

# Siemion łąda

---

## Kiedy zapalił się płomień przed ołtarzem Saturna? : z "Kroniki życia i twórczości Mickiewicza : 1824-1829"

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 76/3, 159-168

---

1985

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

## II. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki LXXVI, 1985, z. 3  
PL ISSN 0031-0514

SIEMION ŁANDA

### KIEDY ZAPALIŁ SIĘ PŁOMIEŃ PRZED OŁTARZEM SATURNA?

Z „KRONIKI ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI MICKIEWICZA. 1824—1829”

W roku 1827 mrozy w Moskwie zaczęły się już w październiku i zmusiły Mickiewicza oraz Malewskiego do zmiany mieszkania: przenieśli się oni z letniego pałacu Razumowskiego do domu Langa — „na Kisłowskie, w wierchu nad typografieję”. Nowe mieszkanie też nie zadowoliło przyjaciół. 10 XI Malewski pisze do krewnych:

I to zły demon mi poszepnął, że najął terazniejszą kwaterę. Cóż stąd, że półtorasta wież widzę z moich okien, że piechotą mogę moje zwykłe kursa odbyć, że Zalescy o kilka kroków są ode mnie: kiedy zimno, zimno. Adama poezja dzwoni zębami i moja proza nie lepiej. Jak Lapończyk siedzę okryty kożuchem i tak zimno i zimno!

Zdumiewający kontrast z tym opisem warunków bytowania polskich wygnańców w Moskwie stanowi opis pokojów księżny Zinaidy Wołkońskiej, który daje w tymże liście Malewski:

Ta pani Wołkońska jest dziwnej dobroci osoba: zaprasza i zaprasza, choć po całych tygodniach oczu nie pokazujemy. Daje wyśmienite obiady, śpiewa i zawczasu zamawia znowu na obiady, jak gdyby wiedziała, że bez tej przyręty nieprędko zawitamy. Gdyby można chodzić do niej nie w białej chustce, nie w białych rękawiczkach i choć z dwudniową brodą. Nie wiem, czy pisałem, że pokoje przerobiła, przemaalowała zupełnie. Gdzie były czerwone aksamity, tam dziś zielone, gdzie zielone, tam błękitne, tak wszędzie nowości. Do tego przybyła *une chambre grecque*, oświetlona etruską lampą, napełniona statkami, posążkami i różnymi gratami starożytnymi. [...] Wszystko warto by dokładnie opisać, tak pięknie, gustownie, bez przesady, że oko porywa. Widać bogactwo, ale nie *étalage*. A co o tym gadania, co zazdrości, zupełny tryumf! A jak tam ciepło! na schodach cieplej niż u mnie przy piecu<sup>1</sup>.

Prawdopodobnie Malewski opowiadając z takim zachwytem o swych wrażeniach z odwiedzin u księżny wiedział już, że poezja Mickiewicza — mimo iż „dzwoni zębami” od mrozu — wzbogaciła się o wiersz z dokładnym opisem owego pokoju Wołkońskiej, na krótko przedtem urządo-

<sup>1</sup> A. Mickiewicz, *Korespondencja*. T. 3. Paryż 1876, s. 19, 20—21.

nego w stylu antycznym. Wracając pamięcią do tych czasów Apollon Skalkowski wspominał, że był obecny „na wieczorze u ks. Zinaidy Wołkońskiej, na którym Mickiewicz improwizował po francusku, a także po polsku swą *Grecką* [tj. wiersz *Na pokój grecki*] [...]”<sup>2</sup>. Na jednym z takich wieczorów Mickiewicz — podobno — ofiarował Wołkońskiej swój przekład, dokonany najpewniej wkrótce po powstaniu wiersza. Autograf przekładu ocalał wśród pamiątek po Wołkońskiej, niegdyś przechowywanych w Rzymie, a obecnie w Houghton Library w Uniwersytecie w Harvardzie. Do autografu dotarł już w r. 1898 Adam Darowski — ogłosił on początek tłumaczenia opatrując je datą<sup>3</sup> — ale dopiero w wydaniu krytycznym dzieł poety tekst ten został szczegółowo opisany. W komentarzu do wiersza Czesław Zgorzelski informuje m.in.:

tytuł zanotowany ręką poety: *La chambre grecque. Traduit du polonais et dédié à Madame la Princesse de Volkonsky*. Na odwrocie pod tekstem przekładu zanotowano: „Moscou 1827. Novembre. 4.” i u dołu podpis: „Adam Mickiewicz”<sup>4</sup>.

Data podana przez Mickiewicza w czystopisie tłumaczenia opublikowanym przez Zgorzelskiego jest jedynym dokładnym określeniem czasu jego powstania — w dość licznych kopiach, sporządzonych w bliskim otoczeniu Wołkońskiej, brak jakichkolwiek wskazówek chronologicznych.

Tekst wiersza w dochowanych kopiach ściśle odpowiada czystopisowi przekładu (drobne różnice nie mają zasadniczego znaczenia i nie wykraczają poza przypadkowe omyłki powstałe w trakcie przepisywania), ale w zapisach podtytułu istnieją niewielkie rozbieżności, najpewniej spowodowane tym, że kopie nie wyszły spod jednego pióra. Biorąc pod uwagę owe rozbieżności można wyodrębnić jakby dwie wersje podtytułu, w których także widoczne są różnice pomiędzy poszczególnymi kopiami. Do pierwszej wersji należy podtytuł kopii dokonanej prawdopodobnie ręką Wołkońskiej: „*Composé par Adam Mickiewicz et traduit du polonais par lui même*”<sup>5</sup>. Z tej kopii — być może — zrobiono następną, która też znajduje się wśród pamiątek po Wołkońskiej i ma podtytuł nieco zniekształcony: „*Composé par adam [?] Mickievitz et traduit du*

<sup>2</sup> S. Łanda, *Puszkin i Mickiewicz w wspomnieniach A. A. Skalkowskiego*. W zbiorze: *Puszkin i jego wieśnia. Sbornik statiej*. Leningrad 1962, s. 278.

<sup>3</sup> A. Darowski, *Kronika rzymska*. „Biblioteka Warszawska” 1898, t. 1, s. 463.

<sup>4</sup> Cz. Zgorzelski, komentarz w: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją K. Górskiego. T. 1, cz. 2. Wrocław 1972, s. 252. Tamże na s. 256—257 tekst czystopisu *La chambre grecque*, do którego wersów w dalszym ciągu odsyłamy.

<sup>5</sup> Kopia dochowała się w archiwum Z. Wołkońskiej w Moskwie (CGALI [= Centralnyj Gosudarstwiennyj Archiw Litieratury i Iskusstwa], f. 172, op. 1, nr 71). Pierwodruk w: S. Fiszman, *Z problematyki pobytu Adama Mickiewicza w Rosji*. „Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego” 1956, nr 1, s. 49.

*Polonais par lui même*"<sup>6</sup>. W archiwum Piotra Wiaziemskiego w Ostafiewie dochowała się kopia z jeszcze innym podtytułem: „*Traduit du Polonais, composé dans langue par Mr Mickevitz et dédié à Madame la Princesse Zénéïde Volkonsky*”<sup>7</sup>. Zbliżony do tego podtytuł posiada kopia przechowywana obecnie w Harvardzie: „*Traduit du Polonais. Composé dans cette langue par Mr. Mickievitz et dédié à Madame la Princesse Zénéïde Volkonsky*”<sup>8</sup>.

Informacja zawarta w przytoczonych tu podtytułach wyraźnie mówi, że wiersz ofiarowany Wołkońskiej był autorskim tłumaczeniem z polskiego oryginału. Niestety, ten niezaprzeczalny fakt nie został należycie uwydatniony ani przez Samuela Fiszmana, który opublikował kopię prawdopodobnie zrobioną ręką Wołkońskiej, ani przez Zgorzelskiego w komentarzu do wydania krytycznego poezji Mickiewicza, mimo że edytor dał szczegółowy opis wszystkich (trzech) dostępnych mu w tym czasie kopii autografu tłumaczenia. Sprawa ta jest ściśle związana z powstaniem poszczególnych wersji wiersza, z jego ogólnym kształtowaniem.

Powołując się na autograf wiersza wpisany do tzw. albumu Moszyńskiego i dziś znany jedynie z publikacji Bronisława Gubrynowicza oraz dopełniających tę publikację uściśleń Wilhelma Bruchnalskiego<sup>9</sup>, Zgorzelski zaznaczył, że tekst ten nosi „wszelkie cechy brulionowego zapisu” i „różni się dość znacznie od wersji drukowanej” w wydaniu petersburskim z 1829 roku. Różnice te nie musiały być jednak znaczne, tenże bowiem badacz na podstawie porównania wersji brulionowej z ostateczną, którą przynosi pierwodruk, doszedł do następujących wniosków:

Czy między tymi dwiema wersjami były jeszcze jakieś inne, pośrednie — trudno orzekać. Nie da się także na podstawie odmian wiersza zinterpretować jednolicie głównego kierunku zmian wprowadzonych przez poetę do tekstu drukowanego. Większość nowych ustaleń nosi charakter zwykłych wygładzeń stylistycznych, niektóre stanowią próbę bardziej kunsztownego, zręczniejszego w wytworności wysłowienia [...] <sup>10</sup>.

W dociekaniach Zgorzelskiego brak jednego bardzo istotnego ogniwa. Wersja wiersza przełożona przez poetę na francuski nie została porównana z autografem z albumu Moszyńskiego, znalazła się poza rozważaniami o procesie kształtowania utworu. Możliwe, że na tej sytuacji zaваżyło przekonanie — zresztą nie wypowiedziane *expressis verbis* —

<sup>6</sup> Kopia razem z autografem przekładu znajduje się w Kilgurn Collection w Harvardzie — zob. Zgorzelski, *ed. cit.*, s. 252.

<sup>7</sup> CGALI, f. 195, op. 1, nr 5083, k. 1—1v.

<sup>8</sup> Zgorzelski, *ed. cit.*, s. 252, 256, 257.

<sup>9</sup> Zob. B. Gubrynowicz, *Album Piotra Moszyńskiego*. „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1898, s. 536—538. — W. Bruchnalski, komentarz w: A. Mickiewicz, *Dzieła*. T. 2. Lwów 1900, s. 369—370.

<sup>10</sup> Zgorzelski, *ed. cit.*, s. 253.

że francuskie tłumaczenie było dokonane na podstawie wersji znajdującej się w albumie Moszyńskiego i, z tego powodu, wersja ta nie wydaje się szczególnie interesująca. Jednak i w takim wypadku zestawienie francuskiej i polskiej wersji wiersza jest niezbędne; przeprowadźmy więc to porównanie, ale w oparciu o jeszcze jeden — dotąd nie drukowany — autograf tłumaczenia<sup>11</sup>.

Autograf ten jest brulionem, pierwszym szkicem tłumaczenia, bezpośrednio poprzedzającym czystopis; dochował się na oddzielnej karcie białego papieru, o wymiarach  $25,9 \times 22$ , z nierównymi brzegami (po lewej stronie przecięcia), zapisanej obustronnie; był on wklejony do albumu Siergieja Sobolewskiego, któremu pewnie został podarowany przez samego poetę<sup>12</sup>.

Omawiany autograf, upstrzony licznymi skreśleniami, poprawkami, ponownie nadpisanymi tekstami, stanowi niezwykle interesujący dokument pracy przekładowej poety, nierzadko zmagającego się z trudnościami następczonymi przez obcy język, nie zawsze od razu znajdującego odpowiednie słowo czy wyrażenie i starającego się jak najdokładniej oddać w wersji francuskiej polski oryginał. Większość poprawek, wniesionych przez poetę w trakcie tłumaczenia lub podczas — przeprowadzonego pewnie bezpośrednio potem — porównania przekładu z oryginałem polskim, została uwzględniona w czystopisie.

Mickiewicz rozpoczął przekład słowami: „*Je suivais par les tenebres s'et*”, ale zaraz przekreślił nie dokończone zdanie i zastąpił je frazą „*Je me dirigeais*”, co też weszło do czystopisu (w. 1). We fragmencie zawierającym opis drogiego kamienia słowa „*elle brillait autrefois*” zostały przekreślone, a po nich zapisano: „*brillante autrefois*”, co zachowało się bez zmian (w. 15). W opisie sarkofagów nad przekreślonym „*les cendres*” pojawiło się „*la pous[s]ière*”, i tak pozostało w czystopisie (w. 17). Obraz płomienia w lampie korynckiej: „*il se reveille, il ouvre son oeil de flamme, il deploye ses ailes rayonnantes*”, uzupełnił poeta wpisaną — tym samym atramentem, ale drobniejszym pismem — nad przytoczonymi słowami frazą, której zakończenie znajdowało się już na marginesie: „*il se cache de nouveau au fond de son berc[e]jau, il lève le front*”. Uzupełnienie to znalazło się w czystopisie z pewnymi zmianami: „*Il se réveille, il ouvre son oeil de flam[me], il se cache de nouveau au fond de son berceau, il lève le front, déploie ses ailes radieuses*” (w. 20—21). Wreszcie, w przedostatnim fragmencie, skierowanym do „pięknej przewodniczki”,

<sup>11</sup> IRLI, f. 244, op. 17, nr 136, k. 351—351v. Ogólna wzmianka o istnieniu autografu tłumaczenia w archiwum Sobolewskiego znajduje się w pracy A. K. Winogradowa *Merimée w pis'mach k Sobolewskomu* (Moskwa 1928, s. 240) — zob. J. Kleiner, *Mickiewicz*, T. 2, cz. 1. Lublin 1948, s. 22, przypis 3.

<sup>12</sup> O wzajemnych stosunkach Mickiewicza i Sobolewskiego zob. Winogradow, *op. cit.*

nad słowami „*regard severe*” wpisano uściślające określenie „*calme et*”, również włączone do tekstu ostatecznego (w. 27).

Pracę nad ukształtowaniem przekładu kontynuował Mickiewicz także podczas przepisywania wiersza na czysto. W niektórych wypadkach poeta powracał do pierwotnych, odrzuconych wprzód, wariantów (tak właśnie w czystopisie zostało przywrócone określenie kamienia: „*précieuse*”, w. 14), kiedy indziej zaś znajdował nowe, trafniejsze rozwiązania czy uściślenia. A więc: „*sur les parquet d'ébène*” zostało poprawione na „*sur les carreaux d'ébène*” (w. 2); zamiast „*regardez y*” — „*voyez là*” (w. 6), zamiast „*la forme d'un dieu*” — „*la forme de quelque dieu*” (w. 6), „*sa caractere*” poprawiono na „*ces caractères*” (w. 10), a nad słowami „*mille pensée*” pojawił się dopisek: „*d'un som[m]eil lethargique*”, co w czystopisie przybrało postać: „*mille pensées dorment d'un som[m]eil léthargique*” (w. 11). Wers „*mais peut-être ne devant elles jamais ressusciteront-elles jamais*”, został nieco w czystopisie zmieniony: „*mais peut-être ne ressusciteront-elles jamais*” (w. 12). Wersy: „*laisson ces dieux et ces nymphe [przekreśl. dor] sur leurs piedestaux dormir de leurs someil de marbre et de bronze*”, otrzymały w czystopisie kształt ostateczny: „*laissons ces dieux et ces nymphes dormir d'un som[m]eil de marbre et de bronze sur leur[s] piédestaux*” (w. 24—25).

Jednocześnie niektóre szczegóły brulionu pozwalają wyrazić przypuszczenie, że twórcza myśl poety nie zawsze zadowalała się jedną tylko techniką, techniką przekładu prozaicznego i — w szeregu wypadków — być może rozwijała strukturę obrazową samego wiersza, jakby przygotowując i wytyczając drogę dla stworzenia jego nowej redakcji. Rzecz oczywista, nie odnosi się to do takich przypadkowych omyłek, jakkolwiek nader charakterystycznych dla sytuacji poety-wygnańca: „*il eclaire encor une fois son patrie*” — pisał o płomieniu lampy korynckiej, ale zaraz przekreślił dwa ostatnie słowa i zastąpił je bardziej odpowiednimi: „*son temple*” (por. w. 22).

Na początku brulionu zdania pytajne i wykrzyknikowe, z miejsca wprowadzające czytelnika w wyszukaną atmosferę archeologicznych i mitologicznych skojarzeń: „*Est ce le pays de l'autre coté de Lethe? ou bien la gigantesque momie de villes, l'Herculanum?*”, otrzymują w czystopisie większą wyrazistość i konkretność dzięki pojawieniu się narratora: „*J'y entre; est-ce le pays au-delà du Léthé? est-ce Herculanum cette gigantesque momie de ville?*” (w. 2—3). Być może, iż brak narratora w wersji brulionowej to zupełnie przypadkowe opuszczenie, poprawione podczas przepisywania na czysto. Bardziej jednak prawdopodobne, że słowa te są rozwinięciem akcji zarysowanej już na początku, nadającym całemu wierszowi nie tylko historyczną dekoracyjność, ale i bezpośredniość osobistego przeżycia.

We fragmencie poświęconym hieroglifom i śpiącym w nich myślom poeta początkowo napisał: „*elles qui elles ont conserverent leurs formes,*

ell”, ale przekreślił tę zbyt dosłownie przełożoną frazę, być może pod wpływem rodzącego się właśnie nowego obrazu, trafniej oddającego ducha starożytnego Egiptu: „elles sont comme les momies embeaumées”, i zaraz potem, co ciekawe, przywrócił przekreśloną frazę w nieco innym brzmieniu. W czystopisie poeta zrezygnował z niej, jako ze zbyt częstego powtórzenia. Taka lekcja zachowała się również w znanych nam autografach z tekstem polskim.

Rozmyślania o przemijalności sztuki: „*Helas* [nadpisane zamiast skreślonego „*mais*”] *l'art est encore plus périssable que la science — son corps mieux [?] est plus fragile*”, otrzymały w czystopisie mniej udaną formę: „*Et cependant la science est encore moins fragile que l'art, dont le corps est plus périssable*” (w. 12—13); ona również nie zadowoliła poety, który całkowicie przekształcił tę myśl, poprzedzającą opowieść o losie „drogiego kamienia”.

Nie od razu udało się poecie znaleźć naturalne przejście do opisu korynckiej lampy. Motyw przemijalności świata, będący echem „wycieczki” po pokoju greckim, ujawnił się w brulionie dość wyraźnie: „*Tristes ruines, rien* [przekreśl.: *n'acun serrait sa form*] *n'est rest intecte* [przekreśl.: *rien*] *qu'une seule lampe en bronze*”. W czystopisie motyw ten stał się silniejszy: „*Triste[s] ruines! les temps n'ont rien respecté, excepté une lampe en bronze*” (w. 18—19). Takiego jednak natężenia nie wytrzymała „salonowa” forma wiersza. Fraza, w której wszechmocnemu, niczego nie oszczędzającemu czasowi opiera się jedna tylko lampa koryncka, zabrzmiała zbyt sztucznie, z pewnym nawet odcieniem mimowolnej ironii, i w rezultacie musiał poeta — już w autografie wiersza wpisanym do albumu Moszyńskiego — znacznie złagodzić motyw ruin.

Niemало trudności nastroczał ostatni fragment, który poeta zamierzał zacząć od wysunięcia na plan pierwszy postaci narratora: „*J'y*”, ale zaraz przekreślił ten zapis i spróbował przemieścić akcenty znaczeniowe w istniejących już prawdopodobnie wcześniej wersach: „*quelle dellicieuse demi lumiere, que J'y vue, quelle delicieuse demi voix, que J'y ai entendu, helas, n'y jouit-on, que d'un demi-bonheur*”; odstąpił jednak od tej wersji i w czystopisie powrócił do pierwotnej koncepcji, która widocznie oddawała wierniej tekst oryginału: „*J'y ai vu un demi-jour délicieux. J'y ai entendu une demi-voix ravissante. Hélas! pourquoi n'y jouit-on que d'un demi-bonheur. —*” (w. 31—32).

Z obserwacji poczynionych nad brulionem oraz czystopisem przekładu bezsprzecznie wynika, że, po pierwsze, подарowany księżnie Wołkońskiej francuski tekst wiersza nie był parafrazą, swobodną wariacją na temat napisanego już po polsku utworu *Na pokój grecki*, lecz jego starannym, zachowującym wszystkie właściwości oryginału tłumaczeniem, w wielu miejscach noszącym ślady twórczych poszukiwań autora, które przygotowywały grunt do stworzenia nowej redakcji wiersza, oraz, po

drugie, że nie dochowany do dzisiaj tekst, służący za podstawę przekładu, był bardzo daleki od znanego nam autografu w albumie Moszyńskiego i może być uważany za pierwszą, poprzedzającą wszystkie pozostałe, redakcję wiersza dedykowanego Wołkońskiej. Tak więc zachowane autografy przekładu francuskiego (oraz kopie zrobione z czystopisu) — to prawdopodobnie jedyne świadectwa istniejącej niegdyś pierwszej redakcji, najwcześniejszego etapu pracy poety nad utworem.

Istotnie, różnice pomiędzy kiedyś istniejącą pierwszą redakcją wiersza, utrwaloną w przekładzie francuskim, a wersją z albumu Moszyńskiego są tak poważne, iż zasługują na osobne rozpatrzenie.

Na pierwszy plan wysuwają się zmiany kompozycyjne, różniące w sposób zasadniczy późniejsze polskie redakcje od wersji pierwotnej, znanej nam tylko w tłumaczeniu francuskim. Charakter tych zmian jest oczywisty, podyktowany kształtującą się koncepcją artystyczną wiersza.

Smutna panorama ruin, która otwiera się w czasie „wycieczki” po pokoju greckim, w autografie francuskim zaczyna się od rozmyślań o losie zapomnianego przez ludzi starożytnego bóstwa (druga zwrotka). Ale giną nie tylko antyczni bogowie. Na niepamięć i zatracenie skazane są również pomniki dawnych cywilizacji — szczątki obelisku ze znakami hieroglifów (zwrotka trzecia). Dzieła sztuki są jeszcze bardziej krucho niż dokonania nauki — tak więc drogi kamień, misternie zmieniony w kameę, traci wskutek działania czasu swój kształt i blask (zwrotka czwarta), a sarkofagi, których przeznaczeniem było strzec prochów herośów, same obracają się w proch (zwrotka piąta). Los pomników dawnych religii, nauk, sztuk, ich kruchość i nietrwałość — taka była pierwotna kolejność obrazów stanowiących rozwinięcie tematu.

Jednakże zatarta przez czas płaskorzeźba przedstawiająca bóstwo była takim samym dziełem sztuki jak i kamea wyrzeźbiona w drogim kamieniu czy sarkofag ozdobiony dłutem starożytnego mistrza. W tej perspektywie opis hieroglifów wydawał się trochę wyizolowany, zupełnie więc zasadnie Mickiewicz przesunął — w następnej redakcji — trzecią zwrotkę na miejsce piątej, a tą z kolei, dodając nowe wersy (18—20), zastąpił zwrotkę trzecią. Redakcja z albumu Moszyńskiego zyskała dużą harmonijność: opowiadanie o ginących wytworach sztuki obejmuje zwrotki od drugiej do czwartej i zamyka się w zwrotce piątej opisem równie smutnego losu nauk.

Jednocześnie w czwartej strofie polskiego autografu z albumu Moszyńskiego pojawia się nowy motyw: czas niszczy nie tylko dzieła rąk ludzkich, ale nawet materiał, z którego one powstają — kamień. W związku z tym z wiersza znika kamea, mistrzowski twór starożytności, zostaje tylko drogi kamień, który w ciągu wieków utracił swój blask, podobnie jak zgasła gwiazda. Nowy motyw narusza dopiero co uzyskaną równowagę: czwarta strofa urasta do rangi swego rodzaju podsumowania, a strofa piąta, opisująca hieroglify strzegące tajemnic nauk starożytnych,



traci więz ze strofami poprzednimi. W redakcji ostatniej, opublikowanej w wydaniu petersburskim z r. 1829, Mickiewicz zamienił miejscami strofy czwartą i piątą.

Wiersz, tworzony w wykwintnej atmosferze salonów i piętno tej atmosfery zachowujący w samym swoim stylu, jednocześnie nasycony jest ważkimi rozmyślaniami historiozoficznymi. Zarysowana na samym początku hiperbolizacja obrazów, prawda że utrzymana w granicach salonowej wytworności, rozwijana jest w następnych redakcjach. Jeśli pokój grecki w domu księżny Wołkońskiej był porównywany z Polami Elizejskimi czy z gigantyczną „mumią” Herkulanum, to naturalnie również wszystkie pozostałe obrazy wiersza, prezentujące rzeczywiste urządzenie tego pokoju, trzeba było w dużym stopniu zmitologizować, „wynieść” ponad powszednią rzeczywistość, wzmóc ton pewnej egzaltacji.

W polskiej redakcji, znanej z opisu Gubrynowicza, szczupła przestrzeń salonu rozszerzyła się niezmiernie dzięki pojawieniu się obelisku, „przychodnia z kraju Mizraima” (w pierwszym wariacie były tylko szczątki obelisku). Stale powtarzający się we francuskim przekładzie obraz realnie istniejącej korynckiej lampy z brązu, o której 10 XI 1827 pisał do swoich krewnych Malewski („*une chambre grecque*, oświecona etruską lampą”), przekształcił się w fantastyczny ołtarz Saturna z urną, której płomień przypomina „zmartwychwstającej genijusz Hellady”.

Następuje tu pewna sakralizacja otaczającej rzeczywistości. W tekście francuskim jeszcze jest zachowana bezpośredniość odczuć osobistych: „*Mon pied heurte contre une pierre*”; w albumie Moszyńskiego ta sama akcja przedstawiona jest w postaci zobiektywizowanej: „Gdzie podróżna o kamień trąciła się noga”, i wreszcie w redakcji ostatecznej tworzy się niemal atmosfera celebrowania: „Tu kamienia podróżna nie śmie trącić noga”.

Odpowiednio zmienia się też charakterystyka płaskorzeźby o twarzy starożytnego bóstwa. Początkowo były to spontaniczne refleksje poety nad nietrwałością zabytków starożytnych: kamień z na wpół zatartą płaskorzeźbą wywołał przed jego oczami obraz zapomnianego boga, który pragnie skryć się w prostej bryle, „Skąd przed wieki snycerskie wyrwały go dłonie”. W następnej, „albumowej” redakcji uwaga poety przenosi się z motywu zapomnienia, nie całkowitego zresztą, głównie na samo bóstwo, odtrącające obcy mu świat, ale bezsilne wobec niego. W tekście opublikowanym w r. 1829 konfliktowość sytuacji została mocno uwydatniona: smutny bóg staje się bogiem rozgniewanym, protestującym przeciwko hańbiącej go zapomnieniem współczesnej rzeczywistości.

Przeszłość, nieubłagane zniszczona przez czas, z całą mocą przeciwstawia się niszczącej ją współczesności, także skazanej na zagładę. Tragizm tego przeciwstawienia przenikający panoramę historyczną wiersza („znikomy człowieku”, „Depcących dawną wiarę”, „głowa nieznaną

kolumny, / Skaleczona, odarta, podeptana w pyle, / Wala się jako trupia czaszka na mogile”) czyni go pokrewnym historiozofii *Sonetów krymskich*, światowi wrażeń *Bakczysaraju* i *Ruin zamku w Bałakławie*.

W dwu ostatnich redakcjach wiersza zauważalne jest ograniczenie bezpośredniego udziału podmiotu lirycznego w opisach, w dokonywaniu ocen, charakterystycznym dla wariantu znanego z francuskiego tłumaczenia. Autor-narrator, przejawiający swoją obecność na przestrzeni całego wiersza, niezauważalnie nabiera, poczynając od drugiej zwrotki, cech jak gdyby wędrowca, pielgrzyma, bardzo przypominającego bohatera utworu *Podróżny*. Z *Goethego*, który, nawiasem mówiąc, został wpisany do albumu Moszyńskiego w bezpośrednim sąsiedztwie wiersza *Na pokój grecki* i prawdopodobnie wkrótce po nim. „Podróżny” odwiedzający salon Wołkońskiej także zestawia ruiny klasyczne z obcą im współczesnością, chociaż jego pojmowanie wzajemnego stosunku przeszłości i teraźniejszości odznacza się większym tragizmem niż w przekładzie z *Goethego*. Jednakże „Podróżny” z wiersza nie zamienia się w Pielgrzyma, wybrańca wyższej idei; pozostaje on nadal bywalcem moskiewskich salonów, pełnym kurtuazji i posiadającym wykwiłtne maniery. Przejścia od zadumy nad losem starożytnych cywilizacji do rzeczywistości rozmów salonowych odbywają się łatwo i naturalnie. Koloryt antyczny łagodzi zwrot ku „pięknej przewodnicze”. To prawda, że Mickiewicz usuwa z siódmej zwrotki redakcji „albumowej” szczegóły o zbyt osobistym wydźwięku, być może z powodu ich intymnego charakteru, ale ogólna atmosfera zmysłowego, pogańskiego sposobu postrzegania piękna została w redakcji ostatecznej wiersza zachowana, a nawet spotęgowana.

W pierwszej strofie ostatniej redakcji, najbliższej tekstowi pierwotnemu, pojawia się nowy temat, którego brak w autografie z albumu: świat, ujrany przez poetę w domu Wołkońskiej, powstał kto wie czy nie w wyniku aktu stworzenia „na piękności słowo”. Sięgnięcie do kosmogonii biblijnej nie było przypadkowe; w zamykającej utwór strofie w dwóch polskich autografach zniknęło Elizjum, a lekko zabarwiony erotyzmem obraz półrozkoszy, półszczęścia nabrał wyszukanej wyrazistości dzięki nieco dwuznacznemu — w duchu hedonizmu salonowego tamtych lat — wykorzystaniu symboliki chrześcijańskiej. W wierszu dedykowanym Wołkońskiej zdają się odbijać ostatnie refleksy odeskiej liryki miłosnej — *Sonetów*, *Rozmowy*, *Snu*.

Spśród zanalizowanych tu trzech redakcji wiersza za najwcześniejszą trzeba uznać tę, która zachowała się tylko w przekładzie francuskim i opatrzona jest datą 4 listopada 1827. Przez jakiś — być może dość długi — czas Mickiewicz prawdopodobnie nie powracał do wiersza. W każdym razie nie było go w rękopisie dwutomowego wydania petersburskiego zaaprobowanym 28 IV 1828 do druku przez cenzora Wasilija Anastasiewicza. Tekst ostateczny, znajdujący się w rękopisie wydania petersburskiego oddanym do składania, był niewątpliwie gotowy przed

13 XII 1828 — tego dnia Mickiewicz przyniósł Konstantemu Serbinowiczowi (który zmienił Anastasiewicza na stanowisku cenzora) uzupełnienie zawierające utwory, pośród których był także wiersz *Na pokój grecki*<sup>13</sup> — ale nie wcześniej, niż pojawił się w albumie Moszyńskiego zapis brulionowy poprzedzający ów tekst. Kiedy więc miało to miejsce?

Wiersz *Na pokój grecki* zdaje się otwierać ostatnią część albumu. Razem z nim zostały wpisane tym samym atramentem (i, prawdopodobnie, w krótkim odstępie czasu) — jak stwierdzili Bruchnalski i Gubrynowicz — *Podróżny. Z Göthego*, dedykowany Wołkońskiej *Sonet* o incipicie „Poezyjo! gdzie cudny pędzel twojej ręki?”, *Czaty* i *Wyprawa Budrysów*<sup>14</sup>. Ballady ukraińska i litewska weszły do albumu po 8 XI 1828, kiedy to Mickiewicz ponownie podjął pracę nad przyszłym wydaniem petersburskim swoich dzieł i przygotowywał do niego nowe teksty<sup>15</sup>. Na ten w przybliżeniu okres — między 8 XI a 13 XII 1828 — można z dużym prawdopodobieństwem datować redakcję „albumową” wiersza *Na pokój grecki*, niezwykle bliską tekstowi ostatecznemu i, w poszczególnych motywach, zbliżoną również do treści utworu *Podróżny. Z Göthego*.

Z rosyjskiego przełożyła Zofia Smolska

<sup>13</sup> CGIA [= Centralnyj Gosudarstwiennyj Istoriczeskij Archiw], f. 777, op. 27, nr 195. Zob. S. Pigoń, komentarz w: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 14. Warszawa 1955, s. 439.

<sup>14</sup> Zob. Bruchnalski, *ed. cit.*, s. 502, przypis 1.

<sup>15</sup> Zob. S. Łanda, *Jak Odyniec redagował „Czaty” Mickiewicza*. Z „*Kroniki życia i twórczości Mickiewicza 1824—1829*”. „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2.