżby badacze nie chcieli o tym wiedzieć?

Sądzę, iż wszystkie teksty Mickiewiczowskie z *Albumu*, poza jednym, posiadają muzykę skomponowaną przez Sowińskiego. Ten kompozytor o dużym poczuciu własności autorskiej informował, że melodia do *Chóru Aniołów* pochodzi od Mozarta. Tzn. tam gdzie takich informacji brak, melodie zostały skomponowane przez niego. Trudno sobie wyobrazić, jak mógłby on opuścić informację o autorstwie jakiegokolwiek kompozycji

⁸ J. K o z ł o w s k i, *Socjalistyczne mickiewicziana*. „Polityka” 1977, nr 8.

muzycznej Mickiewicza. Przecież *Album* był owocześnie w rękach poety jako czytelnika. W roku 1857 Sowiński wydał w Paryżu słownik biograficzny pt. *Les Musiciens polonais et slaves* [...]. Pod hasłem „Mickiewicz” nie wspomina, iż był on twórcą melodii do *Pieśni Feliksa* zamieszczonej w jego *Albumie*. Pod własnym natomiast hasłem autorskim wśród swoich kompozycji do śpiewu podaje *Album lyrique* z r. 1833 (na s. 515, *nb.* w niezbyt wiernym zapisie bibliograficznym).

Melodia Sowińskiego nie przyjęła się i nie rozpowszechniła *Pieśni Feliksa*. Dlaczego? Otóż moim zdaniem nie była ona melodią prymarną, pierwiastkową tej pieśni, tzn. nie mogła konkurować z tą popularną skądinąd i sfolkloryzowaną już wówczas melodią, która towarzyszyła w pomysle Mickiewicza jego utworowi. Melodia nie znanego mi autora, pod którą napisał Mickiewicz swą pieśń, musiała — jako już znana — od razu sprząć się ze słowami w „podświadomości” owoczesnych i w tej jej instynktownej symbiozie, prezentowanej przez wszystkie chyba późniejsze piosenniki narodowe, patriotyczne, przetrwała po dziś dzień, nawet w realizacjach teatralnych.

Władysławowi Wszelaczyńskiemu, autorowi pracy *Adam Mickiewicz w muzyce*, nie jest znany kompozytor tej melodii⁹ (ale nie zna on również *Mélodies polonaises* Sowińskiego). Powołuje się jednak na zbiór J. Horoszkiewicza (o czym niżej) z r. 1880, zawierający ową pierwiastkową melodię¹⁰. W. Jeziorski opatruje nuty znamiennej uwagą: „melodia narodowa”¹¹, a więc zadomowiona w tradycji patriotycznej, aż po zatrącenie własnego autorstwa¹². Nie zna również jej autorstwa — jak pisze Kozłowski — „Feliks Starszewski, natomiast Ludwik Erhardt sugeruje, że może to być stara polska pieśń patriotyczna, znana na początku XIX w. i przez autora *Dziadów* włożona w usta Feliksa”¹³.

Wolno do tej kwestii dorzucić nową hipotezę. Jak wiadomo, *Pieśń Feliksa* była w jakiś sposób związana z *Pieśnią o zgadzaniu się z wolą Boską*. Owa pieśń religijna, „inwertowana” przez Mickiewicza, mogła posiadać melodię, którą poeta przybrał do swego tekstu (zabieg bardzo częsty w dziejach pieśni patriotyczno-rewolucyjnych). Walerian Meysztowicz jej nie zna¹⁴ i ja jej nie odszukałem. To przypuszczenie potwierdza identyczna struktura foniczna obu wierszy. Jeśli tak było, to owa melodia

⁹ W. Wszelaczyński, *Adam Mickiewicz w muzyce. Szkic muzyczno-bibliograficzny*. Lwów 1890, s. 34.

¹⁰ *Ibidem*, s. 16—17.

¹¹ W. Jeziorski, *Śpiewnik narodowy*. Zebrał i na głosy ułożył [...]. Cz. 1. Ostrawa—Cieszyn 1911, s. 39.

¹² *Nb.* nasze badania nad melodiami pieśni narodowych i rewolucyjnych są arcyubogie. Zapewne i z tego względu, iż historyk literatury nie ma z reguły przygotowania muzykologicznego, a muzykolog — historycznoliterackiego.

¹³ Kozłowski, *op. cit.*

¹⁴ W. Meysztowicz, *Zapomniana pieśń*. „Alma Mater Vilnensis” 1929, z. 8.

kościelna (dziś nie pojawiająca się w repertuarze kościelnym) musiała być owocześnie tak popularna, iż odruchowo narzucała się słowom *Pieśni Feliksa*. Mickiewicz zatem nie potrzebował jej wskazywać ani odwoływać się do niej, jak to robił często przy okazji innych tekstów melicznych.

Pierwszy (?) jej zapis, ten właśnie, o którym nadmieniałem, pojawił się w 1880 r. w zbiorze: *Wspomnienia roku 1830—1831. (Wiersze, pieśni z muzyką, marsze wojska polskiego, odnoszące się do tej epoki)*. Zebrał i wydał J. Horoszkiewicz. Zeszyt II (Lipsk). Tu na s. 63 znajdują się (bez podania autorstwa tekstu) nuty i tekst, który zatytułowano *Pieśń więzienna*. Jej melodię w takim właśnie brzmieniu śpiewano w czasach mojej młodości. I taką również usłyszałem z płyty, na której utrwalono fragmenty *Dziadów* w inscenizacji Konrada Swinarskiego¹⁵.

Ogromnie popularny i posiadający wiele wydań zbiór: *Jeszcze Polska nie zginęła! Pieśni patriotyczne i narodowe*. Zebrał Fr. Barański. Z. I: *Muzyka*. Z. II: *Słowa*. Lwów [1893] — w części 1, na s. 33—34, pod nrem 18 przynosi zapis nutowy z podłożonymi słowami „Nie dbam, jaka spadnie kara...”, a w części 2, na s. 86, pod nrem 18 — pełny tekst pt. *Pieśń katorżników*, podpisany nazwiskiem Mickiewicza. Sąsiedni utwór (na s. 87) to Mickiewiczowska *Pieśń żołnierza*, również z r. 1832 („Ja w tej izbie [!] spać nie mogę...”), oznaczona nrem 18a, tzn. śpiewana na melodię *Pieśni katorżników*. Tożsamość melodyczna tych dwóch tekstów poświadcza również pierwiastkowość meliczną pieśni w pomysle Mickiewicza.

A oto wnioski ogólne wynikające z analitycznego porównania trzech zapisów muzycznych. Melodia Sowińskiego z kunsztownym akompaniamentem i wstępną przygrywką świadczy o sporych umiejętnościach kompozytorskich jej autora (m. in. fachowe opracowanie instrumentalne i wokalne), których Mickiewicz nie mógł posiadać. Melodia ta skoczna, żywa, w rytmie mazurka, jest różna od melodii ze zbioru Horoszkiewicza i przypomina ją — być może — poprzez bardzo odległe tylko podobieństwo pewnych motywów.

Natomiast melodie ze zbiorów Horoszkiewicza i Barańskiego są identyczne, boć drobne między nimi różnice, np. w tonacji, nie przeczą temu stwierdzeniu. Melodia ta jest wolniejsza, bardziej uroczysta, w swej strukturze prosta, jakby zgrzebna i nie rozbudowana. Posiada znamiona kompozycji stereotypowej, dobrze już zadomowionej w tym czasie, wysłużonej i spopularyzowanej w kulturze melicznej o charakterze i zasięgu masowym. Mogła ona obsługiwać wymiennie (co jest zjawiskiem częstym) zarówno teksty o charakterze świeckim jak i religijnym. A jej popularność tak powszedniała, iż melodia ta nie wymagała specjalnych wskazówek informacyjnych, jak dany tekst należy śpiewać.

¹⁵ *Dziady* A. Mickiewicza w inscenizacji K. Swinarskiego [premiera 18 II 1973], z muzyką Z. Koniecznego. Stary Teatr. Kraków. Polskie Nagrania „Muza”, XL 1162/63, 1974.

3

W *Albumie* Sowińskiego tekst otrzymał. tytuł: *Wierny poddany*, a więc — jakby podkreślający ironiczne intencje i wymowę utworu. Późniejsze śpiewniki nadawały mu inny, bardziej monumentalny i profesjonalny tytuł: *Pieśń katorżników*, zachowując na ogół pełną poprawność tekstową. Albo też nazywały utwór *Pieśnią więzienną* czy *Pieśnią więźniów*.

Powstanie styczniowe i czasy popowstaniowych prześladowań wzmogły popularność tej pieśni, często kolportowanej w odpisach, z folklorystycznym zagubieniem jej autorstwa¹⁶. Liczne przedruki w rozmaitych śpiewnikach narodowych, a szczególnie w zbiorach robotniczych, proletariackich, rewolucyjnych¹⁷, potwierdzają żywotność oraz aktualność tej pieśni jako jednej z tych wybitnych, które służąc ciągle popularnej idei carobójstwa, utożsamianego zresztą z rewolucją i przewrotem społecznym, pełnią niesłychanie ważną funkcję krzepiącą — na przykładzie losów... więźnia, zesłańca. Choć pozbawiony on został możliwości udziału w czynnym życiu rewolucyjnym, nie rezygnuje z niego nawet wówczas, gdy cała jego praca pozornie nie ma lub nie może mieć nic wspólnego z tym życiem. Owa wiara w jedyny sens finalny owoców tej pracy świadczy o niezłomności ideowej walendrodcy zesłańca. I to były właśnie istotne okoliczności zapewniające tej nasyconej ironią optymistyczną pieśni ogromne powodzenie.

Oczywiście, według wszelkiej prawidłowości sfolkloryzowanego odbioru, niektóre motywy pieśni ulegały „uludowieniu”, a więc „szarfę” zastąpiono „stryczkiem”¹⁸, choć „Pahlen” nie poddający się identyfikacji pozostał jako tajemnicze „sacrum” rewolucyjnej „zbrodni”.

Józef Kozłowski we wspomnianym materiałowym artykule wskazał na bogatą i rozprzestrzenioną również w wersjach obcojęzycznych recepcję *Pieśni Feliksa* w kołach robotniczych, socjalistycznych, cytując ceną o niej opinię Feliksa Perla: „jeden z najpiękniejszych wierszy rewolucyjnych w poezji całego świata”. Ingres tej pieśni w agitacyjne życie robotników polskich nastąpił wcześniej. Poświadcza to antologia socjalistycznych wierszy pt. *Czegoż chcą?*, wydana w Genewie w r. 1882, której

¹⁶ Zob. D. B. Kacnelson, *Z dziejów polskiej pieśni powstańczej XIX wieku. Folklor powstania styczniowego*. Przełożył T. Zielichowski. Wrocław 1974, s. 15.

¹⁷ Zob. cenny ich rejestr w pracy Kacnelson (*op. cit.* s. 16) oraz w artykule Kozłowskiego (*op. cit.*).

¹⁸ Kacnelson, *op. cit.*, s. 15. W moim egzemplarzu *Dziadów* (Paryż 1833), należącym niegdyś do Kornela Ujejskiego (nr bibl. 511), na s. 56, w ostatniej zwrotce *Pieśni Feliksa*, w w. 2, wzięto w nawias słowa: „Srebrem obwita”, a w w. 4 — „szarfę”, proponując na marginesie tekst inny. Tak więc zwrotka ta brzmiałaby następująco: „Z konopi ktoś zrobi nici — / A tak znowu ta nić szara / Może się kiedyś poszczyci, / Ze będzie strykiem dla cara”.

kartę okładkową i tytułową zaopatrzone w następujące motto: „Teraz, bracia, piosnkę lepszą posłyszemy. Feliks w *Dziadach* (Część III-cia)”¹⁹. A więc *Pieśń Feliksa* była jakby chrzcicielem polskich pieśni robotniczych. Materiały Kozłowskiego dotyczące dziejów jej recepcji warto „dopełnić” kilkoma dorywczo zebranymi informacjami. Artur Gruszecki zapamiętał ze swego dzieciństwa — jak opowiada w mdłych zresztą wspomnieniach:

bardzo lubiłem [...] śpiew matki i prosiłem przy każdej nadarżającej się sposobności o pieśni, [...] które mnie zachwycaly, jak: *Nie wiem, jaka spadnie kara...*²⁰

Młody Żeromski, dla którego pieśń rewolucyjna była zapalonym lontem, a jej tradycję romantyczną znał i odczuwał najlepiej, zanotował w *Dziennikach* fakt zbiorowego śpiewania *Pieśni Feliksa*²¹. Jej żywotność społeczną, żywotność upartą nawet w naszej współczesności, poświadcza przecież wymownie, w sposób parodystyczno-groteskowy, Sławomir Mrożek, który w *Śmierci porucznika* każe śpiewać Staremu Orsonowi (Ordonowi) „Nie dbam, jaka spadnie kara...”²²

4

Trzy pieśni-improwizacje ze sceny 1 *Dziadów* są utworami niejednorodnymi w idei zemsty, wyrażonej przez więźniów filomatów. (Nb. „historycznych filomatów — jak słusznie pisze Zofia Stefanowska — sądzono za teksty ileż niewinniejsze od pieśni Jankowskiego, Feliksa, Konrada!”²³) Pojawiają się owe pieśni jak na zebraniach filomackich, co powszechnie zauważają badacze. Waclaw Kubacki stwierdza nawet, że „w celi bazylikańskiej mamy tedy, jakby przez ironię losu wyreżyserowane, imieniny Adama-Gustawa-Konrada”²⁴. Jest w tym sporo prawdy, która jednak przesłoniła nieco inną prawdę o typowej, takiej właśnie obyczajowości życia współwięźniów politycznych z tych i późniejszych czasów. Obfite pamiętnikarstwo nasze o życiu więziennym (szczególnie w X Pawilonie Cytadeli Warszawskiej) potwierdza tę obyczajowość, nawet w odniesieniu do typu opowiadań Sobolewskiego czy Kaprała, a szczególnie — charakteru pieśni improwizowanych, chóralnych, głoszących zemstę,

¹⁹ *Czegoż chcą?* Genève 1882. Edycja fototypiczna. Postłowie: B. Zakrzeski. Wrocław 1975.

²⁰ *Wspomnienia Artura Gruszeckiego*. Opracował A. Fiut. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2, s. 189.

²¹ S. Żeromski, *Dzienniki*. T. 2. Warszawa 1954, s. 221.

²² S. Mrożek, *Śmierć porucznika*. „Dialog” 1963, nr 5, s. 22.

²³ Z. Stefanowska, *Croquemitaine w trzeciej części „Dziadów”*. W: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976, s. 102. Zob. też *Wielka — tak, ale dlaczego improwizacja?* (w: jw., s. 84) — o improwizacjach w scenie 1 *Dziadów* cz. III.

²⁴ Kubacki, *op. cit.*, s. 68.

pełnych sarkazmu i szubienicznego humoru, który na przekór tragicznej sytuacji deklaruje wiarę w lepszą przyszłość. Improwizacje Mickiewicza podejmują także dekabrystowską tradycję pieśni zemsty²⁵.

Pieśń Jana Jankowskiego — pojawia się nie zapowiedziana, a właściwie zostaje zaśpiewana niespodziewanie w chwili, gdy Frejend nalewając wino Feliksowi Kólakowskiemu wznosi toast na cześć piosenki, o którą proszą go współwięźniowie. Bluźniercza improwizacja Jankowskiego, parodiująca również typowe pobudki powstańcze o charakterze patriotyczno-religijnym, jest destruktywną pieśnią zemsty. Dlatego współwięźniowie nie podejmują jej refrenowej nuty. Nawet ks. Lwowicz, dla którego ona jest — w intencjach jej wykonawcy — przeznaczona, nie zdobywa się na zawodowy protest i kondemnatę. Tylko Konrad, sam już „niedowiarek”, nie dozwala „bluźnić imienia Maryi”. Ma dla niej kult.

Czy jest to pozostałość dawnych uczuć religijnych? czy wspomnienie kobiety, którą kochał i która — domyślamy się — nosiła to imię? Trudno powiedzieć z pewnością. Protest Konrada ma jednak jakieś znaczenie w walce myśli dobrych ze złymi²⁶.

Drugą natomiast pieśń wypraszają u Feliksa jego współkoledzy więzienni, i to trzykrotnie. Dwa razy w imieniu zbiorowości prosi Frejend:

Ej, Feliksie, żebyś ty nas trochę pocieszył!
Ty, jeśli zechcesz, w piekle diabła być rozśmieszyl.

KILKU WIĘŹNIÓW

Zgoda, zgoda, Feliksie, musisz gadać, śpiewać,
Feliks ma głos, hej, Frejend, hej, wina nalewać. [w. 316—319]

Oraz:

FREJEND

Iecz ja znowu do Feliksa wracam.
Wasze bajki — i co mi to za poezyje,
Gdzie muszę głowę trudnić, niżli sens namacam;
Nasz Feliks z piosenkami niech żyje i pije! [w. 352—355]

Po pierwszym zaproszeniu Feliksa do śpiewu następuje nieoczekiwanie opowieść Żegoty, będąca przeróbką bajki Antoniego Goreckiego pt. *Diabeł i zboże*; po drugim — wspomniana pieśń Jankowskiego i opowiadanie Kaprała. Ale w trakcie tej prawdziwej opowieści słuchacze wykazują inne zainteresowania, jak instruują didaskalia: „(Konrad zamysła

²⁵ J. Kleiner (*Mickiewicz*. T. 2, cz. 1. Lublin 1948, s. 296, przypis 1) dopuszcza również możliwość współdziałania innej podniety literackiej, mianowicie wpływu piosenki politycznej Bérangera. J. Maciejewski (*Mickiewicza wielkopolskie drogi*. Poznań 1972, s. 415) przypuszczenie to nie tylko podziela, ale je „utwierdza”. Tymczasem sprawa ta jest mocno wątpliwa ze względu na większą wagę źródeł polskich pieśni powstańczych; a w stosunku do *Pieśni Feliksa* zupełnie nieistotna, o czym będzie mowa przy rozpatrywaniu koneksji literackich tego tekstu.

²⁶ Z. Stefanowska, *Postowie* w: A. Mickiewicz, *Dziadów* część III. Warszawa 1975, s. 218—219. „Biblioteka Lektur Szkolnych”.

się, inni zaczynają rozmowę)". Więc gdy tylko Kapral swą opowieść zakończył, „jeden z więźniów” (anonimowość wystąpienia oznacza tu wolę „jednogłośniej” zbiorowości, co potwierdza zaraz Feliks) nalega już obcesowo:

Feliksie, musisz śpiewać; nalać mu herbaty
Czy wina. —

FELIKS

Jednogłośnie decydują braty,
Że muszą być wesoły. Chociaż serce pęka,
Feliks będzie wesoły i będzie piosenka.
(*śpiewa*) [w. 416—419]

Znaczenie ideowe tej pieśni musiało w koncepcji Mickiewicza być duże, jeśli w tej scenie poematu zapowiada się ją trzykrotnie w imieniu zbiorowości więziennej, która czeka na tę pieśń i jakby z góry ją akceptuje!

Powtarzający się trzykrotnie motyw nalewania Feliksowi „wina” i wypijania go jest rytualnym początkiem, sygnałem „ludycznej improwizacji” filomackiej. Bracia współwięźniowie proszą Feliksa, swego „etatowego” humorystę, o piosenkę konsolacyjną. Wierzą, iż on potrafi nawet w piekle diabła rozśmieszyć, tak szatański i szubieniczny — jeśli zechce — ma humor. Mając to doświadczenie spodziewają się, iż jego pieśń będzie zarówno prosta jak i jasna w sensie wymowy ideowej. Nie tak jak Żegotowa przeróbka bajki Goreckiego, której aluzyjny sens polityczny wymaga, według Frejenda, twórczego wysiłku myślowego. Wartościujący pogląd Frejenda, potwierdzony również późniejszą nieco reakcją otoczenia na drugą część „małej improwizacji” Konrada, świadczy o upodobaniach więźniów bazylikańskich do poezji prostej, bezpośrednio oddziałującej, komunikatywnej i spontanicznej w odbiorze, poezji konstruktywnie optymistycznej.

Jej bardem był Feliks Kółakowski — filareta, ulubieniec kolegów, później zesłany do Rosji, mieszkaniec Kazania (zmarł w Petersburgu w r. 1831). Jemu właśnie i dwom innym przyjaciółom wystawił Mickiewicz epitafijną tablicę u wstępu do III cz. *Dziadów*:

Świętej . pamięci
JANOWI . SOBOLEWSKIEMU
CYPRIANOWI . DASZKIEWICZOWI
FELIKSOWI . KÓŁAKOWSKIEMU
spółuczniom . spółwięźniom . spółwygnańcom
za miłość . ku ojczyźnie . prześladowanym
z tęsknoty . ku ojczyźnie . zmarłym
w Archangielsku . na Moskwie . w Petersburgu
narodowej . sprawy
męczennikom

poświęca
AUTOR

A więc napisem z tej tablicy Mickiewicz udostojnił żywot męczeński Kółakowskiego. Nie kontynuował jednak tej jego monumentalizacji, przedstawił go bowiem takim, jakim on był w kręgach spiskującej, uczącej się i bawiącej młodzieży wileńskiej. Informował ponoć sam Mickiewicz czytelników przekładu *Dziadów* na język francuski:

Postacie działające noszą tu charakter polityczny, [...] wchodzą głębiej w życie powszednie [...].

akcja [...] co chwila wzbija się w sfery idealne, aby opaść niespodzianie w szczegóły życia codziennego [...] ²⁷.

To nowatorstwo „formy i stylu” *Dziadów*, świadome w koncepcji autora, a szokujące stare „przywyknienia dramatyczne i literackie” ²⁸, objęło skrzydłem realistycznym biografie „więźniów stanu”, szczególnie zaś Feliksa Kółakowskiego. Mickiewicz chciał uratować od niepamięci i od fikcyjnego odrzeczywistnienia te jego zwyczajne cechy realnej biografii młodzieńczej, nie tylko w imię artystycznego utrwalenia prawdy historycznej, ale i dla wzmocnienia efektu dramatycznego: niezawodny — według opinii najbliższych — żartowniś i humorysta śpiewa „optymistyczną” pieśń zemsty... katorznika! ²⁹ Taki jego wizerunek przekazał Mickiewicz w swej korespondencji, np. w liście z Moskwy do Józefa Kowalewskiego (9/21 VI 1827):

Feliś jakimże nienawistnym losem zatrzymany! *Proh dolor*, on by nas zabawił w zapas jeszcze na lat jakich trzy. Cóż robić, może się to kiedyś i uda ³⁰.

Żywe były — widać — w pamięci Mickiewicza owe fety filareckie, na których Kółakowski, nie pozbawiony „komicznego talentu aktorskiego”, muzykalny i muzykujący, bawił swym humorem, imitatorstwem parodystycznym i „wesołymi jambami”. Zachowały się w szczątkach jego rymowanki filareckie, z których warto wybrać motywy picia wina paralelne do realiów z analizowanej sceny *Dziadów*: „Bo bez wina nie ma ody”; „wesołość często wypływa z wina”. A w wierszu z 30 VI 1824 *Objawienie się butelki z winem, czyli Apocalipsis w kozie* czytamy:

A d a m i e, powstań, rubacho,
Lecz powstań rzeźwy i młody!
Z moją się pobrataj flachą,
W niej to życia siedzą ody! ³¹

²⁷ A. Mickiewicz, [O poemacie „Dziady”]. W: *Dziela*, t. 5, s. 283, 284.

²⁸ *Ibidem*, s. 285.

²⁹ Zob. także uwagi na ten temat w książce: A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa 1975, s. 141, 142.

³⁰ Mickiewicz, *Dziela*, t. 14, s. 341.

³¹ H. Łopaciński, *Listy i wiersze Feliksa Kółakowskiego*. W zbiorze: *Księga pamiątkowa na uczczenie setnej rocznicy urodzin A. Mickiewicza*. T. 1. Warszawa 1899, s. 54, 67, 69, 71.

Mickiewicz „wynosił pod niebiosa jego żarty, jego wesołe, pogodne usposobienie, które niejednokrotnie ukazywał nawet wśród łez”³². Koledzy więzienni oczekują od Feliksa pieśni wesołej, bo tylko takie optymistyczne, humorystyczno-żartobliwe, satyryczno-parodystyczne znali z jego repertuaru. A on wychyliwszy wina zapowiada: „Chociaż serce pęka, / Feliks będzie wesoły i będzie piosenka”. Jego pieśń ma zatem spełnić żądania ogółu społeczności więziennej, ma być wyrazem jej dążeń, wyrazem idei ogółu.

„Pierwovzór” tej piosenki odnalazł Walerian Meysztowicz³³. Otóż w książeczce pt. *Relacja Hilariona o obrazie ostrobramskim*, drukowanej, „jak widać z aprobaty kościelnej”, po 6 września 1823, tj. współcześnie z rzeczywistą akcją poematu (pierwodruk z 1761 r. podobno nie dochował się), prócz historii wileńskiego obrazu ostrobramskiego znajduje się zbiór pieśni religijnych. Na ostatnich, doklejonych stronicach tej książeczki

jest [...] wypisana ręką pieśń, której w druku nie podano, której dziś nie słychać i która nie znaną jest, zdaje się, skądinąd. Papier, atrament, kształt liter, ortografia rękopisu wskazywać się zdają na czas sprzed lat stu, na lata najbliższe po wydaniu książki³⁴.

Utwór posiada tytuł: *Pieśń o zgadzaniu się z wolą Boską*. Oto jej pierwsze 4 strofy opublikowane przez Meysztowicza:

Niech się ze mną co chce stanie,
 Wszystko chętnie ja przyjmuję,
 Co chcesz, to czyni ze mną, Panie,
 Na wszystko się ofiaruję.
 Mam to z wiary, żem tve dziecię,
 Tyś mój Ojciec ukochany.
 Co chcesz, to czyni na tym świecie,
 Chcę na rozkaz być poddany.
 Niech mię Krzyż, strapienie truje,
 Niech mię ścisną wsze przygody,
 Ja Twą rękę ucałuję,
 Która nie chce mojej szkody.
 Owszem pożytku, którego
 Potrzebuje dusza moja,
 I ja skłaniam się do tego,
 Bądź, o Boże, wola Twoja³⁵.

³² M. Malinowski, *Dziennik*. Wydał M. Kridl. Wilno 1914, s. 40—41.

³³ Meysztowicz, *op. cit.* — W. Borowy, badacz tej sprawy, powołuje się (O *poezji Mickiewicza*. Przedmowę napisał K. Górski. T. 2. Lublin 1958, s. 98) tylko na artykuł J. Leżeńkiego *Dokoła „Dziadów”*. „*Nie dbam, jaka spadnie kara*” („Kurier Poznański” z 20 II 1930). Trzeba stwierdzić, że autor tego artykułu, korzystając z odkrycia Meysztowicza, absolutnie nic nowego ani cennego do tego tematu nie wnosi.

³⁴ Meysztowicz, *op. cit.*, s. 71.

³⁵ *Ibidem*.

Wers ostatni pełni w dalszym ciągu tekstu pieśni funkcję refrenu, w co drugiej zwrotce.

Już pobieżna lektura tego tekstu narzuca jego związki z *Pieśnią Feliksa*, nie tylko poprzez podobieństwo struktury wersyfikacyjnej, fonicznej, monologu lirycznego, ale nawet w zakresie znaczących motywów, np. „poddany” lub „Pan” = Bóg, w inwersji Mickiewiczowskiej — „Car”. Meysztowicz stwierdza, iż *Pieśń Feliksa* jest trawestacją, parodią owej pieśni kościelnej — co nie jest prawdą! A wnioski z tego twierdzenia wysuwa ograniczone. Mianowicie według niego fakt owej trawestacji Mickiewiczowskiej rzuca nowe światło na wszystkie trzy pieśni więzienne w *Dziadach*, będące przygotowaniem i wstępem do *Wielkiej Improwizacji*:

Wszystkie trzy — i to widać wyraźnie, gdy się charakter parodii w pieśni Feliksa uwzględni — dają obraz uczuć religijnych, spaczonych nienawiścią do wroga. Jankowski śpiewa: „Nie uwierzę, że nam sprzyja, Jezus, Maryja” — to pierwszy krok, to tylko zwątpienie w dobroć Bożą. Feliks, odpowiadając piosenką na pobożną opowieść Kaprała, „Chociaż serce pęka, Feliks będzie wesoły i będzie piosenka”, miast wesołości — daje żart, parodię, drwinę. Widzimy ją dopiero, gdy zestawimy pieśń ostrobramską z piosnką Feliksa. Jest to parodia „pieśni o zgadzaniu się z wolą Bożą”, drwina z tych, którzy w Boga ufają. To już krok dalej ku bluźnierstwu. Piosenka trzecia — piosenka Konrada — „Zemsta, zemsta, zemsta na wroga — z Bogiem, lub choćby mimo Boga” — to już nie żart, to bunt, to „pieśń szatańska” — to bezpośrednie, najbliższe przygotowanie do owego straszliwego, nie dopowiedzianego bluźnierstwa, jakim się kończy improwizacja³⁶.

Trzeba kategorycznie przeciwstawić się tezie Meysztowicza, iż *Pieśń Feliksa* jest „żartem, parodią, drwiną”, które ujawniają się wówczas, gdy ją zestawimy z „pierwowzorem”. Zapytajmy zatem: a jeśli tego zestawienia nie dokonaliśmy, to przestaje ów utwór w ten sposób oddziaływać, to jego odbiór w znacznym stopniu zostaje zubożony? *Pieśń* Mickiewicza ani intencjonalnie, ani w rzeczywistości nie jest taką — jak chce Meysztowicz — trawestacją owego „pierwowzoru”. Jego tzw. inwersja Mickiewiczowska nie apeluje zatem do znajomości konkretnego tekstu religijnego, ale posługuje się archetypowym motywem posłuszeństwa poddanego wobec władcy oraz stylem z pozoru typowym dla pokornych pieśni modlitewnych o całkowitej uległości wobec woli Bożej. *Pieśń Feliksa* operuje oryginalnymi środkami i kategoriami emocji głównie ironicznej, które — oczywiście — nie wypływają z bezpośredniej antytezy światopoglądu podmiotu lirycznego z *Pieśni o zgadzaniu się z wolą Boską*. Tekst *Pieśni Feliksa* nie upoważnia do snucia takich dywagacji. Nie ma w nim konkretnych śladów aluzji literackiej do problematyki „pierwowzoru”. Owa „trawestacja” Mickiewiczowska żyje własną koncepcją ideologiczną, którą skądinąd można i trzeba nawet skonfrontować z jej przeciwieństwem, tzn. z chętną i pokorną wiarą w Opatrzność, z pełną i wyzutą

³⁶ *Ibidem*.

z buntu ludzkiego akceptacją wszechwładnej woli Boskiej, z nieograniczoną karnością wobec doświadczeń i wyroków Boskich, z całkowitym posłuszeństwem oraz poddaństwem Bogu — po ofiarę z własnego życia. A więc z tym wszystkim, co wyraża... ów kościelny „pierwowzór”! Ale jest on tylko okazjonalnym, pretekstowym jakby „pierwowzorem”, m. in. dla folklorystycznych stylizacji. Nie potrzeba dowodzić, iż tego typu pieśni religijnych było i jest więcej; popularyzują one bowiem ów kanoniczny motyw pokory, poddaństwa człowieka wobec Boga-ojca.

Być może, iż w czasach Mickiewicza *Pieśń Feliksa* odbierano gdzieś niedzie jako trawestację żywej wówczas *Pieśni o zgadzaniu się z wolą Boską*, choć — powtarzam — ani sam tekst Mickiewiczowski nie upoważnia do takiego przypuszczenia, ani nie mamy także postronnych zaświadczeń takiej właśnie recepcji z epoki. Jeśli jednak tak było, to — przyjmując zasadę trawestacji — można by sądzić, iż owego cara, z którego wolą i karą zgadza się (pozornie) zesłaniec, odbierano jako aluzyjnie parodystyczną inwersję Boga z owej pieśni kościelnej. Współgrają bowiem z taką recepcją określone motywy z III cz. *Dziadów*.

W rzeczywistości jednak owa antytetyczna idea *Pieśni Feliksa* ma swoje głębsze i ogólniejsze źródła w światopoglądzie Mickiewicza, o których tak trafnie i erudycyjnie pisze Wacław Kubacki.

Racjonalistyczni filozofowie kwestionując rządy Boga podważali teokratyczne podstawy feudalizmu, podkopywali władzę pomazańców boskich na ziemi⁸⁷.

Warto przytoczyć dla ilustracji tych wywodów fragment przedmowy (wydawcy — Edwarda Raczyńskiego?) do *Dziennika podróży Józefa Kopcica*, który po bitwie pod Maciejowicami został zesłany jako bezimienny więzień daleko na wschód, do „niższej” Kamczatki. Utwór Kopcica jakby inicjuje obfite polskie pamiętnikarstwo zesłańcze, ulubioną lekturę Mickiewicza. Nb. również *Pieśń Feliksa* należy do owego nurtu (choć poeta nie mógł jeszcze znać tekstu Kopcica w trakcie pisania III cz. *Dziadów*). *Dziennikiem* tym zachwycał się Mickiewicz w prelekcjach paryskich, cytując go rozlegle i podejmował podobne refleksje, uogólniając:

Wygnanie sybirskie jest tylko dalszym ciągiem tej samej metody, obranej przez Opatrzność dla poprawy polskiego szczepu Słowian⁸⁸.

A oto odnośny fragment wstępu Raczyńskiego:

Kopeć nie oburza się nad złym obchodzeniem się z sobą; hasłem jego jest: tak Opatrzność chciała! Do jej świętej woli stosując się we wszystkim spokojnie znosi największe cierpienia.

Czytając jego podróż mimowolnie nam się na myśl nasuwa cnotliwy Silvio

⁸⁷ Kubacki, *op. cit.*, s. 190 oraz *passim.*

⁸⁸ Mickiewicz, *Dzieła*, t. 10, s. 300 (lekcja z 10 V 1842).

Pellico. To samo w dziełach obydwóch spostrzegamy umiarkowanie, to samo zdanie się na wolą Najwyższego i te same czyste i spokojne dusze³⁹.

W świetle tych cytacji wyraziściej nam się rysuje Mickiewiczowska koncepcja zesłańca w *Pieśni Feliksa*. Zesłańca, który jest uosobieniem przeciwieństwa takiej postawy, choć ją pozornie prezentuje w uległym posłuszeństwie wobec cara — dla wielkiego, jedynego i finalnego celu swego walenrodycznego życia.

W zamknięciu tej kwestii warto podkreślić, iż rola (jeśli istniała) analizowanego „pierwowzoru” w masowej recepcji *Pieśni Feliksa* od dawna już musiała przestać oddziaływać, znaczyć. Natomiast funkcjonują w tej recepcji nadal idee antytetyczne: pokory, wiary w Opatrzność, poddania się Bogu — obok buntu i woli zemsty osłoniętych walenrodyczną maską uległości, pozornej akceptacji życia w pełnym posłuszeństwie wobec cara, samodziernicy, ciemniźcyela narodu, jego wolności i niepodległości; maską o innej już fizjonomii, mianowicie inaczej nieco pojmowanego tyranobójcy. Ideę pierwszą, prezentowaną przykładowo przez pieśń ostrobramską, uogólniają wiekowe doświadczenia historyczne, wskazujące na jej organiczny związek z systemem „opatrnościowego” absolutyzmu Boga — Cara:

Bóg i wiara
Jest car, [...]

— napisze Mickiewicz w słynnej frazie z *Reduty Ordon* (w. 45—46). W *Dziadów* cz. III ów mechanizm związków i pokrewieństw jest przez poetę demaskowany z ogromną odwagą dramatyczną i siłą tyranobójczą.

5

Mimo wielokrotnych edycji III cz. *Dziadów*, którym towarzyszą komentarze na różnym poziomie czytelniczym, mimo bogatej o tym poecie literatury przedmiotu typu szczegółowego — *Pieśń Feliksa* nie uzyskała dotąd wszystkich lub wyczerpujących objaśnień jej istotnych realiów, objaśnień, które zezwoliłyby głębiej, lepiej ją odczytać, przeżyć.

Oto dwuwers, który domaga się komentarza: „Gdy będę na zaludnieniu, / Pojmę córeczkę Tatara”. Dlaczego Tatara? — zapyta ciekawszy odbiorca lub wykonawca tej pieśni. Wydaje się, iż jednoznacznej odpowiedzi komentator im nie udzieli. Nie zadowolony bowiem pytających eksplikacja, że względy użycia głębokiego i semantycznie donośnego oraz wyeksponowanego rymu do „cara” (rym taki został również zastosowany w zwrotkach 1 i 2) podsunęły poecie pomysł z „córeczką Tatara”.

Motyw „córeczki Tatara” ma głębsze może uzasadnienie twórcze.

³⁹ J. Kopeć, *Dziennik podróży*. Wrocław 1837, s. VIII.

Zacznijmy od spraw terytorialnych. Mickiewiczowski posieleniec mógł np. w okolicach Kazania i Tobolska mieszkać z Tatarami trudniącymi się tam rolnictwem. Kopec w swym *Dzienniku* wspomina:

Kobiety [ich] są piękne i bogato się ubierają [...].

W okolicach Tobolska zamieszkały narody różnych Tatarów, którzy uprawiają ziemię, żyta mało sieją, najwięcej jarzyny [a więc i konopie]. Fruktu tu żadne nie rodzą się dla zimna wielkiego⁴⁰.

Skądinąd znane są negatywne sądy poety o Tatarach, wyrażane głównie w późniejszych prelekcjach paryskich. Natomiast w analizowanej scenie z *Dziadów* Jankowski zwracając się do ks. Lwowicza mówi:

Wiesz, księżu: dalibógże, drwię ja z twojej wiary:

Cóż stąd, choćbym był gorszym niż Turki, Tatarzy, [w. 307—308]

Wybór Tatarzki jako matki tyranobójcy posiada wielorakie uzasadnienie (nie rozpatruję tutaj motywu „z matki obcej”, o czym niżej). Zesłańcy polscy często żenili się z Tatarzkami. Tatarzy, ujarzmieni przez carat i wrogo do niego nastawieni, nieraz brali czynny udział w rosyjskich powstaniach chłopskich: pod wodzą I. I. Bołotnikowa (1606—1607), S. T. Razina (1670—1671) czy J. I. Pugaczowa (1773—1775). W tym ostatnim znaleźli się również konfederaci barscy zesłani do Orenburga. W opiniach Mickiewicza-profesora, a są one dla nas bardzo istotne, Tatar to uosobienie ślepego posłuszeństwa wobec rozkazów swych wodzów. Dla słabości nie ma on miłosierdzia, słabość u niego jest zbrodnią; miecz — znakiem siły. W sposób bezwzględny, bezkompromisowy i okrutny mści się na wrogu, posiadając naturalną zdolność, omal powołanie do wykonywania takich czynów, traktuje je nieraz jako wypełnienie misji karania i niszczenia świata. Dżyngis-Chan będąc uosobieniem „mongolizmu”, tak odpowiedział „ludom” błagającym go o łaskę: „Gdybyście nie byli grzesznikami, Bóg nie byłby was opuścił i nie zesłałby nas na wasze głowy”⁴¹. Jest zatem Tatar, jeśli chodzi o wykonanie poleconej mu zemsty, ślepy w posłuszeństwie, nieugięty w jej spełnieniu, pozbawiony jakichkolwiek hamulców etycznych, a więc jest przeciwieństwem postawy wahającego się mściciela pełnego rozterek, kompleksów narodowych czy etycznych.

Syn zesłańca, przyszły mściciel, zostanie przez swą matkę-Tatarkę uwolniony jakby od kompleksów narodowej niechęci i wstrętu do królobójstwa, a jednocześnie rozgrzeszony z tego czynu. Zrealizuje go zatem bez obciążeń narodowych. Już w wierszu *Do Matki Polki* (1830) pouczał poeta w sposób tragiczny, iż w sytuacji konspiracyjnej, walenrodycznej walki o wolność ideały, „Dawnych Polaków duma i szlachetność” straciły swą narodową cenę etyczną oraz przydatność realną.

Droga życiowa politycznego zesłańca sybiraka (o czym będzie mowa

⁴⁰ *Ibidem*, s. 31, 170.

⁴¹ Mickiewicz, *Dziela*, t. 11, s. 463 (lekcja z 23 IV 1844).

szerzej) jest w tej pieśni inna od typowej drogi romantycznego męczennika za sprawę narodową. Ów sybirak nie jest kreacją martyrologiczną, jego kresem nie jest ofiara śmierci kanonizująca bohatera najwyższym, absolutnym narodowym dostojenstwem. Droga życiowa Mickiewiczowskiego Sybiraka zdaje się akceptować chłopską pracę codzienności, z pozoru zwykłą i szarą, ale wykonywaną w każdym jej zamierzeniu i akcji z wyłączną myślą, intencją, że owoce tej pracy służyć będą (również pośrednio) jednemu celowi: carobójstwu jako symbolowi wyzwolenia. Zesłaniec poświęca temu celowi nie tylko owoce swej cichej pracy, ale nawet to, co w życiu osobistym powinno mieć dla niego nieocenioną wartość: małżeństwo. Będzie to małżeństwo — jak możemy mniemać — z „wyrachowania patriotycznego”, a więc pozbawione bezinteresownej miłości. A jego owocem syn, przyszły mściciel, wykonawca tego, czego ojciec z różnych przyczyn nie mógł spełnić. Będzie to syn zrodzony „z matki obcej”, a jego poczęciu ma patronować nie akt miłości, lecz zaplanowana i przygotowywana zemsta.

Motyw syna-mściciela, którego rodzice naznaczyli owym charyzmatem, jest — *in nuce* — wariantem obsesyjnego wprost motywu z III cz. *Dziadów*, mianowicie „dramatyzmu rodziców w ich stosunku do dzieci”.

przechodzi tu [ów motyw] przez wszystkie sceny. I nawet sprawa miłości ojczyzny jest do tego stosunku [rodzice—dzieci] upodobniona⁴².

Problem „mieszkańca” zrodzonego „z matki obcej”, tj. Tatarki, wymaga jeszcze innych zabiegów interpretacyjno-porównawczych. Dotąd — jeśli się nie mylę — nie został on w *Pieśni Feliksa* dostrzeżony. Rzecz oczywista, iż wyprzedza słynniejszy i bardziej badaczy interesujący motyw profetyczny z widzenia ks. Piotra w scenie 5, motyw, który wyrasta ze wstrząsającego obrazu gnanych na Sybir dzieci (jakby epilog opowiadania Sobolewskiego ze sceny 1!):

Patrz! — ha! — to dziecię uszło — rośnie — to obrońca!
Wskrziesiciel narodu, —
Z matki obcej; krew jego dawne bohaterzy,
A imię jego będzie czterdzieści i cztery. [w. 21—24]

Nie mam zamiaru przypominać różnorodnych prób, głównie historycznego czy biograficznego (a więc pozaliterackiego) wyjaśniania lub identyfikacji owej „matki obcej”, którą odnoszono także do matki Mickiewicza. *Nb.* kolejny głośniejszy motyw o charakterze kabalistycznym: „czterdzieści i cztery”, ma ogromną, nieraz kuriozalną w pomysłach literaturę przedmiotu! Warto jednak protestować przeciw rezygnacji z jego komentowania w edycjach III cz. *Dziadów* przeznaczonych do lektur szkolnych⁴³,

⁴² Borowy, *op. cit.*, s. 76, 78. *Nb.* motyw ten został przez Borowego zbytnio eksponowany i jego koncepcja spotkała się z krytyką Witkowskiej (*op. cit.*, s. 325, przypis 38) oraz Stefanowskiej (*Próba zdrowego rozumu*, s. 99—100).

⁴³ Zob. np. Mickiewicz, *Dziadów* część III (przypisy S. Pignonia).

waga bowiem tego motywu w systemie rewolucyjnych profecji Mickiewicza jest istotna.

Ów motyw „z matki obcej” jest proveniencji archetypowej, tzn. funkcjonuje w zbiorowościach kulturowych jako prastary i niezmienny w ogólności wzorzec wywodzący się z mitów, a aktualizuje się za pomocą konkretnych, zmiennych obrazów archetypowych. W mitologii antycznej, mesjasz, heros, „odmieniec” — o wyjątkowym posłannictwie. Takie małżeństwa, np. bóstw, bogiń czy duchów ze śmiertelnikami (musi obowiązywać zasada antytetycznych pochodzeń). Z tych małżeństw rodzi się bóg, mesjasz, heros, „odmieniec” — o wyjątkowym posłannictwie. Takie małżeństwo bywa nieraz przeznaczeniem losu lub wyrokiem boskim. Np. dla nimfy morskiej Tetydy, żony Peleusa, która starała się zapewnić nieśmiertelność ich synowi Achillesowi; dla „macierzyństwa Bożego” Marii — matki Jezusa Chrystusa, Mesjasza. W późniejszych czasach ów archetyp reprezentują m. in. małżeństwa, mieszane pod względem narodowości czy pochodzenia klasowego, a motyw Tataraki czy Tatara nie musiał być wcale nieznanym, skoro podjął go np. Jules Verne, jakże chętny do posługiwania się stereotypowymi toposami. Myślę o jego głośnej powieści pt. *Michel Strogoff* (1876), przerobionej później na dramat i parokrotnie ekranizowanej.

Problem „mieszkańca” interesował romantyków rozmiłowanych w orientalizmie, pojawiał się on szczególnie w powieściach poetyckich (np. Słowackiego) i typu historycznego (np. *Agaj-Chan* Krasińskiego) oraz w rzeczywistych romantycznych biografiach osobowych (np. Michał Czajkowski jako Sadyk-Pasza).

Bohater-mieszaniec, który tak obsesyjnie zawładnął wyobraźnią twórcą Teodora Parnickiego w jego powieściach historycznych, jest z gruntu sprzeczny z koncepcją Mickiewiczowską, różny od tego typu mściciela z ojca-zesłańca i matki-Tataraki. Mieszkańcy Parnickiego są na ogół dyskryminowani, posiadają wielorakie kompleksy i sprzeczności osobowościowe, kulturowe, charakterystyczne dla tzw. ludzi półkrewi⁴⁴. Jest to zatem wariantowy archetyp, przeciwstawny Mickiewiczowskiemu, także w sferze zadań i celów finalnych.

Przykłady można by mnożyć. Nawet *Pieśń Feliksa* wprowadza taki drugi, historyczny już przykład, mianowicie carobójcy Pahlana, „obcego”, „naturalizowanego” Rosjanina kurlandzkiego.

Komentatorzy owego znaczącego dla *Pieśni Feliksa* motywu: „Zrodzi się Palen dla cara”, objaśniali go zbyt „urzędowo”, tzn. tak, by nie rozbudzał szerszych asocjacji i refleksji u odbiorcy. A szkoda. Oto klasyczne objaśnienia Pigionowe:

⁴⁴ Zob. A. Chojnacki, *Parnicki w labiryncie historii*. Warszawa 1975, rozdz. *Osobowość mieszkańców*.

hr. Piotr Pahlen (1746—1826), minister rosyjski, organizator spisku, który doprowadził do zamordowania cara Pawła I (1801). [...] Szarfą, stanowiącą dekorację munduru carskiego, udusili spiskowcy cara Pawła ⁴⁵.

Ta druga informacja jest zresztą historycznie nieco bałamutna. I w tym typie komentowano niezmiennie ów motyw. Drobne warianty, jak np. w śpiewniku Barańskiego: „Cara Pawła zaduszono szarfami” ⁴⁶ — nie mają znaczenia.

Z motywem Pahlena, współnika carobójstwa, zetknął się Mickiewicz w czasie pobytu w Rosji. Był to motyw popularny wśród dekabrystów ⁴⁷, w folklorystycznej nieraz stylizacji. O śmierci Pahlena musiano właśnie wówczas mówić (1826 r.), a zaprzyjaźnieni z Mickiewiczem dekabryści, np. Gustaw Olizar ⁴⁸, z którym zetknął się poeta na Krymie, znali dobrze syna Pahlena — Fiodora Pietrowicza.

W cytowanej *Pieśni więźnia Litwina* Mickiewicz zapisał to nazwisko jakby „z francuska” — fonetycznie: „Palin”. Czyż skądinąd wiedza historyczna poety o nim odpowiadała poziomowi sfolkloryzowanej już legendy o carobójstwie Pahlena? Odpowiadała ona w pełni mentalności uludowanego przez poetę podmiotu lirycznego oraz uludowanym akcesorium narzędzi zbrodni: topór, sznur *vel* nić konopna „obwita srebrem”. Uduśnienie cara szarfą z osnowy konopnych nici przywołuje na pamięć szubieniczny sznur konopny, o którym romantycy napisali wzruszające utwory ⁴⁹, a w baśni ludowej wieszano na nim niejednego harnasia.

Nić lniana czy konopna miała w *Pieśni Feliksa* dostąpić zaszczytu wykonania zemsty: utkana z niej szarfą spiskowcy zaduszą cara. Jest ten motyw pełen ironii i sarkazmu, spotęgowanych „obojnactwem” owego emblematu: musi to być przecież nić „srebrem obwita”, wówczas bowiem dopiero uzyskuje dystynkcję dusicielki cara.

Zarówno nić konopna jak i topór jako narzędzia śmierci posiadają rangę starych toposów, o ludowej również proveniencji. W tej *Pieśni* gubią one swe powszednie, banalne znaczenie użytkowe. Ich przeznaczenie w ludowej formie zemsty jest „wyższe”, „ważniejsze” niż w codzien-

⁴⁵ Mickiewicz, *Dziela*, t. 3, s. 502.

⁴⁶ *Jeszcze Polska nie zginęła! Pieśni patriotyczne i narodowe*. Zebrał F. Barański. Lwów 1901, s. 91.

⁴⁷ Zob. np. J. Strutyński [Berlicz Sas], *Kalejdoskop. Obrazy czasów i ludzi*. „Świt” (Lwów) 1872. Przedruk w zbiorze: *Pamiętniki dekabrystów*. Wyboru dokonał [...] W. Zawadzki. T. 3. Warszawa 1960, s. 180.

⁴⁸ Odpowiadając wierszem na poświęcony mu przez Mickiewicza sonet *Ajudach*, Olizar kazał morzu i Tatarom (!) wielbić Mickiewicza. Zob. L. Gomolicki, *Dziennik pobytu A. Mickiewicza w Rosji. 1824—1829*. Warszawa 1949, s. 96.

⁴⁹ Zob. np. G. Ehrenberga *Szubienicę Zawiszy* (W: *Antologia romantycznej poezji krajowej (1831—1863)*). Opracowały M. Grabowska i M. Janion. Warszawa 1958, s. 77—78) z aluzyjnym, wstrząsającym i wielofunkcyjnym refrenem: „Konopie na polu bujają szeroko”.

ności. To „drugie dno” znaczeniowe nobilituje je w sensie pojęć rewolucyjnych.

Przypuszcza się, że cara Pawła I nie zaduszono jego szarfą mundurową (o czym niżej), lecz oficerską Skariatina. Szarfa carska była z jedwabiu przetykanego nie tylko nicią srebrną; oficerskiej bardziej przystoi ów „postaw” konopny. Ale te szczegóły nie mają wagi interpretacyjnej, lecz anegdotyczną. A jednak odpowiadają naszej tezie o sfolkloryzowanym przez Mickiewicza toposie tyranobójstwa, współbrzmiającym z uludowym, schłopiałym biegiem życia zesłańca syberyjskiego.

W świetle najnowszych badań radzieckich niezwykle i skomplikowane były okoliczności zamordowania Pawła I przez spiskowców, którym przewodzili: hr. Piotr Pahlen (1746—1826) — petersburski gubernator wojenny i przewodniczący Kolegium Spraw Zagranicznych; hr. Leontij Benningsen (1745—1826) — generał; hr. Walerian Zubow (1771—1804) — generał; Aleksy Orłow-Czesmeński (1737—1808) — generał; Włodzimierz Jaszwil (ur. 1764) — pułkownik. Historiografowie carscy nie mogli owych okoliczności ujawnić. Np. N. K. Szylдер opisuje wydarzenia relacjonowane przez Sabłukowa, cytując jego słowa:

W komendzie warty wszyscy drzemali. Nagle nadbiegł lokaj z krzykiem „Ratujcie!” Pułkownik Połtorocki zwrócił się do żołnierzy: „Za cara!” Wszyscy rzucili się na pomoc. Jednocześnie na tarasie pojawił się hr. Pahlen i gen. Benningsen. Zatrzymali biegnących i oznajmili: „Car umarł od ataku apopleksji. Naszym nowym carem jest Aleksander Pawłowicz”⁵⁰.

Oto odpowiedni fragment z wykładów S. B. Okunia:

Aleksander [syn Pawła I] wstrzymywał zabójstwo Pawła jeszcze kilka dni nie dlatego, że poczuł wyrzuty sumienia, ale dlatego, że uważał za konieczne doczekać się tego dnia, kiedy wartę w pałacu będzie pełnił trzeci batalion siemionowskiego pułku, w który najbardziej wierzył.

Zabójstwo Pawła było zaplanowane w nocy z 11 na 12 marca. Pahlen przedsięwziął wszelkie środki ostrożności. Wartę w Pałacu Michajłowskim, gdzie przebywał Paweł, tej nocy powinni byli pełnić konni gwardziści pod dowództwem Sabłukowa. W spisku Sabłukow nie brał udziału i jego obecność dla spiskowców byłaby bardzo niebezpieczna. Dlatego Pahlen skłonił Pawła wieczorem 11 III do usunięcia z pałacu konnych gwardzistów, tłumacząc, że są oni jakobinami. W pałacu pełniły wartę siemionowski i preobrażeński pułk. Żeby w ostatniej chwili nikt z oficerów-spiskowców nie zawiódł w spisku, Pahlen uciekł się do nowej prowokacji. Wieczorem 11 III zebrał wszystkich oficerów pułku u siebie w mieszkaniu, gdzie jakoby w imieniu cara oświadczył, że Paweł jest niezadowolony z ich służby i jeśli będzie ona w dalszym ciągu taka, to będą oni „rozesłani” w różne miejsca. Pahlen jednocześnie zapobiegł, żeby nie wpuszczono Arakcejewy do miasta.

Około północy uczestnicy spisku (było ich 60, inne źródła podają 180 osób) rozbili nie okazującą im sprzeciwu zewnętrzną ochronę i wbiegli do pałacu. Spiskowcy rozdzielili się na dwie grupy. W pierwszej grupie byli Płaton i Ni-

⁵⁰ Н. К. Шильдер, *Император Павел Первый*. Санкт-Петербург 1901, s. 492.

kołaj Zubowowie, Benningsen i inni. Kiedy wtargnęli do sypialni cara, z przerażeniem stwierdzili, że łóżko jego jest puste. Myśleli, że Paweł uciekł tajnymi drzwiami do wartowniczego pomieszczenia. Jednak ich przypuszczenia szybko się rozwiały, na parowanie bowiem odbijał się cień skurczonej sylwetki przerażonego imperatora, ostro oświetlonej nocną lampką. Niektóre źródła podają, że spiskowcy żądali zrzeczenia się tronu przez Pawła i tym samym imperator uratowałby sobie życie. Jest to jednak mało wiarygodne.

Rozprawa z Pawłem trwała bardzo krótko. Druga partia spiskowców przerażała pierwszą, która myślała, że zjawiała się warta, przez kogoś wezwana. W zamieszaniu niektórzy rzucili się do ucieczki, potem jednak zawrócili. Ktoś zrzucił lampkę i w ciemnościach zabił Pawła. Przypuszcza się, że oficerska szarfa Skariatina i tabakierka Zubowa były narzędziami zabójstwa.

„Kopali go nogami — opowiada Sabłukow — deptali i masakrowali nieszczęsnego trupa. Lekarze preparowali ciało, żeby zgodnie z tradycją wystawić je publicznie”⁵¹.

6

Pieśń Feliksa podejmuje motywy rosyjskiej poezji dekabrystowskiej, choć jednocześnie różni się od nich znacznie. Słynne Puszkiniowskie *Pismo na Sybir* (początek r. 1827) warto tu przytoczyć w całości (w przekładzie J. Tuwima), by zdać sobie sprawę z różnic i z podobieństw optymistycznego traktowania przyszłości zesłańców syberyjskich (przeszło 100 dekabrystów zesłano na Syberię, na katorgę lub osiedlenie):

W głębinie syberyjskich rud
Wytrwajcie dumni, niezawišli,
Nie zginie wasz bolesny trud
I łot wysoki waszych myśli.

Nadzieja, siostra nieszczęśliwych,
Rozproszy kiedyś mroczny cień
I zbudzi rzešką radość w żywych,
Nadejdzie upragniony dzień. —

Miłości światło i przyjaźni
Dojdzie was przez ponurą noc,
Jak do katorżnej waszej kaźni
Mój wolny dzień dochodzi głos.

Okowy swe rzucicie precz,
Runą ciemnice, brzask zaświta,
Wolność na progu was przywita
I bracia wam oddadzą miecz⁵².

Mickiewiczowski optymizm, Mickiewiczowska „nadzieja” ma walencyjny oraz chłopski równocześnie „łot myśli” zesłańca, który nie

⁵¹ С. Б. Окунь, *История СССР. (Лекции)*. Ч. 1. Ленинград 1974, s. 129-130.

⁵² Zob. zbiór *Dekabryści* (Przełożyła S. B ó r s k a. Opracował i wstępem opatrzył H. B a t o w s k i. Wrocław 1957, s. 368. BN II, 106): „Utwór ten, nie opatrzone tytułem, Puszkini wręczył z początkiem r. 1827 żonie dekabrysty N. M. Murawjowa [...], udającej się do męża dzielić z nim jego wygnanie syberyjskie. Ogłoszono drukiem wiersz dopiero w r. 1856 w Londynie”.

mieczem, lecz toporem i pętlą ze sznura konopnego dopracuje się wolności. A ów upragniony dzień wolności może nadejść jeszcze w pierwszym pokoleniu zesłańczym.

Motyw carobójstwa w sposób szczególnie aktywny występuje w piosnkach agitacyjnych K. F. Rylejewa, napisanych wspólnie z Aleksandrem Biestużewem-Marlinskim, a stylizowanych na popularne rosyjskie czastuszki. Być może, iż Mickiewicz słyszał je w Petersburgu (z Rylejewem poznał się tam w r. 1825). W wierszu *Do przyjaciół Moskali* poświęcił Rylejewowi i Biestużewowi najbardziej wzruszające w aspekcie dramatu polsko-rosyjskiego wspomnienie:

Gdzież wy teraz? Szlachetna szyja Rylejewa,
Którąm jak bratnią ścisnął, carskimi wyroki
Wisi do hańbiącego przywiązana drzewa;
Kłątwa ludom, co swoje mordują proroki.

Ta ręka, którą do mnie Bestużew wyciągnął,
Wieszcz i żołnierz, ta ręka od pióra i broni
Oderwana, i car ją do taczki zaprzęgnął;
Dziś w minach ryje, skuta obok polskiej dłoni. [w. 5—12]

Są w tych słowach pokrewne z *Pieśnią Feliksa* motywy Rosjan — spiskujących rewolucjonistów, carobójców i katorżników skutych w „minach” wspólnie z zesłańcami polskimi. Zauważył już Rafał Blüth, a za nim Waclaw Borowy⁵³, iż *Pieśń Feliksa* „prawdopodobnie umyślnie” rozwija motywy dwóch piosenek Rylejewa—Biestużewa z r. 1824, mianowicie o duszeniu carów i o nożach kowala. Oto teksty (w przekładzie K. I. Gałczyńskiego):

1

Ach, opowiedz, opowiedz,
Jak to rządzą carowie
Rusi.
Ach, opowiedz nam zaraz,
W jaki sposób się cara
Dusi.
Jak to Piotra kaprale
Prowadzili przez salę
Gracko.

A małżonka przed pałac
Na koniu wyjeżdżała
Chwacko.
Jak zbrodniarz krótkonosy
Po niej wziął rządy w Rosji
Krwawe.
Ale rosyjski Pan Bóg
Dobrym ludziom dopomógł
Niebawem⁵⁴.

2

Ech, siedł kowal z kuźni,
Z kuźni kowal, z kuźni.
Sława.

Ech, niósł kowal z kuźni,
Ech, trzy noże z kuźni.
Sława.

⁵³ R. Blüth, *Mickiewicz i Rylejew pod pomnikiem Piotra Wielkiego*. „Rocznik Koła Polonistów Słuchaczy Uniwersytetu Warszawskiego”. Warszawa 1927, s. 50. — B o r o w y, *op. cit.*, s. 98—99.

⁵⁴ *Dekabryści*, s. 236—237.

Pierwszy nóż, pierwszy nóż
Na bojarów, panów niósł.
Sława.

Drugi nóż, drugi nóż
Na świętoszków, popów niósł.
Sława.

A nóż trzeci, w mię Boże,
Ten na cara będzie nożem.
Sława⁵⁵.

Po 10 latach Mickiewicz-profesor informując o sprzysiężeniu dekabrystów mówił:

Na zebraniach śpiewano pieśni okrutne, których nie mógłbym tu przytoczyć, pieśni naznaczone piętnem fińskim i mongolskim, budzące odrazę w spiskowcach polskich, którzy znajdowali się wówczas wśród Rosjan. A przecież Polacy wiele już ucierpieli od rządu rosyjskiego; niemniej jednak ton tych pieśni raził ich ucho⁵⁶.

Nie umiem zinterpretować w pełni tej wypowiedzi (poświadcza, zapewne, jakąś ewolucję poglądów), pamiętając o potwornie mściwej, „mongolskiej” pieśni Konrada (*nb.* dramat ją dezawuuje) czy o improwizacji poety na imieninach C. Daszkiewicza, choć pozwala ta wypowiedź lepiej zrozumieć, dlaczego przyszyły carobójca ma zrodzić się z matki-Tatarki i z ojca-zesłańca polskiego. A może ton owych pieśni uwłaczał patriotycznym dążeniom i programom spiskowców polskich, desakralizował ich sprawę? A może przerażał Mickiewicza ów „mongolizm”, a więc okrucieństwo zemsty jako radość smakowania samej zemsty, nie tylko dla jej finalnego celu? W tym względzie *Pieśń Feliksa* różni się od cytowanych agitek Rylejewa—Biestużewa. Nie ma w niej „rzeźniczej” agitacyjności, moralnie nagannej, ani okrutnej, radosnej i sensacyjnej ciekawości „duszenia” cara.

Carobójstwo przeznaczone synowi sybiraka ma się wypełnić w jego „pokoleniu” — rodzie. Ten wyrok poetycki wydany przez Mickiewicza wiązano z Mikołajem I (trzecim synem Pawła I). Potrafimy zatem zrozumieć, dlaczego tę pieśń — już w czasach Mickiewicza — ze szczególną zaciekłością tępiono w zaborze rosyjskim, bezlitośnie karząc „winnych”. Nie szło tylko o carobójstwo jako zasadę programową czynu rewolucyjnego, ale również o zamordowanie konkretnego panującego: „kaprała na tronie” — jak go określił Hercen.

W *Pieśni Feliksa* taktyka zemsty i jej założenia etyczne przypominają nieco idee *Konrada Wallenroda*, choć różnice są wielorakie i zasadnicze, także w tonacji *Pieśni*, która jest zbliżona do szubienicznego humoru *Mazura kajdaniarskiego* Ludwika Waryńskiego. Ogólne podobieństwo (nie przybliżając sytuacji i szczegółów zbytnio do siebie) narzuca obu utworom Mickiewicza pokrewna z gruntu tylko idea walenrodyzmu. W *Pieśni Feliksa* — powtórzmy — pozornego akceptowania przez zesłańca postawy lojalności i posłuszeństwa wobec karzącego, maskującej — na krótko zresztą (bo tylko w pierwszej zwrotce, o czym często zapominają interpre-

⁵⁵ *Ibidem*, s. 237—238.

⁵⁶ Mickiewicz, *Dziela*, t. 10, s. 355 (lekcja z 7 VI 1842).

tatorzy!) i w sposób ironiczny, szyderczy — prawdziwy cel takiego życia i pracy. Ale to życie zesłańca nie jest już typowym modelem życia bohatera romantyczno-walenrodycznego: jest bowiem uzwyczajnione szarym codziennym trudem katorżniczo-chłopskim. I choć dążenia obu bohaterów są podobne, jednak drogi do celu są inne, mimo iż patronuje im pokrewna taktyka kamuflażu. Inne wymiary i hierarchia heroizmu określają te dwie biografie. Biografia zesłańca ukształtowana została według typowych chronologicznie etapów losów sybiraka (z węzłami życia na katordze w kopalni, potem na posiedzeniu i w koloniach), a nie w sposób romantycznie uduchowiony, uniezwykły. Biografia ta jest niby zwyczajna, z pozoru pospolita — podstawą wspólna praca z myślą o wspólnej przyszłości, a plony tej zbiorowej pracy przyczynią się do zrealizowania najwyższego i jedyne go celu. Oto istotne *novum*: nie przez męczeństwo, lecz przez „zwykłą” pracę służącą idei zemsty osiąga się także cel najwyższy. A więc życie pracowite, pozornie banalne, przeciętne, ciche i nie budzące podejrzeń, a jednak bohaterskie.

Ale to życie jest zarazem wzorcem życia bohatera niezłomnego, odpornego w pełni na najgorsze nawet próby jego załamania, przed którym ubezpiecza go świadomość — powtórzmy trafne sformułowanie Borowego — „że każda kara może się carowi przysłużyć do zguby”⁵⁷. Niezłomność dążeń zesłańca oraz wiara w rychłą realizację ich celu (nie ma walenrodycznego katastrofizmu!) zostały w *Pieśni Feliksa* szczególnie eksponowane jako cechy wzorca narodowego w sytuacji niewoli i ucisku. Zesłaniec przeżyje zsyłkę i doczeka się realizacji zemsty, nie tak jak jego „spółwięźniowie, spółwygnańcy, za miłość ku ojczyźnie prześladowani, z tęsknoty ku ojczyźnie” zmarli. W tym tkwi optymizm *Pieśni Feliksa*, pozwalający jej być pieśnią patriotycznej otuchy i wiary w czyn rewolucyjny. W rzeczywistym natomiast biegu życia katorżników — jak wiadomo — zesłanie kształtowało na ogół bierny martyrologiczny patriotyzm idący w parze z uwstecznieniem radykalnych poglądów i dążeń. Poświadczają to typowe biografie naszych zesłańców, często dokumentowane ich pamiętnikami.

W *Pieśni Feliksa* jest inaczej. Jest to model życia bohatera wykonującego (w imię zbiorowości) prozaiczną zwykłą pracę dla niezwykłych celów finalnych. W koncepcji typowości jego losów — według Mickiewicza — mieści się zbiorowość losów mścicieli zesłańców, więźniów (nie tylko polskich, jak świadczy *Ustęp III cz. Dziadów*). Jest więc ten pośredni mściciel wyrazem idei zbiorowości, a jego przyszły syn wykonawcą woli tej zbiorowości, będzie działał w imię tej zbiorowości, przy jej istotnej pomocy; zbiorowości, która korzystając z plonów pracy zesłańca, przysposobi je jako narzędzia zemsty. Ta idea harmonijnego tajnego współdziałania i łańcucha spiskowych pośrednictw w realizacji czynu zemsty oraz

⁵⁷ Borowy, *op. cit.*, s. 98. — „System represyjny sam wytwarza środki swego zniszczenia” (uwaga Z. Stefanowskiej).

desygnowanie jej wykonawcy jako archetypowego jej reprezentanta jest wyrażenie wypowiedzianym przez Mickiewicza programem na przyszłość.

Pieśń Feliksa operuje bowiem jakby trzema płaszczyznami czasu: aktualnego wobec akcji poematu, tj. więziennego, z kolei późniejszego życia zesłańczego, wreszcie końcowego — rewolucyjno-wolnościowego. Dwie ostatnie podkreśla wyrażenie w narracji bohatera lirycznego czas przyszły, „rozwidlany” jednak na dwojaki przyszłości: wcześniejszą — zesłańczą, oraz potencjalnie późniejszą — rewolucyjnego działania. W takiej funkcji owa dwoistość czasów przyszłych występuje w całej *Pieśni Feliksa*, prócz pierwszej zwrotki.

Dwustopniowość czasu przyszłego dynamizuje dramatyzm utworu w perspektywicznej projekcji biegu życia zesłańczego (wynika ona z innych doświadczeń sybiraka) i decyduje — wbrew beznadziejnym losom zesłańca — o optymistycznej wymowie pieśni, o optymistycznej ocenie racji dążeń rewolucyjnych tego typu. Potwierdza ją refren odśpiewany przez Chór, po zakończeniu śpiewu Feliksa, refren wybrany nie bez kozery — właśnie z ostatniego wersu trzeciej zwrotki:

Zrodzi się Palen dla cara
ra — ra — ra — ra — ra — ra — [w. 410—411]

(Nb. fakt podjęcia przez Chór wersu trzeciej zwrotki mógłby świadczyć, iż to nie była doraźnie improwizowana przez Feliksa pieśń, lecz jakby znana słuchaczom już dawniej).

Ów refren jest najistotniejszą gwarancją rychłego spełnienia się nadziei zesłańców, gwarancją wiary w sens, w cel ich życia. Efekt grozy owej zapowiedzi z refrenu potęguje jego drugi wers — frazą imitującą echo. Ta echolalia, jakby z przyśpiewki ludowej, muzycznie nie związana z melodią pieśni oraz nie mająca samoistnie semantycznej wartości, lecz wtórna, posiada instrumentację głoskową nadającą jej charakter złowieszczy, gniewnego i rozchodzącego się daleko echa.

Optymizm *Pieśni Feliksa* wynika również z pouczenia oraz wpajania wiary, że nawet w warunkach najsroźszej niewoli można i trzeba myśleć i pracować dla wielkiego celu, który nie jest aż tak odległy ani aż tak niewykonalny, jeśli będzie organicznym dążeniem zbiorowości. Ów „ktoś”, twórca toporu na cara lub konopnych nici na szarfę-dusicielkę, to nie przypadkowy wspólnik tyranobójstwa, lecz jeden z wielu anonimowych bohaterów — ogień tej zbiorowości walczącej o wolność.

Zesłańca z pieśni uzyskuje z racji swego losu i ciężkiej pracy fizycznej, najpierw w kopalni, potem na roli, zdemokratyzowany status społeczny, najbliższy lub tożsamy — chłopskiemu. I syn zesłańca, z matki-Tatar-ki, będzie szczyił się podobnym pochodzeniem. Są to zatem „ludowi mściciele”, zbratani, pojednani z tuziemcami syberyjskimi. O ich schłobieniu i zbrataniu mówił Mickiewicz, zafascynowany *Dziennikiem* generała Kopcia, na wykładzie z 10 maja 1842:

Ten wpływ duchowy Sybiru daje się odczuć także w życiu politycznym. Można powiedzieć, że Sybir zbliżył wszystkie stany narodu, że począł zacierać po raz pierwszy różnice społeczne. Widziano, jak pan możny, szlachcic i włościanin razem polowali lub pracowali, zmuszeni żyć pod jednym dachem. Duma, wywyższanie się ponad wszystkich, ten grzech polskiej szlachty, został szczególnie dotkliwie ukarany w osobach zesłańców. Szlachcic, będący podług Reja najdoskonalszym tworem na ziemi, traci na Sybirze nie tylko wszystkie przywileje, ale nawet swoje nazwisko; staje się tylko „numerem”. [...]

Nieszczęścia wygnania zbliżyły również naród polski z innymi słowiańskimi. Nie byłoby inaczej sposobu zbliżenia Polaków do Rosjan. [...] Od tej doby wspólne uczucie łączy wygnańca rosyjskiego z wygnańcem polskim. Można powiedzieć, że na zesłaniu sybirskim wytwarzają się, w uścisku nieszczęścia, pierwsze węzły jedności rozleglejszej⁵⁸.

Popularny w romantyzmie Wergiliuszowy motyw „*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*” („Niech powstanie jakiś mściciel z naszych kości”)⁵⁹ w tradycji polskiego bohaterstwa uwieczniony napisem na grobowcu hetmana Stanisława Żółkiewskiego, nie został podjęty w *Pieśni Feliksa*, choć mógłby zdobić epitafijną dedykację otwierającą III cz. *Dziadów*. Nb. Halban w *Konradzie Wallenrodzie* posługuje się tym motywem omal na prawach cytacji: „Z tej pieśni wstanie mściciel naszych kości” (VI, w. 237). Zbyt niecierpliwie, gniewnie i bogoburczo sformułowane zostały hasła zemsty w improwizacjach z celi bazylikańskiej, by mogły być zalecane do realizowania według prawideł owego popularnego motywu. Nie dopuszczał również do tego ów optymizm „wesolej” piosenki Feliksa. Potencjalny problem syna-mściciela skraca w sposób znaczący odległość czasu zemsty:

Może w moim pokoleniu
Zrodzi się Palen dla cara.

A więc nie „z kości” męczenników sybirskich powstanie mściciel: on będzie wykonawcą woli żywych, współdziałających z nim ludzi.

Wspomniano już, jak trójstopniowy przepływ czasu optyimizuje w tej pieśni i urealnia ową ideę — wbrew beznadziejnej rzeczywistości zesłańca. Poeta budzi wiarę i przekonanie w sens oraz rychły skutek jego działania. A ów zesłaniec — jako ważna skądinąd część zbiorowości „ktosów” — jest przecież nie tylko faktycznym sybirakiem. On symbolizuje również społeczność polskich niewolników. Dlatego m. in. *Pieśń Feliksa* cieszyła się tak szeroką popularnością. Potęgowała ją także koncepcja najwyższej jawności podmiotu lirycznego, niesłuchanie aktywnego w budzeniu uczuć patriotyczno-rewolucyjnych, podmiotu lirycznego o wyrazistej, zindywi-

⁵⁸ Mickiewicz, *Dziela*, t. 10, s. 303—304 (lekcja z 10 V 1842).

⁵⁹ Motyw, którego rodowód i romantyczne potomstwo literackie ukazał M. Ingłot („*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*” w *literaturze i historii polskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1).

dualizowanej, a jednocześnie stypizowanej biografii, podmiotu bezpośrednio utożsamiającego się jakby nieustannie z wykonawcami tej pieśni w jej dziejowych losach.

Mickiewicz pragnął osiągnąć w *Pieśni Feliksa* maksymalną prostotę, by zapewnić jej najlepszą komunikatywność. Uzyskał ją całkowicie, co potwierdza szeroka recepcja utworu. Pozornie wydawałoby się, iż jego pełne odczucie utrudniają niezrozumiałe realia i iroczny kamuflaż podmiotu lirycznego. Jak uczy historia recepcji pieśni rewolucyjnych i patriotycznych, niezrozumiałe realia nie stanowią przeszkody w popularyzowaniu pieśni (por. np. pieśń „Gdy naród do boju...”, najeżoną niezrozumiałymi historycznymi motywami!). Są one często pojmowane w sposób mitomański, tajemniczo-kultowy. Przeciętny śpiewak posiada także łatwość odczytania zamaskowanej ironii czy autoironii lub sarkazmu. Świadczą o tym liczne i żywe do dziś ludowe pieśni szydebne oraz patriotyczno-rewolucyjne, chętnie operujące ironicznym sarkazmem, humorem szubienicznym, nastrojowością wisielczą czy różnego autoramentu bogoburstwem.

Stanisław Tarnowski w *Historii literatury polskiej* postawiwszy pytanie: „co jest w III części *Dziadów* wielkiego?”, odpowiada: opowiadanie Jana Sobolewskiego, *Wielka Improwizacja* oraz widzenie ks. Piotra⁶⁰. Gdybyśmy to pytanie zmodyfikowali: co z III cz. *Dziadów* uzyskało największą popularność? — odpowiedź byłaby jednoznaczna: *Pieśń Feliksa*, jako wyodrębniony, samodzielny utwór, o bujnym życiu w tradycji patriotyczno-rewolucyjnej.

Ale *Pieśń* ta ma poza tym szczególne znaczenie, mianowicie dla koncepcji nie dokończonego nigdy poematu. Zapowiada bowiem *in nuce* nie napisane, a projektowane przez Mickiewicza dalsze części *Dziadów*. Zapowiada i jednocześnie w największym uogólnieniu informuje o ich kształcie ideowym, tematycznym. Dlatego również jest tak ważna dla koncepcji dramatycznej poematu. Potwierdza to list Mickiewicza do J. U. Niemcewicza (z 22 III 1833), który dziękował poecie za egzemplarz *Dziadów* części III:

Ze wzruszeniem czytałem zdanie twoje o czwartym tomie. Zdawało mi się, że podsłuchałem przyszły wyrok potomności. Pozwól autorowi cieszyć się tym złudzeniem. Pochlebiło mi niezmiernie, że odgadnąłeś cel i plan mojego poematu; rzeczywiście mam zamiar objąć w nim całą historią prześladowań i męczeństwa naszej Ojczyzny. Sceny wileńskie są wstępem do więzień petersburskich, katorżnej roboty i posilenia w Sybirze. Przedsięwzięcie szerokie i bogate w przedmioty. Oby tylko Bóg dał natchnienie!⁶¹

Dziady nie były zakończone.

⁶⁰ S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*. T. 5. Kraków 1900, s. 17.

⁶¹ Mickiewicz, *Dzieła*, t. 15, s. 61—62.

Tak jakby historia, stanowiąca osnowę tego dramatu, musiała wypełnić się w przyszłości, a więc już poza kartami książki ⁶².

Dodajmy jednak, iż w jakimś stopniu ta historia istnieje w biegu życia zesłańca-patrioty i rewolucjonisty z *Pieśni Feliksa* i w niej się również wypełnia poprzez zawsze aktualny wzorzec postaw, obowiązków i dążeń narodowowyzwoleńczych.

⁶² S t e f a n o w s k a, *Postowie*, s. 226.