

Bogdan Zakrzewski

"Pan Tadeusz", czyli "Jeszcze Polska nie zginęła"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 75/3, 3-25

1984

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

„PAN TADEUSZ”, CZYLI „JESZCZE POLSKA NIE ZGINEŁA”

1

Ten tytuł pracy, inwersyjny wobec oryginalnego tytułu poematu: *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie*, posiada pełne uzasadnienie merytoryczne. Stanowi jakby syntetyczne podsumowanie naszych rozważań szczegółowych i wniosków uogólniających.

W obfitej i różnorodnej literaturze przedmiotu na temat *Pana Tadeusza* oraz *Mazurka Józefa Wybickiego* problem miejsca *Pieśni Legionów* w poemacie Mickiewicza bywał często dostrzegany czy akcentowany, zwykle jako element szerszych ujęć analitycznych, opisowych. Rozliczenie się z tego stanu badań jest omal niemożliwe i mało płodne, szczególnie z uwagi na ową dorywczość bądź stereotypowość refleksji związanych z tym tematem.

O umiłowaniu i zainteresowaniach muzycznych Mickiewicza, o jego wysokiej wrażliwości i kulturze muzycznej pisywano wiele, często nawet z bezkrytycznym zachwytem, aż do przyznawania poecie umiejętności kompozytorskich (nie byle jakich!), muzykowania i śpiewu (a według współczesnej opinii Karola Libelta — „głos miał jak kura”). Powoływano się w tym względzie na dowodne listy poety, nie dostrzegając w nich nieraz żartobliwości tonu i intencji. Bezsporny przecież jest fakt, iż poeta interesując się wielce muzyką, szczególnie pieśnią ludowym oraz głośnymi operami romantycznymi, zarówno komponował swe teksty poetyckie pod znane i popularne owocześnie melodie (arie), jak i „instrumentował” różnorakimi środkami swoje utwory, aż do granic ich stylizacji operowej. Muzyka w jego poezji spełniała wybitną rolę w bogatych i zróżnicowanych swych funkcjach.

Świat *Pana Tadeusza* jest pełen „muzyczności” rozmaitej w nastrojach, sytuacjach, obrazach, począwszy od klasycznych koncertów i „wygrywania” pieśni, aż po odwoływanie się do nich bezpośrednio lub aluzyjne (nawet w zakresie własnych wierszo-pieśni)¹. Skrupulatne i erudy-

¹ Np. PT VI 87 n. Tak oznaczamy w przypisach lub po cytacjach w tekście głównym lokalizację źródła: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni*

cyjne przypisy i komentarze Stanisława Pigonia do jego edycji poematu w serii „Biblioteka Narodowa” ujawniają z tego zakresu jakże bogaty repertuar Mickiewiczowskich napomknięć o pieśniach lub przywołań pieśni (również pieśni-tańców), zwłaszcza ludowych, żołnierskich, narodowych, patriotycznych, religijnych, obrzędowych i zawodowych. Za interesowania muzyczne Mickiewicza poświadcza również mnogość wymienianych w *Panu Tadeuszu* nazw instrumentów muzycznych oraz technicznych terminów muzycznych.

Mazurek Dąbrowskiego nie jest zatem jedyną pojawiającą się w poemacie pieśnią. Zajmuje jednak miejsce wyjątkowe i szczególnie eksponowane. Natomiast bogactwo żywiołu melicznego w *Panu Tadeuszu* stanowi dla utworu Wybickiego naturalnie sprzymierzoną kompozycję.

Mickiewicz wyznaczał pieśni narodowej specyficzną rolę, wierząc w nieśmiertelność jej narodowego obiegu, w jej życiodajną funkcję w kulturze polskiej. Znał moc oddziaływania pieśni i moc mobilizowania, sprawdzaną wielokrotnie w najważniejszych momentach życia polskiego, w konspiracjach patriotycznych, w profetycznych agitacjach, w konsolacyjnych żałobach czasu klęsk i martyrologii.

W hierarchii pieśni narodowych *Mazurkowi Dąbrowskiego* powierzył poeta przewodnią funkcję. Poznał go już w dzieciństwie, i to z autopsji, gdy jako 14-letni chłopiec śledził w Nowogródku pamiętnego roku 1812 barwny przemarsz wojska polskiego i jego kwaterunki. (Po latach dojrzy wśród 19 pułku ułanów formujących się właśnie w Nowogródku — swego Tadeusza Soplicę!)

Mazurka poznał więc Mickiewicz najpierw w obiegu ustnym i zapamiętał na całe życie tak, jak można zapamiętać pacierz. Ale mamy poświadczenie (nieco późne), iż musiał go znać z druku. Mianowicie w liście do Leonarda Chodźki, pisanym z Zurychu 19 IX 1829, czytamy:

upraszam, abys mi do Rzymu przysłał *Historię Legionów*. Słyszałem wiele o niej po drodze w Niemczech, ale dotąd jeszcze nie udało mi się przeczytać. Zapewne za Alpami zaraz się spotkam, życzylibym jednak mieć od autora egzemplarz. [D 14, 503]²

Wspomniane dzieło pt. *Histoire des Légions polonaises en Italie [...]*, wydane w dwóch tomach w Paryżu r. 1829, o którym słyszał poeta w Dreźnie od samego generała Kniaziewiczza, zawiera tekst polski i francuski *Pieśni Legionów* (wraz z nutami — akompaniament fortepianowy

zajazd na Litwie. *Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Wyd. 8. Opracował S. Pigoń. Wrocław 1980. BN I 83. Liczba rzymska oznacza księgę, liczba arabska — odpowiedni wers utworu. Podkreślenia pochodzą od autora artykułu.

² W ten sposób odsyłamy do edycji: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. Warszawa 1955. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, następane — stronicę.

Wojcecha Sowińskiego)³. Mickiewicz cytując w *Panu Tadeuszu* frazy *Mazurka* (PT I 919) nie korzystał jednak z lekcji Chodźki, miał tekst w pamięci.

Mazurek Dąbrowskiego, jeśli wierzyć bałamutnym *Listom z podróży* Antoniego Edwarda Odyńca, stać się miał już w 1830 r. finałem nie zrealizowanego przez Mickiewicza (i jego przyjaciela) libretta, które zaplanował w Genui zachęcony przez tamtejszego dyrektora orkiestry i kompozytora, Franciszka Mireckiego (współpracującego także z Aleksandrem Fredrą). Bohaterem libretta do tej opery tragicomicznej miał być mążny legionista, Polak — Tadeusz (!), który będąc ranny, pozostał w nadmorskim miasteczku włoskim i zakochał się w córce burmistrza. Ale jej ojciec, „zapalony meloman”, nie chce się zgodzić na to małżeństwo, ponieważ nie może znieść amatorszczyzny śpiewania Tadeusza, także „melomana”, który ma nieprzepartą i „namiętną ochotę” do śpiewu. Farsowe perypetie kończy bohaterskie zwycięstwo Tadeusza nad zbójcami morskimi grożącymi miasteczku.

Burmistrz błogosławi kochanków. Tadeusz w uniesieniu szlachetnym obiecuje nie śpiewać nigdy przed burmistrzem, poprzestając na duetach z Silvia. Pragnie tylko raz jeszcze zanucić pieśń łabędią, pieśń, którą legiony śpiewały. Lud cały i z nim sam burmistrz wtórują chórem pieśni Tadeusza. Głos jego po raz pierwszy nie razi, ale owszem, wzrusza burmistrza. Śpiewak tryumfuje i płacze. Silvia rzuca się w jego objęcia — kurtyna zapada⁴.

A więc już wtedy, na cztery lata przed powstaniem *Pana Tadeusza*, pojawia się *Pieśń Legionów* w pomysłach literackich Mickiewicza, i to w osobliwej koncepcji — melodramatycznej „pieśni łabędziej” legionisty, w której odnosi tryumf zarówno nieudolny jej wykonawca, jak i przede wszystkim ona sama, porywając swym patriotyzmem cały świat miasteczka włoskiego i uwznioślając finał owej bajędy romantycznej. Zauważmy jednak, jak wielka jest moc tej pieśni: jej śpiewak potrafi nawet swym głosem wzruszać! Choć nie jest Jankielem! (zob. PT IV 244).

Hymniczną rangę oraz ogromną popularność uzyskał *Mazurek* w powstaniu listopadowym, nie tracąc ich również w czasach polistopadowych, także w środowiskach Wielkiej Emigracji. Śpiewano go w Dreźnie na ulicach, w salonach i piwiarniach, jako niepodległościową pieśń narodową pełną optymizmu, otuchy i nowej nadziei. Śpiewano ją idąc na

³ Zob. S. Windakiewicz, *Prolegomena do „Pana Tadeusza”*. Kraków 1918, s. 138—139. Tu o wpływie lektury książki Chodźki na pewne motywy w *Panu Tadeuszu*. Natomiast o występowaniu *Mazurka Dąbrowskiego* w *Panu Tadeuszu* wspomina Windakiewicz bardzo pobieżnie na s. 120—121, cytując 6 wariantów pieśni w poemacie i ograniczając się do stwierdzenia (s. 120): „Mickiewicz w sześciu wariantach powtarza go w *Panu Tadeuszu* na dowód i pamiątkę, jak ustawnie brzmiał mu w uchu przy pisaniu tego dzieła”.

⁴ A. E. Odyniec, *Listy z podróży*. Opracował M. Toporowski. Wstępem poprzedziła M. Dernałowicz. T. 2. Warszawa 1961, s. 454—455.

Zachód, wobec entuzjastycznie przyjmujących Niemców. W drezdeńskim okresie życia Mickiewicza *Mazurek* bił mu „tarabanem” serca przy tworzeniu *Dziadów* części III, najmocniej w epitafijnym posłaniu do męczenników syberyjskich, a w sposób wstrząsający w opowiadaniu Sobolewskiego: mianowicie Cyprian Janczewski, jeden z wielu wywożonych na Sybir, gdy

kibitka runęła —
On zdjął z głowy kapelusz, wstał i głos natężył
I trzykroć krzyknął: „Jeszcze Polska nie zginęła”. [D 3, 145]

Tragizm owego trzykrotnego okrzyku, będącego zarówno bohaterskim wezwaniem: „Do broni!”, jak i nakazem wiary i nadziei nieugiętej, rzuconych „ludowi płaczącemu”, kulminuje poprzez znane wszystkim, a nie wykrzyknięte, jakby zdławione uzasadnienie: „Kiedy my żyjemy!”

Mickiewicz w artykule *O bezpolitykowcach i o polityce „Pielgrzymy”* (z 19 V 1833) pisał:

Ale polityką, działaniem, nazywamy tylko czyny albo słowa i myśli, które rodzą czyny. Takimi czynami jest walka, zwycięstwo lub męczeństwo; takimi słowami były, na przykład, dawniej słowa *Ewangelii*, potem naśladowanie ich: słowa *Koranu*, słowa Wiklefa, Husa, Lutra, Sęsymona — słowa na sesji rejtanowskiej, w obradach Konwencji, kiedy wypowiadano wojnę całej Europie, rozkazy dzienne Napoleona, pieśń o Dąbrowskim *etc.* [D 6, 129]

A więc *Mazurek Dąbrowskiego* w tym polemicznym artykule uzyskał najwyższe koneksje i paralele w biegu dziejów, światową rangę „słów i myśli”, które rodzą epokowe czyny ludzkości.

Nieraz jednak słowa tej pieśni, strawestowane kameralnie, na prawach porzekadła, służą Mickiewiczowi do żartobliwej argumentacji, jak w liście do filozofa Bronisława Ferdynanda Trentowskiego, publikującego wówczas swe książki po łacinie i po niemiecku:

Mam zawsze nadzieję, że kiedyś zaczniesz pisać dla Polski i po polsku [...]. Będę ci więc śpiewał piosnkę: Marsz, Trentowski, z Niemiec do Polski! [D 15, 285]

Pierwszym bodaj interpretatorem pieśni *Jeszcze Polska...*, a z całą pewnością najbardziej odkrywczym, był sam Mickiewicz-profesor. Narodową cenę *Mazurka*, otwierającego „historię współczesną”, określili w swych prelekcjach paryskich w sposób niezwykle przenikliwy. Te jego dowodzenia są bardzo istotne dla zrozumienia i interpretacji funkcji pieśni w *Panu Tadeuszu*. W wykładzie 21 kursu II *Literatury słowiańskiej* stwierdzał:

polska idea ojczyzny nie jest związana z ideą ziemi. Pierwszy to raz widziano cały naród w pielgrzymstwie, naród, który znalazł się wśród ludów obcych. [D 10, 267—268]

Rozwijając tę myśl, zajął się Mickiewicz ideowymi dziejami Legionów polskich:

Przedłużały [one] dalej historię Polski starodawnej, zachowywały wszystko, co w niej było żywotne, a razem nosiły w sobie zaród jej przyszłości. Legiony pierwsze poczęły rozwiązywać sprawy, o których rozprawiano na Sejmie Czteroletnim. Historia ich wyjaśnia po raz pierwszy znaczenie wyrazów: patriotyzm, prawa obywatelskie, równość. [D 10, 268]

W dalszej argumentacji profesora wywiedzionej z idei *Mazurka Dąbrowskiego* znalazły się refleksje przypominające poetyckie koncepcje z *Pana Tadeusza*, na temat przełomowej, przewodniej dla losów ojczyzny roli Legionów. A zatem wykład ów poświadcza i potwierdza *ex post* twórcze i przewodnie znaczenie pieśni Legionów w strukturze poematu, który wszakże „ideę ojczyzny” związał z „ideą ziemi”.

Mickiewicza-profesora fascynowała magia spójni narodowościowej oddziałująca ze słów „sławnej pieśni legionów”. Ona jest „tajemnym węzłem”, który „łączy wszystkich członków jednego narodu” (D 10, 284).

Zrozumiecie teraz Panowie znaczenie słów sławnej pieśni legionów:

Jeszcze Polska nie zginęła,
Kiedy my żyjemy.

Albowiem człowiek, gdziekolwiek się znajduje, skoro myśli, czuje, działa, może być pewny, że w tejże samej chwili tysiące jego spółrodaków myślą, czują i działają podobnie jak on. Ta spójnia niewidoma łączy narodowości. [D 10, 293—294]

A nieco później, w wykładzie z 24 V 1842, nie zawahał się Mickiewicz twierdzić, „iż cała historia Księstwa Warszawskiego, a nawet Królestwa Polskiego aż po powstanie 1830 roku, jest zawarta w kilku zwrotkach pieśni legionów” (D 10, 322). Na dowód tego przytoczył profesor jej trzecią strofę, której wszystkie zapowiedzi spełniły się w historii:

Przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę,
Będziem Polakami,
Da nam przykład Bonaparte,
Jak zwyciężać mamy. [D 10, 322]

Zauważmy, iż „brzmienie temporalne” wersu 4 zostało zmienione — Mickiewicz wprowadził, dla agitacyjnych celów, czas przyszły: „da” zamiast „dał”.

Po tej cytacji następuje jakby ekskurs interpretacyjny profesora, który jako poeta zrealizował w *Panu Tadeuszu* retrospektywnie właśnie to, czego *Pieśń Legionów* nie przepowiedziała, a co on w swym poemacie tak donośnie dośpiewał, mianowicie: „Przejdziem Niemen”. Ów „dośpiew” funkcjonował zresztą w listopadowym potomstwie *Mazurka Dąbrowskiego*. Np. *Pieśń wołyńską Krakusów Dwernickiego* otwiera wers: „Przejdziem Wisłę, Bug i Niemen, będziemy Polakami”⁵.

⁵ Cyt. za: R. Kaleta, „*Stary Dąbrowskiego mazurek*”. W: *Oświeceni i sentymentalni. Studia nad literaturą i życiem w Polsce w okresie trzech rozbiorów*. Wrocław 1971, s. 735.

Mówił Mickiewicz w wykładzie 23 kursu II:

Zwracam uwagę, że w tych pieśniach [tj. legionowych] nie ma mowy ani o Niemnie, ani o Dnieprze, jako mających należeć do Polski. Mógłby ktoś odpowiedzieć, że myśleć we Włoszech o tak dalekich granicach byłoby zbyt zuchwałe. Ale poeci, nieznanymi wieszczowie, tworzący te pieśni, którzy kilku tysiącom Polaków zablakanych na równiny Lombardii zapowiadali przejście Wisły i Warty, mieliby dość odwagi, by im przepowiedzieć zdobycie dawnych granic, gdyby mieli i tego przeczucie. [D 10, 322—323]

Ta polemiczna z pozoru argumentacja, służąca zresztą charakterystyce poezji „wojennej” wydarzeń r. 1812, potwierdza również integralny związek *Mazurka Dąbrowskiego* z *Panem Tadeuszem*.

2

Inicjalny sygnał obecności *Mazurka Dąbrowskiego* w *Panu Tadeuszu* daje „stary stojący zegar kurantowy” z soplicowskiego dworu. Mechanizm melodyczny uruchamia — przez pociągnięcie za sznurek — Tadeusz Soplica powracający z nauk do rodzinnego domu. Dziecięcą radość Tadeusza z efektu owego pociągnięcia za sznurek potęguje chęć usłyszenia równie „starej” i drogiej melodii *Mazurka Dąbrowskiego*. Tadeusz zna ją jeszcze z dzieciństwa, tj. najpóźniej z 1801 roku. Wiemy, że pieśń Wybickiego powstała w Reggio w lipcu 1797 i nie mogła być jako już stara wygrywana przez soplicowski zegar.

Była zresztą — jak dowodzi Pigoń — pieśnią nielegalną, tłumioną. Określenie „stary” pochodzi z pierwszej redakcji, w której akcja poematu przypadać miała na czas późniejszy⁶.

Skrzętni badacze tej kwestii i mistyfikatory-pamiętnikarze wynajdują różnorodnej jakości dowody na to, iż w czasach młodości Mickiewicza istniały już takie zegary z kurantem *Mazurka*⁷.

Abstrahując od racji tych sporów, hipotez i odkryć, przysądzających np. *Pieśni Legionów* melodię przybraną, mianowicie ludowej proveniencji, starą i znaną powszechnie⁸, a więc możliwą do dawnego już jej „zainstalowania” w soplicowskim zegarze kurantowym (tzn. jeszcze przed powstaniem utworu Wybickiego), pamiętać trzeba, iż wytykanie Mickiewiczowi tego typu niekonsekwencji historycznych lub wybranianie ich przez jego entuzjastów jest przeważnie bezzasadne wobec konwencji

⁶ S. Pigoń, *ed. cit.*, s. 11—12, przypis do w. 72.

⁷ Z tego zakresu powstała obfita literatura przedmiotu. Np. J. Willaume, „*Jeszcze Polska*”. W: S. Russocki, S. Kuczyński, J. Willaume, *Godło, barwy i hymn Rzeczypospolitej*. Warszawa 1970. — Kaleta, *op. cit.* — J. Pachonński, *Jeszcze Polska nie zginęła*. Gdańsk 1972. Tu bogata bibliografia. Stąd cytujemy tekst hymnu (s. 61).

⁸ Zob. np. Pachonński, *op. cit.*, rozdz. *Melodia „Pieśni Legionów”*, s. 73—75; tu literatura przedmiotu.

czasu przyjętej przez romantyków i autora *Pana Tadeusza*. Ta konwencja dyktuje epickie prawa i zasady posługiwania się chronologią. To właśnie czas epickiej rzeczywistości fabularnej, z jej troistą panoramą dzieła się historii, odmierza, szacuje i wycenia wiek starego zegara i jego starego kuranta z *Mazurkiem*. Symbolizują one pradawne, zadomowione, zakorzenione aż po obszary pokoleniowych przykazań z codzienności, dziedziczne tradycje narodowych doświadczeń historycznych, żywych, aktualnych i przyszłościowych zarazem idei niepodległościowych, dążeń wolnościowych, wiary w istnienie Polski, „kiedy my żyjemy”. Tę „starość”, będącą jednocześnie młodością współczesności i profetycznym zaczynem przyszłości, dokumentuje cały omal poemat.

Poeta nadając kurantowi z *Mazurkiem* znamiona „starości” chciał go udostojnić, zmonumentalizować historycznie, podnieść do wyżyn hymnicznej funkcji, jaką spełniał w powstaniu listopadowym i po jego upadku, w doli i niedoli wielkoemigracyjnych tułaczek, marzeń pielgrzymkich i profecji narodowych.

Kurant wygrywa nocom i dniom soplicowskim przykazania narodowe, nie pozwala zapominać o nich, nakazuje żyć dla sprawy Ojczyzny, walczyć o nią w mikrokosmosie tego światka. Już od dzieciństwa wpaja te nakazy i odmierza czas ku wolności.

Kulminację z kurantowym *Mazurkiem* przygotowują historyczne dramaty zawarte w „portretach” oglądanych przez Tadeusza na ścianach soplicowskiej komnaty. A więc Kościuszkę i jego złowieszczą zmitologizowaną przysięgą⁹, Rejtana samobójcę — nieugięty obrońca wolności, Jakub Jasiński i Tadeusz Korsak — tragiczni bohaterowie szanów Pragi. Portrety te są nade wszystko dowodem patriotycznej pamięci mieszkańców dworu i wzorcami postaw. Ale także, w określonym stopniu, szczytnym świadectwem klęsk narodowych. Kurant ze starym *Mazurkiem Dąbrowskiego* (*nb.* „starym” nawet wobec wydarzeń i sytuacji portretowych) zmienia nagle tę tragiczną tonację klęsk, optymalizuje nastroj skoczną ludyczną melodią, „dziecinna radością” jej wywołania; optymalizuje zarówno rzeczywistość fabularną poematu, jak i antycypację losów narodowych.

Mazurek rozbrzmiewa po raz pierwszy „u wniścia alkowy” sypialnej, a więc w miejscu jakby symbolicznym — miejscu snu i przebudzenia. Melodię kuranta poprzedza wydzwanianie godzin życia: rytmów pracy, zabawy, odpoczynku. Z nimi zatem związane są nierozdzielnie idee i hasła *Mazurka*. To jest jedna z wielu jego funkcji, mianowicie oddziaływanie w zwykłej codzienności świata soplicowskiego.

Słowa pieśni tej, zakodowane w kurancie, sąsiadują — jak wskazywaliśmy — na określonych prawach z motywem alternatywnej przysię-

⁹ „Takim był, gdy przysięgał na stopniach ołtarzów, / Ze tym mieczem wypędzi z Polski trzech mocarzów / Albo sam na nim padnie” (PT I 59—61).

gi Kościuszki, spopularyzowanym w pieśniach powstania listopadowego: „umrzem lub zwyciężym”. Mazurek kurantowy grywa inną prawdę narodową.

Niedawno zamkniętą przeszłość historyczną wywoływał Mickiewicz za pomocą sytuacji z „portretów” oglądanych przez Tadeusza. W tradycji epopeicznej jest to chwyt skonwencjonalizowany, wysłużony już artystycznie. Kurantowi powierza poeta aktualną i profetyczną rolę, jakby żywego organizmu, będącego strażnikiem i animatorem sumień narodowych. Ten nie zbanalizowany literacko motyw, w odróżnieniu od statycznego z natury motywu „treści portretów”, przyjmuje — poprzez organiczne związanie go z przepływem godzin odmierzanego przez zegar czasu — oraz zyskuje udział w naturalnym biegu historii.

Ale w *Panu Tadeuszu* skrzeczą antytetycznie również zegary-kuranty, z gilami, które jękają się i piszczą (PT V 594—613). Zegary równie stare, o zdezelowanych przez historię mechanizmach; zegary jakby podjudzające szlacheckie pieniactwo, warcholstwo, kłótniwość i zapiekłą chęć zemsty. To zegary z sieni zamku Horeszkowskiego, nakręcane podczas uczty przez mściwego klucznika Gerwazego. One są temporalnie anachroniczne, niezgodne i poróżnione z postępem czasu: „Dziwaki stare, dawno ze słońcem w niezgodzie, / Południe wskazywały często o zachodzie” (PT V 596—597).

3

Mazurek Dąbrowskiego lansuje społeczną jedność narodową w kościuszkowskim rozumieniu tej tradycji, która odpowiadała demokratyzmowi napoleońskiemu:

Na to wszystkich jedne głosy:
Dosyć tej niewoli,
Mamy racławickie kosy,
Kościuszkę Bóg pozwoli.

Swarliwą publiczność karczmy Jankiela: schłopiałą szlachtę, nieraz o koneksjach kniaziowskich, i prawdziwych chłopów (pamiętajmy, iż wzajemne pretensje są nie tylko natury heraldycznej, ale i klasowej, PT IV 328—331) j e d n o c z y wspólne hasło, formujące ich pragnienia:

Mowa księdza wzbudziła takie zadziwienie,
Taką radość, że całe huczne zgromadzenie
Milczało chwilę; potem na pół ciche słowa
Powtarzano: „Tabaka z Polski? Częstochowa?
Dąbrowski? Z ziemi włoskiej?” Aż na koniec razem,
Jakby myśl z myślą, wyraz sam zbiegł się w wyrazem,
Wszyscy jednogłośnie, jak na dane hasło,
Krzyknęli: „Dąbrowskiego!” Wszystko razem wrzasło,
Wszystko się uściśniło: chłop z tatarskim hrabią,
Mitra z Krzyżem, Poraje z Gryfem i z Korabią;

Zapomnieli wszystkiego, nawet Bernardyna,
Tylko śpiewali krzycząc: „Wódki, miodu, wina!” [PT IV 369—380]

Jest zatem *Mazurek* pieśnią, która jednoczy tę społeczność w jej ludyczno-patriotycznym podnieceniu. Skoczny, brzmi jak taneczna piosenka z karczmy¹⁰. Prezentacja autorska *Mazurka* ma cechy humorystyczno-patriotyczne — dla pokazania jego funkcji mobilizujących i uświadamiających w świecie arcyprovincialnym, pośród ludzi, którzy śpiewają tę pieśń (organizując jej tekst za pomocą komicznych skojarzeń) pijacki gardłami („Przy każdym już szumiała siwą wódką czarka”, PT IV 221), przez zatabaczone nosy („kichała szlachta jak moździerz”, PT IV 292). Po swojemu manifestują oni miłość do ojczyzny, jakże łatwo poddając się błędom destrukcyjnej propagandy zajazdu, będącego zaprzeczeniem haseł pieśni. Są to zatem ludzie najzwyczajni, podnoszą się i upadają, błędzą, by z doświadczeń korzystać. I to jest największe zwycięstwo Mickiewicza-realisty, który desakralizując ów hymn do wymiarów pijacko-patriotycznej pieśni, wrzaskliwie wykonywanej, z krzykliwymi przerywnikami: „Wódki, miodu, wina!”, równocześnie monumentalizuje uczuciową wartość tej piosenki w jej codzienności, powszechności i spontaniczności obnażoną. Jakże musiała szokować romantyków ta scena pijackiego śpiewania *Jeszcze Polska...*!

Upowszechnienie znajomości *Mazurka Dąbrowskiego* wśród niższych warstw głębokiej prowincji, i to na prawach tak często tutaj akcentowanego jego folklorystycznego obiegu w społeczności karczmy, jest tendencyjnym „anachronizmem”, który nie respektuje rzeczywistego czasu; „anachronizmem” wprowadzonym przez poetę świadomie, dla eksponowania powszechności idei tego hymnu. Wywołują go zgromadzeni „jedynogłośnie” wykrzykniętym hasłem: „Dąbrowskiego!”, stylizowanym na wzór ludycznych haseł tanecznych, np. „gonionego”¹¹.

Pamiętajmy, że nawet sposób wygaszania tej długo wyśpiwywanej piosenki (a więc jej wielozwrotkową wersję znali już bywalcy karczmy Jankiela!) jest specyficznie humorystyczny:

Długo się przysłuchiwał ksiądz Robak piosence,
Na koniec chciał ją przerwać; wziął w obiedwie ręce
Tabakierkę, kichaniem melodyję zmieszał, [PT IV 381—383]

— zanim podchmieleni śpiewacy „nastroili się”, chyba do następnej strofy. Komizm sytuacyjny wzrasta: obrzędowe kichanie emisariusza potrafiło zmieszać „melodyję”, a więc przerwać meliczne podniecenie patriotów. Tę długość śpiewania należy rozumieć także jako pełne zaakcepto-

¹⁰ Pamiętajmy, iż owocześnie *Mazurek Dąbrowskiego* był tańczony. Są informacje, że tańczyli go sam generał Dąbrowski i Józef Wybicki!

¹¹ W scenie 7 aktu III *Kordiana* (w. 905—906) podobnym hasłem, ale o sensie taneczno-hippicznym, posługuje się Wielki Książę, wzywając „wesoto: Trębacz! / Niech grają Dombrowskiego, ksiązę sam poskacze...”

wanie przez wykonawców pieśni jej hasła niepodległościowych, odwołujących się do dawniejszej i bliższej historii oraz jej bohaterów: Czarnieckiego, Kościuszki, Bonapartego. W *Panu Tadeuszu* podobnych odwoływań jest wiele, stanowią one m. in. ważki argument w historiozofii poety, argument na rzecz twórczej roli tradycji narodowej.

Karczma, w której śpiewa się piosenkę legionową, to już nie kame-ralna wnęka „u wniścia alkowy” z soplicowskiego dworu. Karczma Jankiela jest miejscem zebrań i narad publicznych typu ludowego. A więc zasięg znajomości, funkcjonowanie i oddziaływanie tej pieśni zostały znacznie poszerzone, wybitnie wzbogacone i zdemokratyzowane.

„Długo się przysłuchiwał ksiądz Robak piosence”, sprawdzając jakby jej działanie wśród nowych śpiewaków. Autor poematu, nie cytując słów *Mazurka* ani nie nawiązując do nich choćby aluzyjnie, odwoływał się przecież intencjonalnie do jego znajomości wśród czytelników polskich, nie tylko zresztą w epoce sobie współczesnej.

Mazurek Dąbrowskiego nawołuje do zgody w podjęciu narodowej walki jako warunku odzyskania wolności:

Niemiec, Moskał nie osiędzie,
Gdy jąwszy pałasza,
Hasłem wszystkich zgoda będzie
I ojczyzna nasza.

Podobne hasła, w mikrokosmosie karczmy Jankiela, głosi ksiądz Robak w atmosferze groteskowych sporów szlachty o sprawy jakże karykaturalnie błahe i dalekie od pryncypialnego celu narodowego. Głosi je w sternowskiej stylizacji gawędowej, bliskiej mentalności schłopiałej szlachty i rodowitych chłopów. Ten artystyczny sposób uzyskiwania efektów antytetycznych o wysokiej wartości narodowej stwarza niesłychanie silny wzruszeniowo klimat jednoczących się przeciwieństw: wielkość idei i symbolu zniżonych do mentalności maluczkich sąsiaduje z płaskością zatęchłego kuriozalnie zaścianka, jednakże nie na zasadzie antagonicznych zderzeń i kontrastów czarno-białych, lecz na zasadzie realistycznego humoryzmu, zezwalającego na równoczesną obecność tego świata w życiu narodowym, w jego ewolucji wynikającej z polskich tradycji. To bardzo piękna, choć nie romantyczna koncepcja polskiego świata, jakże ciągle jeszcze bliska naszej współczesności w swym żywym dziedzictwie nieprzewycięzonej szlachetczyzny!

Tak jest poniekąd i z *Mazurkiem*, obsługiwanym przez ludową melodię z rozbawionej jakby karczmy lub z roztańczonego salonu czy też towarzyszącą ułańskiemu kłusowi dziarskich legionistów; melodię, która na prawach kontrastu z wymową tekstu jest z nim organicznie związana. Ta ich nierozdzielność rozdzielną wywołuje efekty najbardziej wzruszające.

Trzeba już tu zaanonsować rolę owego leitmotiwu z *Mazurkiem*, realizowanego w takich właśnie koncepcjach prozaiczno-wzniosłych, hu-

morystyczno-dramatycznych, które w tej mieszaninie oraz gradacji nastrojowości przybliżają nam poemat z jego ludźmi i ich światem zwyczajno-niezwyczajnym. W tym tkwi także, zawsze atrakcyjna, siła oddziaływania poematu, wciągająca czytelnika w ów świat, siła, która broni go przed absolutyzowaniem jego cech „wieprzowości” oraz przed wyłącznością apoteozy „czerepu” szlachetczyzny.

4

W piątej zwrotce pieśni *Jeszcze Polska...* pojawia się typowy dla patriotycznego klimatu kraju motyw rychłego przyjścia legionów. Jest ono sygnalizowane w sposób specyficzny. Do kameralnej atmosfery dworku szlacheckiego, w którym zostali tylko, jakby na straży, stary ojciec i jego córka Basia, wkracza upragniona i nasłuchiwana z dawna wolność. Z tak wielką tęsknotą wyczekiwana, iż wywołuje pełne łez wzruszenie ojca, który wiedziony przeczuciem nieomylnego jednak serca, mówi do córki:

Słuchaj jeno, pono nasi
Biją w tarabany.

— każąc zatem uczestniczyć jej w potwierdzeniu tej nowiny.

Podobnie napięty został w poemacie dramatyzm profetycznych oczekiwań, przeczuc, wyglądań, nasłuchiwań, w których uczestniczy jednak nie tylko człowiek, ale i cała przyroda oraz siły niebieskie. Dramatyzm zrealizowanych wreszcie pragnień jest wielorako eksponowany w *Panu Tadeuszu*, często z homeryckim rozmachem. Podejmują go chętnie romantyczni poeci i malarze, aż do granic zbanalizowania.

Wątek ten pojawia się już w księdze I:

Przecież nieraz nowina, niby kamień z nieba,
Spadała w Litwę; [...] [PT I 906—907]

„Nowina”, opowiadana tajnie przez „dziada-inwalidę legionowego”, posiada wyraźne inicjalne odwołanie do *Mazurka Dąbrowskiego*:

On opowiadał, jako generał Dąbrowski
Z ziemi włoskiej stara się przyciągnąć do Polski, [PT I 918—919]

Jest to świadome zamierzenie poety, który apelując do powszechnej znajomości *Pieśni Legionów*, przywołuje tym słynnym strzępem refrenicznym dodatkowe, tj. istniejące formalnie poza tekstem poematu, skojarzenia związane z ideowymi hasłami *Mazurka*. W tym klimacie mających się spełnić oczekiwań z pieśni legionowej — na Litwie „Dawno już wieści głuche biegały o wojnie, / O Francuzach, Dąbrowskim, o Napoleonie” (PT VI 53—54).

Ów aluzyjnie wpleciony strzęp refrenu *Mazurka* jest niezawodną pobudką wolnościową, inicjującą i rozpowszechniającą opowieść starego

wiarusa o dziejach Legionów (*nb.* optymistyczną nawet w stosunku do tragicznych losów legionistów na San Domingo!). Jest tym czynnikiem sprawczym, który mobilizuje wielu młodych, przekradających się tajemnie, wpływ przez Niemen, ku „brzegowi Księstwa Warszawskiego” (PT I 931—932), by zaciągnąć się ochotniczo do powstającego wówczas wojska polskiego:

Opuszczali rodziców i ziemię kochaną,
I dobra, które na skarb carski zabierano. [PT I 940—941]

— podobnie jak emigranci-legioniści. To przekradanie się zbiegów, imiennie „zapamiętanych” przez poetę, potraktowane zostało jakby w stylu skocznej brawury z *Mazurka Dąbrowskiego*, uzyskując humorystyczną stylizację.

Niecierpliwość oczekiwania wojsk napoleońskich (wprost sfolkloryzowaną!) prezentuje w karczmie — w imieniu jej społeczności — Skołuda:

„Ach! — zawołał Skołuda. — Mój Książę Kwestarzu!
Kiedyż to będzie! Wszak to ile w kalendarzu
Jest świąt, na każde święto Francuzów nam wróżą!
Wygląda człek, wygląda, aż się oczy mrużą, [PT IV 427—430]

Problem ten uzyskał również monumentalizację epicko-liryczną, która w swej kulminacji jest największym osiągnięciem poematu:

O roku ów! kto ciebie widział w naszym kraju! [PT XI 1 n.]

Niezachwianą wiarę w zwycięstwo utwierdza sloganowe wówczas hasło: „Bóg jest z Napoleonem, Napoleon z nami!” (PT XI 70) (Inaczej w „konkluzji” *Mazurka*: „Kościuszkę Bóg pozwoli”). To ufne hasło zapewnienia funkcjonuje także w *Mazurku*, bez gwarancji Boskich:

Dał nam przykład Bonaparte,
Jak zwyciężać mamy.

Zanim dojdzie do radosnego spełnienia się wyczekiwania, scena sopli-cowska również opustoszeje. Wielu jej bitnych ochotników uchodzi „Za Niemen, gdzie ich czeka zastęp narodowy” (PT X 223). Odautorska refleksja towarzysząca tej sytuacji fabularnej swój patriotyczny rodowód wywodzi z *Mazurka*:

Polak, chociaż stąd między narodami słynny,
Ze bardziej niżli życie kocha kraj rodzinny,
Gotów zawždy rzucić go, puścić się w kraj świata,
W nędzy i poniewierce przeżyć długie lata,
Walcząc z ludźmi i z losem, póki mu śród burzy
Przyświeca ta nadzieja, że Ojczyźnie służy. [PT X 238—243]

W zwycięskim marszu do kraju („Przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę...”) Bonaparte z *Mazurka* dał przykład Polakom, jak zwyciężać mają. Genialność „owego męża, boga wojny”, zwycięsko pokonującego ogromne obszary ziemi, gór i państw, apoteozuje Mickiewicz już w I księdze, w jej

aneksowym jakby finale, otwierającym przecież perspektywy na epopeję napoleońsko-legionową, z godłami orłów wojsk francuskich i wojsk polskich Dąbrowskiego:

gdy ów mąż, bóg wojny,
Otoczon chmurą pułków, tysiącem dział zbrojny,
Wprzągłszy w swój rydwan orły złote obok srebrnych,
Od puszczy libijskich latał do Alpów podniebnych,
Ciskając grom po gromie: w Piramidy, w Tabor,
W Marengo, w Ulm, w Austerlitz. [...] [PT I 894—899]

Ta jego

Sława czynów tyłu,
Brzemienna imionami rycerzy, od Nilu
Szła hucząc ku północy, aż u Niemna brzegów
Odbiła się, [...] [PT I 900—903]

Wdarła się więc zarówno do cichego Soplicowa, jak i do dworku starego ojca i Basi.

5

W *Mazurku Dąbrowskiego* są eksponowani — prócz jego głównego bohatera, tj. twórcy Legionów — dwaj wzorcowi wodzowie, którzy w świadomości Wybickiego, gdy tworzył swą pieśń, nie byli jeszcze wówczas antagonistami: Bonaparte i Kościuszko. Nieco później niechętny i nieufny stosunek Kościuszki do Napoleona w aspekcie sprawy polskiej był omal powszechnie znany. Jednak legendy kościuszkowska i napoleońska, wbrew prawdzie historycznej, rychło spłotły oba nazwiska w harmonijnej apoteozie, nie bez zasadniczego w tym udziału mitotwórstwa z tekstu pieśni *Jeszcze Polska...*, w którym Bonaparte daje przykład, „Jak zwyciężać mamy”, a „Kościuszkę Bóg pozwoli”, tj. użyczy narodowi (może w znaczeniu symbolicznym, podobnym do znaczenia „raclawickich kos”); narodowi zjednoczonemu ze zwycięskimi emigrantami-legionistami. Ten ostatni problem, donośnie eksponowany w zakończeniu *Pana Tadeusza*, dramatyczną aktualizację uzyskał w *Epilogu*.

Mickiewicz podjął również ów zmitologizowany motyw paralelnej apoteozy, np. gdy Robak pokazuje na dnie swej tabakierki podobiznę wielkiego cesarza w zwykłej a słynnej historycznie „kapocie”, co wywołuje refleksję Rymszy o „krakowskiej sukmanie” Kościuszki (PT IV 397—404). Albo gdy Bartek Prusak, zwolennik bitnych Francuzów, dowodzi z przesadą:

od czasów pana Tadeusza
Kościuszki świat takiego nie miał geniusza
Wojennego jak wielki Cesarz Bonaparte. [PT VII 13—15]

Lub gdy generał Dąbrowski przemawiając do „kwaśnego” Maćka odwołuje się do *Pobudki kościuszkowskiej* granej przez trębaczy legiono-

wych i każe mu wesoło wypić „zdrowie Napoleona i Polski nadzieje!” (PT XII 376). Ale Maciej, „sławny rębacz Kościuszkowski” (PT XII 241), nie ma zaufania do cesarza-cudzoziemca, nie jest wyznawcą owej dwoistej apoteozy, będąc wiernym Naczelnikowi.

Kościuszek w *Panu Tadeuszu* należy do sfery wspomnieniowej, historycznej. Użycza swego wielkiego imienia Tadeuszowi Soplicy „Na pamiątkę, że w czasie wojny się urodził” (PT I 170). Ów wzorzec patrona narodowego zobowiązuje i określa biografię Soplicy-imiennika: żołnierza, pana uwłaszczającego poddanych, a więc jednym słowem — godnego wyznawcę Kościuszkowskich dążeń i idei, akcentowanych również w finalnej strofie *Mazurka Dąbrowskiego*.

Zarówno zatem w *Pieśni Legionów*, jak i w *Panu Tadeuszu* Kościuszek symbolizuje ogniwo tradycji narodowowyzwoleńczej podjętej przez pokolenie legionowe, szczytnej tradycji dziedziczonej przez historię ówczesną i przyszłą. I w tej koncepcji — skądinąd bogato udokumentowanej w poemacie różnorodnymi przykładami konfliktów oraz więzi między dawnością narodową a współczesnością (sfera zjawisk obyczajowych jest tu mocno rozbudowana) — *Pan Tadeusz* jakby odwołuje się intencjonalnie do strofy *Mazurka Dąbrowskiego*.

Napoleonizm autora *Pana Tadeusza*, sprzęgnięty z ideą legionową i tradycją kościuszkowską, wbrew klęsce cesarza (a więc i niespełnieniu się nadziei głoszonych wówczas w *Mazurku*) był i jest dla wolnościowego bytu ojczyzny niezwykle konstruktywny, nowatorski oraz płodny dla przyszłości historycznej narodu. Tak dowodził Mickiewicz w 8 lat po napisaniu poematu, komentując jakby jego finalny optymizm i przywołując jako argument dwa pierwsze wersy „sławnej pieśni Legionów, które otwierają historię współczesną” (D 10, 267).

Obecność *Mazurka Dąbrowskiego* w strukturze ideowej poematu jest związana z koncepcjami napoleonizmu sprawy polskiej, co najmniej w dwóch zasadniczych jej aspektach: apoteozy „boga” wojen zwycięskich (jak w tekście hymnu), ale przy humorystycznym nieraz traktowaniu cesarza, oraz widzenia Legionów Dąbrowskiego i ich przywódców w optyce problematyki pieśni. Bogato zatem zróżnicowane postacie, zdarzenia, obrazy, refleksje odautorskie wyrastają niejednokrotnie z klimatu hymnu *Jeszcze Polska nie zginęła*. Oddychają myślą niepodległościową tej pieśni, w jej szerszych perspektywach historycznych, profetycznych. Całym omal dziejom Legionów, doprowadzonym w ich historii do dworu soplicowskiego, tak różnorodnie ukazywanym w *Panu Tadeuszu*, patronuje klimat *Mazurka Dąbrowskiego*.

Przede wszystkim formuje jednak ów klimat bohaterski emisariusz i męczeński apostoł swą oczyszczoną już biografią, stypizowaną w ahistorycznym zagęszczeniu czynów i zdarzeń doby zarówno napoleońskiej, jak i listopadowej oraz polistopadowej. Biografią losów tej zbiorowości walczącej, która jest bohaterem hymnu. Wzorcowy bowiem życiorys

księdza Robaka prezentuje sumę najważniejszych pragnień, dążeń i doświadczeń niepodległościowych tych czasów. Nie mieści się on — powtórzmy — w chronologii jednej biografii i jednego pokolenia. Ta koncepcja życiorysowa, uogólniająca i antycypacyjna, wywiedziona jest z narodowego obiegu *Mazurka*, z jego doświadczeń zdobytych w twórczym kształtowaniu dziejów ojczystych, po części także z jego faktografii historycznej. Nawet skoczna melodia *Mazurka* jakby odpowiada świeckiemu temperamentowi żołnierza-zakonnika, dawnego zawadiaki, emisariusza szerzącego propagandę właśnie poprzez *Pieśń Legionów*. Mickiewiczowską stylizację oraz bezpośrednio i pośrednio aluzje łatwo wyczuć w tym biegu życia Kwestarza.

Najbardziej wszakże bezpośrednio i czynne związki ze „starym” *Mazurkiem* poświadczą biografia Żyda Jankiela. Jest on jego żarliwym propagatorem nie tylko jako mistrz cymbalista, miłośnik wielu polskich pieśni narodowych. Także jako czynny spiskowiec, prowadzący pracę propagandową:

Wieść, nie wiem czyli pewna, w całej okolicy
Głosiła, że on pierwszy przywiózł z zagranicy
I upowszechnił wówczas w tamecznym powiecie
Ową piosenkę, sławną dziś na całym świecie,
A którą po raz pierwszy na ziemi Auzonów
Wygrały Włochom polskie trąby legijonów. [PT IV 249—254]

Światowa, według sądu powiatowego narratora, sława *Mazurka Dąbrowskiego* jest w rzeczywistości historycznej nieco zmitologizowaną jej antycypacją — dla wyolbrzymienia funkcji „owej piosenki” w poemacie oraz dla podkreślenia znaczenia jej propagatora, Jankiela. Mickiewicz znał chyba okoliczności prawykonania *Mazurka*:

po raz pierwszy zapewne odegrała ją [tj. pieśń] na ulicach Reggio orkiestra legionowa 16 lipca, podczas parady wojskowej, urządzonej na Piazza Maggiore dla uczczenia proklamowania Republiki Cyzałpińskiej¹².

W tajnym obiegu *Pieśń Legionów*, rozprzestrzeniana przez Jankiela, który „biegle i uczenie śpiewał”, urasta do hymnicznej rangi, choć poeta wielorako ją kwalifikował, w zależności od nastroju, sytuacji, środowiska, oraz wielorako kazał ją wykonywać czy posługiwać się jej tekstem. W koncercie Jankiela na cymbałach, w plenerze, posiada ona baśniową moc i siłę dźwięku „jak trąby mosiężne” polskich „legijonów” z Piazza Maggiore.

6

Pojęcie narodu w pieśni legionowej jest nowoczesne, wyrasta z akcentowanej koncepcji demokracji typu kościuszkowskiego, którą reprezentuje głośny wówczas w ikonice patriotycznej emblemat „raclawic-

¹² Willaume, *op. cit.*, s. 244.

kich kos”, spopularyzowany w pieśniach i wierszach niepodległościowych. Nb. nie bez wpływu żołnierskich idei równości napoleońskiej. Na ów emblemat jako niezawodną rękojmię niepodległości powołuje się w *Mazurku* zgodnie cały naród, a więc zarówno legionieści, którzy mają wkroczyć do kraju niosąc wolność, jak i mieszkańcy ziemi polskiej z nimi zbratani i przez nich zmobilizowani do wspólnej walki. W poetyckiej agitacji brzmi to następująco:

Na to wszystkich jedne głosy:
Dosyć tej niewoli,
Mamy raclawickie kosy,
Kościuszkę Bóg pozwoli.

Tę profetyczną i wyidealizowaną wizję, nie pozbawioną obrazu solidaryzmu społecznego, często podejmowaną przez owoczesną lirykę, lansuje również *Pan Tadeusz*, wprowadzając nawet antycypację zdarzeń (uwłaszczenie włościan). Owe idee kościuszkowsko-napoleońskiej demokracji posiadają w poemacie wcale bogate egzemplifikacje i wątki fabularne, eksponowane i zagęszczone szczególnie w księdze XII. „Zdrowie Państwu naszemu!« — ze łzami krzyknęli” uwłaszczeni przez Tadeusza poddani. A Tadeusz:

Zdrowie Spółobywateli,
Wolnych, równych, Polaków!”

„Wznoszę Ludu zdrowie!” —
Rzekł Dąbrowski; lud krzyknął: „Niech żyją Wodzowie,
Wiwat Wojsko!” „Wiwat Lud, wiwat wszystkie Stany!”
Tysiącem głosów zdrowia grzmiały na przemiany. [PT XII 606—611]

A więc „Kochajmy się!” I przy chłopskiej kapeli formuje się na dziedzińcu zamkowym demokratyczny korowód polonezowy.

Najbardziej czynny w *Panu Tadeuszu* i znaczący jest, jak wspominaliśmy kilkakrotnie, refren *Mazurka Dąbrowskiego*: „Marsz, marsz, Dąbrowski...” W poemacie spełnia on wielofunkcyjną rolę, uzyskując nie tylko samoistność hasła, komendy, nakazu, sfolkloryzowanego sloganu narodowego, ale wiele także innych analizowanych już właściwości, przeobrażeń, topicznych znaczeń i symbolicznych pojęć. Ów refren istnieje także w poemacie na prawach intencjonalnej, a nie tylko werbalnej obecności. Sprawia to współbrzmiający klimat ideowo-historyczny hymnu, czynnie zakodowany w podświadomości czytelnika *Pana Tadeusza*.

Wielorakie funkcjonowanie *Mazurka* potwierdza także migotliwy szczegół z melicznego życia tej pieśni — w zawodzie żołnierskim Saka Dobrzyńskiego, odpalonego przez Zosię konkurenta, „zaściankowego artysty, dzielnego strzelca w potyczce soplicowskiej, a w wojsku [...] kaprała w artylerii”¹³. Jego komediowo potraktowane konkury, rzewne

¹³ Pigoń, ed. cit., s. 637 (Wykazy osób).

w dowodach stałej miłości „dzieciucha”, kończą się nieodwołalną, bolesną dla niego rekuzą, i to w chwilach powszechnej radości Soplicowa. Sakowi pozostała tylko jedyna niezawodna i najwyższa wartość życiowa: służba w narodowym wojsku. Stanowi ona swoistą przeciwwagę konsolacyjną dla zdesperowanego kochanka, jest poniekąd jego portem bez rozczarowań.

Spuścił głowę, i na koniec świsnął
 Mazurka, potem kaszkiet na uszy nacisnął
 I szedł w obóz, gdzie stała przy armatach warta;
 Tam dla rozerwania się zaczął grać w drużbarta
 Z wiarusami, kielichem osładzając żal.
 Taka była dla Zosi Dobrzyńskiego stałość. [PT XII 820—285]

„Świsnął” — oczywiście *Mazurka Dąbrowskiego*. Wprawdzie w cytowanym tekście *Mazurek* nie uzyskał identyfikacji, jednak sytuacja zawodowa kaprała pozwala nam się domyślić, o jakiej melodii mowa. Jej ludyczno-optimistyczna funkcja łagodzi napięcie psychiczne Saka, jest skutecznym sposobem kojenia goryczy zawodu — jak by zauważył współczesny psycholog. Wysłużony literacko motyw kochanka-żołnierza, humorystycznie tutaj potraktowany, uzyskał wysokie odniesienia o ambiwalentnej wymowie.

Aluzyjne echa *Pieśni Legionów w Panu Tadeuszu* świadczą również o jej głębokim zakorzenieniu. Np. w słowach Bartka Prusaka, który kalkując jakby wers *Mazurka* „Przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę”, wspomina: „Pamiętam, kiedy przeszli Francuzi przez Wartę” (PT VII 16). Pigoń, skrupulatny komentator jego słów, prostuje historycznie:

Przez Wartę nie trzeba było przechodzić, by z Niemiec dostać się do Wielkopolski, nie płynie ona granicą. [...] Wyrażenie Bartka można by rozumieć jako druchową aluzję do słów *mazurka Dąbrowskiego*; „przejsć Wartę” znaczyłoby tyle, co wypędzić zaborcę i umożliwić zjednoczenie uwolnionej Polski¹⁴.

Ale przecież nie sposób pominąć faktu, iż Mickiewicz, spoufalcony z *Mazurkiem* Wybickiego, świadomie zapożyczył od niego, w tych właśnie wersach tekstu, słynny rym „onomastyczny”: Bonaparte — Wartę. Takich zapożyczeń różnego typu i w rozmaitych funkcjach *Pan Tadeusz* zawiera sporo!

Ów Mazurkowy motyw zwycięskiego przejścia rzek został także, choć w innym wymiarze problemowym oraz geograficznym, podjęty przez poetę-Litwina, głównie jako zmonumentalizowany baśniowo motyw przejścia przez Niemen (np. PT I 902, 931; XI 80).

W rozmowie Sędziego z Robakiem, który zwiastuje mu rychłe „Ojczyzny wskrzeszenie”, padają znamienne słowa:

Teraz czas już powiedzieć wszystko, czas już teraz!
 Ważne rzeczy, mój bracie! Wojna tuż nad nami!
 Wojna o Polskę! bracie! Będziem Polakami! [PT VI 177—179]

¹⁴ *Ibidem*, s. 343, przypis do w. 16.

Pigoń komentuje ów zwrot: „zapewne z pieśni *Jeszcze Polska nie zginęła*. Oczywiście w znaczeniu: będziem mieć znów państwo polskie”¹⁵. Trzeba uchylić ów tryb przypuszczający. Jest to z całą pewnością świadomie użyty strzęp sloganowej cytacji, już wówczas posiadający za domowioną autonomię hasłową. I co znamienne, użyty w nie zmienionym przez Mickiewicza znaczeniu. Strofa 3 *Mazurka* („Przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę, / Będziem Polakami”) zaświadcza wyraźnie: „będziem” mieli wolne państwo polskie.

Mazurek Dąbrowskiego ma w *Panu Tadeuszu* liczne pokrewne sobie nazwania pospolite, tj. nie identyfikowane z melicznym tekstem Wybickiego. Oznaczają one zwykle melodię do tańca, gry lub śpiewu (np. PT IV 247—248; VII 392—393; IX 286), sam taniec (np. PT IX 146, 263, 282, 269) lub tancerza-„mazurzystę” (np. PT IX 264, 295). Ta wielość występowania mazurka w utworze jest nieprzypadkowa i znamienna dla eksponowania tych różnorodnych funkcji, znaczeń oraz koneksji z *Pieśnią Legionów*.

7

Skoczna, radosna, witalna i w praktyce taneczna melodia *Mazurka Dąbrowskiego*, zrosnięta przeciw ze słowami tej pieśni, sprawia, iż o rzeczach i pragnieniach największej wagi, mianowicie o wywalczeniu niepodległości Polski, śpiewa się w ludyczno-tanecznym rytmie i w melice wcale nie hymnicznej powagi. Podobnie jest z humoryzmem *Pana Tadeusza* w ambiwalentnym widzeniu i ocenie ludzi, historii, zdarzeń, w dwuwartościowym funkcjonowaniu komentarzy i refleksji odautor-skich oraz refleksji narratorów¹⁶. Humor obejmuje nawet (choć nie zawsze) sprawy najbardziej dramatyczne. Ta jedność dwunastrojowości stanowi wysokie osiągnięcie artystyczne obu utworów.

Apogeum swych funkcji uzyskuje *Mazurek Dąbrowskiego* w koncercie Jankiela, o czym tyle napisano, że podejmowanie tego zagadnienia w aspekcie przedstawienia stanu badań jest omal niewykonalne. Sakralność narodowo-hymniczną utworu (w tym improwizowanym z gorącego natchnienia koncercie) uzyskuje poeta za pomocą wielorakich środków ideowo-artystycznych, które jakby pracują na syntezę haseł *Mazurka*. Jego rodowód bowiem wywiódł poeta z dziedzictwa gło-snych pieśni, ilustrujących w ciągu historycznym najważniejsze dziejowe wydarzenia i dążenia wolnościowe lat 1791—1812, pełne chwały oraz słynnych klęsk, upadków i cierpień: *Polonez Trzeciego Maja*, pieśń

¹⁵ *Ibidem*, s. 314.

¹⁶ Zob. Z. Szweykowski, „*Pan Tadeusz*” — poemat humorystyczny. Poznań 1949.

o „rzezi Pragi”, pieśń *O żołnierzu tułaczu* — przystająca do losów emigrantów legionowych.

Mazurek jako utwór słowno-meliczny został w tym koncercie „wygrany” w finalnej swej poincie, po poprzedzających go utworach funkcjonujących również w stylizacji słowno-melicznej. Po utworach — podkreślmy — znanych lub popularnych w repertuarze owoczesnych pieśni narodowych. Pamiętajmy, że ta ich popularność (poza pieśnią *O żołnierzu tułaczu*) w miarę upływu czasu przygasła, co wymaga dziś odpowiednich komentarzy towarzyszących tekstowi poematu, które starają się przywrócić moc świeżego oddziaływania tych pieśni. *Mazurek Dąbrowskiego* takich pobudzających eksplikacji nie potrzebuje, bezpośrednio bowiem i spontanicznie oddziałuje na dzisiejszego czytelnika. Fakt ten potwierdza trafność finalnego miejsca tej pieśni w dramaturgicznym koncercie, zakończonym optymistycznie, zarówno dla fabuły poematu (czego historyczne wydarzenia nie potwierdziły), jak i dla profecji polskich dążeń wolnościowych. W kwestii pierwszej, tj. optymistycznego zakończenia *Pana Tadeusza* emanującego z marsza tryumfalnego, wbrew historycznej prawdzie, trzeba jeszcze raz odwołać się do późniejszych wywodów Mickiewicza-profesora, który ten problem interpretował jako postęp ku zwycięstwu sprawy polskiej. Mówił o tym — jak ułamkowo cytowaliśmy — w wykładach XXI i XXIII z r. 1842, „wyłuszczać [...] przewodnią myśl” Legionów polskich (D 10, 268 n.) oraz jej realne efekty dla kwestii narodowej.

Zespół pieśni narodowych „wygrywanych” w interpretacji Jankiela posiada charakterystyczną dramatyzację operową (*nb.* Targowica nie ma pieśniowego odpowiednika), polegającą na gwałtownej zmienności nastrojów w poszczególnych jakby aktach: radosny *Polonez Trzeciego Maja* w momencie najwyższego natężenia entuzjazmu zostaje zakłócony zdradzieckim akordem Targowicy! A gdy „pękła ze świstem strona złowróżąca”, następuje nowy akt dziejów: szturm i rzeź Pragi z 1794 roku. W akcie czwartym narasta nuta starej pieśni XVI-wiecznej *O żołnierzu tułaczu* („Idzie żołnierz borem, lasem...”). Narasta w sposób specyficzny, albowiem „rozpierzchłe tony / Łączą się i akordów wiążą Legijony” (PT XII 718—719). A więc jakby zapowiadają werbalnie organizowanie się Legionów Dąbrowskiego, powstających z tułaczy żołnierzy-emigrantów, którzy „na Ojczyzny grobie / Zanucili tę piosnkę i poszli w kraj świata” (PT XII 729—730). Stylizacja wspomnień żołnierzy-legionistów, słuchających z rozrzewnieniem i smutkiem tej piosenki *O żołnierzu tułaczu*, piosenki jakże bratnio poświęcającej ich losy, apeluje do pieśni legionowej, przywołuje jej klimat dążeń emigracyjnych oraz zwiastuje już nieodparcie jej pojawienie się, które zmieni radykalnie i przeciwstawnie minorowy nastrój koncertu. Akt piąty w nowej tonacji trąb mosiężnych to już finalny tryumf poświadczony słowami *Mazurka*.

Mazurek w koncercie Jankiela dokumentuje zrealizowanie refrenicznych haseł tej pieśni, spełnienie marzeń i najdroższych dążeń. Spełnienie to zostało uwierzytelnione, mianowicie zweryfikowane przez osobistą obecność generała Dąbrowskiego, gościa Soplicowa i słuchacza koncertu Jankiela. Poeta, jakby mu nie wystarczała sygnalizowana już wcześniej obecność bohatera tej pieśni, ponownie przypomina gorejącymi słowami szlochającego Jankiela:

„Jenerale! — rzekł — ciebie długo Litwa nasza
Czekała... długo, jak my Żydzi Mesjasza.
Ciebie prorokowali dawno między ludem
Śpiewaki, ciebie niebo obwieściło cudem”. [PT XII 754—757]

„Śpiewaki” — tzn. ci, którzy posługiwali się w swej propagandzie profetycznym *Mazurkiem*. Jego bohater, jednocześnie żywy i literacki, uzyskuje tutaj zmitologizowaną rangę mesjasza, staje się symbolem zawsze żywej i aktualnej idei niepodległościowej, która musi zwyciężyć.

Już wcześniej, w księdze XI, „tułactwa, wyprawy i bitwy” Legionów prowadzące do Polski oraz ich „sławnych wodzów” czczonych przez lud „jak patronów” traktuje się na prawach „ewangeliji narodowej Litwy” (PT XI 188—191). Ta sakralizacja epepei legionowej wywodzi się z etosu *Mazurka Dąbrowskiego*.

Mazurek jest „wygrany” przez cymbalistę w swoisty sposób:

I znowu spójrzał z góry, okiem strony zmierzył,
Złączył ręce, oburącz w dwa drążki uderzył:
Uderzenie tak sztuczne, tak było potężne,
Ze stróny zadzwoniły, jak trąby mosiężne
I z trąb znana piosenka ku niebu wionęła,
Marsz tryumfalny: „Jeszcze Polska nie zginęła!”

[PT XII 738—743]

Skoczna pieśń taneczna, nie kojarząca się z koncertowym jej wykonaniem, uzyskała rytm i siłę dźwięku marsza tryumfalnego. Dla podniesienia nastroju i optymizmu, dla zjednoczenia i zmobilizowania słuchaczy w tej zwycięskiej już i finalnej drodze ku ostatecznej wolności. Zmonumentalizowany *Mazurek* w interpretacji Jankiela stał się tryumfalnym „marszem w przyszłość”. Wygrywany był przez wielu poetów romantycznych powstań i rewolucji, w różnych tonacjach narodowo-wyzwoleńczych. Nigdzie wszakże z tak wielką mocą „trąb mosiężnych” — na baśniowych cymbałach... w plenerze!

Cytacyjna fraza: „Marsz, Dąbrowski, do Polski!” (skrócona przez poetę) odpowiada dwom pierwszym wersom refrenu *Mazurka*: „Marsz, marsz, Dąbrowski, / Do Polski z ziemi włoski”. Skrócenie nastąpiło z kilku powodów, m. in. dla uzyskania mocniejszych efektów wykrzyknikowo-nakazowych, oraz — co równie istotne — dla nadania tej frazie ogólniejszej i profetycznej wymowy, wobec wyzwolenia już znacznych

obszarów ziem polskich. „Marsz do Polski” prowadzi obecnie przez „ojczyznę” litewską.

Hasła *Mazurka* podjęli wszyscy słuchacze koncertu Jankiela. Tę zbiorową spontaniczność akcentuje dwukrotne powtórzenie „i wszyscy...” — z emocjonalnym uszczegółowieniem sposobu wyrażenia aprobaty: „I wszyscy klasnęli”, tzn. jednomyślnie z radosnym aplauzem uderzyli w dłonie. „I wszyscy [...] chorem okrzyknęli!”, a więc zgodnym chóralnie krzykiem oznajmili, zdecydowali: „Marsz, Dąbrowski”. W tym okrzyku nastąpiło jeszcze dalsze skrócenie cytacyjne w stylu sloganowej komendy, dla natężenia efektu stanowczego rozkazu, który należy natychmiast wykonać. Akcentowana jednomyślność decyzji, „okrzykniętej” solidarnie przez szlachtę, legionistów i lud, nawiązuje również intencjonalnie (o czym już wspominaliśmy) do ostatniej strofy *Mazurka*, rekapitułującej wnioski: „Na to wszystkich jedne głosy”.

Pieśń Legionów w melicznej monumentalizacji Jankiela grana jako „marsz tryumfalny”! Ileż to razy zarzucano naszemu hymnowi narodowemu, że nie posiada dostojęstwa kultowego, jak np. *Boże, coś Polskę...* Mickiewicz w analizowanym fragmencie koncertu nadał pieśni owo dostojęstwo historyczne, choć — jak wiemy — żyje ono w zróżnicowanym klimacie świata poematu. I ta właśnie różnorodność jej ról, funkcji oraz zmienność charakteru, służących różnym sytuacjom i czasom poematu, jest oryginalnym i wysokim osiągnięciem poety.

8

W świecie *Pana Tadeusza* hymn Wybickiego jest już w pełni zadowiony, wkorzeniony w społeczność fabularną oraz w świadomość narratorów poematu, aż do granic folklorystycznego życia tej pieśni. Wbrew — oczywiście — ówczesnej prawdzie historycznej, ale w pełnej zgodzie z romantyczną prawdą historiozoficzną. Mickiewicz dał jej artystycznie walentne świadectwo, wystawione w aspekcie różnych czasów przeszłości i przyszłości narodowej, jako prognostyczny drogowskaz kierujący ku Ojczyźnie Wielką Emigrację oraz jako ewangeliczne przykazanie wiary dla wstępujących pokoleń kraju niewoli, które wiedzą, że ich życie narodowe jest gwarantem „wybicia się na niepodległość”.

Drobiazgowo analizowaliśmy wieloraką funkcję *Mazurka* w *Panu Tadeuszu*, dokumentującą szerokość i powszechność recepcji tej pieśni w świecie poematu. Zwracaliśmy również uwagę, że jest to najbardziej znacząca pośród wielu innych pieśni występujących w tym utworze. Jej „instrumentację meliczną” lub tekstowo-meliczną realizują: stereotypowy kurant, krzykliwy śpiew podchmielonych zebranych w karczmie, mazurek świstany przez Saka, a przede wszystkim ów marsz tryumfalny

na cymbałach. Fragmenty tekstu *Pieśni Legionów* ujawniają się bezpośrednio jako skrzydlate słowa lub aluzyjne strzępy cytacji, w wypowiedziach postaci poematu lub jego narratorów. Wszakże pieśń Wybickiego żyje również w *Panu Tadeuszu* na prawach aluzji literackiej, bez jakichkolwiek odwołań do jej tekstu czy melodii; współbrzmi wielokrotnie z klimatem wydarzeń, nastrojów, sytuacji historyczno-obyczajowych, akcentuje koneksje z losami i działalnością bohaterów poematu, a szczególnie patronuje i przewodzi dążeniom niepodległościowym reprezentowanym przez idee legionowo-napoleońskie. Jest zarówno pieśnią domową, jak i publiczną, krajową i emigracyjną, pieśnią żołnierzy i emisariuszy, konspiracyjną i walczącą, jednoczącą i mobilizującą, zwycięską i tryumfującą, ludyczną i hymniczną, aktualną i profetyczną. I te jej rozliczne funkcje i odmiany występowania w poemacie decydują m. in. o ciągłym istnieniu *Pana Tadeusza* w naszym jestestwie kultury narodowej.

Bogata i ważka obecność *Mazurka* w *Panu Tadeuszu* realizowana jest różnorodnymi środkami artystycznymi — od bezpośrednio i pryncypialnie apelujących do czytelnika po aluzyjno-ukryte lub mimolotne, tj. wymagające uważniejszej i bardziej doświadczonej lektury. Różnorodna funkcja w poemacie poświadcza koncepcję poety, mianowicie ukazania wszechobecności pieśni, w zmiennych gradacyjnie nastrojach i sytuacjach, w rozmaitych kręgach, płaszczyznach i perspektywach oddziaływań, doprowadzonych finalnie do najwyższego napięcia: woli i czynu ogólnonarodowego. Kameralno-prowincjonalna perspektywa funkcjonowania *Mazurka* zostaje — poprzez twórczą ideowo rolę pieśni uzyskującej hymniczną rangę — gwałtownie poszerzona i zmonumentalizowana w wymiarach ogólnonarodowych.

Przewodnictwo *Mazurka* posiada wszakże wszechogarniającej mocy światotwórczej w eposie Mickiewiczowskiej, jakże bogato i rozrzutnie ukształtowanej. Jest jednak najwyższym uskrzydleniem jej narodowego kosmosu, w tym — nie pozbawionym specyficznego humoryzmu — przymierzu: zarówno powszedniej, jak i wielkiej tradycji ze współczesnością i przyszłością; zarówno świata ludzi odchodzących, jak i wstępujących w historię i obyczajowość narodową. Wyraża bowiem prawdę dla narodu nieśmiertelną i aktualną we wszelkich okolicznościach dziejowych. Stanowi także jakby pośrednią polemikę z rozpowszechnionymi w liryce listopadowej i polistopadowej straceńczymi hasłami sloganowymi: „umrzem lub zwyciężym”, „śmierć czy tryumf”, których alternatywna możliwość nacechowana „laurem męczeństwa”, jakby koronującym głowy Polaków (aż po współczesność!), była przeciwieństwem jednoznacznie witalnego w sensie narodowego bytu optymizmu *Mazurka*. Nb. w pamięci poety, poświadczonej tekstem *Pana Tadeusza*, początek *Mazurka Dąbrowskiego* brzmi: „Jeszcze Polska nie zginęła!” (PT XII 743), a więc jest różny od macierzystej wersji Wybickiego: „Jeszcze Pol-

ska nie umarła”. Należy zaznaczyć, że w takiej lekcji jak w *Panu Tadeuszu* wers ten funkcjonował od dawna. Owa różnica jest wymowna, zdaje się poświadczać w poemacie rezygnację z nawiązania do cytowanej alternatywnej topiki, która osłabiałaby optymizm pieśni.

Nie ma potrzeby uzasadniać, iż poemat podnosząc poprzez *Mazurek* swe trwałe wartości patriotyczno-narodowe, przyczynia się równocześnie, i to w dużej mierze, do wzrostu, sławy, popularności i specyficznego odbioru naszego hymnu narodowego. Odbioru w kontekście tradycji narodowych, historycznych i obyczajowych wielkiego arcydzieła! Mickiewicz kształtował pamięć narodu i jego sumienie także poprzez hymn zakodowany w *Panu Tadeuszu* jawnie i „podskórnie”, wiążąc *Mazurek* z tradycją narodową zarówno wielką, epicko-heroiczną, jak i małą, obyczajowo-antykwaryczną, które dają pełnię obrazu i ciągłości życia narodowego w owych wielkich i małych cechach oraz przejawach biegu historii i kultury narodowej, przenikniętych często serdecznym humoryzmem. Wielkość i małość stanowią bowiem w poemacie probierz konstruktywnego istnienia oraz ewolucji narodu, dając świetne wzruszeniowo efekty artystyczne.

Oba utwory w pokoleniowej świadomości ich odbiorców są „skazane” na narodowe bliźniactwo o bogatym rodowodzie historycznym.