

Artur Timofiejew

Homer czy Osjan? : głos Franciszka Morawskiego w dyskusji nad wzorcem literatury polskiej początku XIX wieku

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 86/1, 53-64

1995

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.

ARTUR TIMOFIEJEW

HOMER CZY OSJAN?

GŁOS FRANCISZKA MORAWSKIEGO
W DYSKUSJI NAD WZORCEM LITERATURY POLSKIEJ POCZĄTKU XIX WIEKU

Franciszek Dzierżykraj Morawski (1783–1861), dziś prawie zapomniany poeta, eseista i krytyk, oficer wojsk napoleońskich, generał w armii Królestwa Kongresowego i minister wojny w rządzie powstańczej Warszawy otrzymał w darze od potomnych dwie, jak do tej pory, próby monograficznych przybliżeń – do jego własnej osoby bardziej niż do twórczości.

Pierwszą z nich stanowi plon dokonanej przez Lucjana Siemieńskiego prekursorskiej penetracji zbiorów korespondencji poety; w r. 1867 ukazał się w poznańskiej serii „Portretów Literackich” *Żywot Franciszka Morawskiego z jego listów ułożony*. Rzeczywiście, jest to żywot napisany wedle obowiązującego podówczas wzorca biogramu bohaterskiego, a w dodatku – niepełny. Siemieński pominął w zasadzie cały okres młodości Morawskiego, jak i jego późny wiek męski. Uwagę skoncentrował na warszawsko-lubelsko-radomskich latach życia poety, dosyć powierzchownie zrekonstruował epizod powstańczy w jego biografii, wreszcie wspominał o powrocie dymisjonowanego generała do własnych włości, gdzie czas swój podzielił między „pług” i „lutnię”. Wycinki z życiorysu bohatera zestawil Siemieński zgodnie z normami żywota heroiczno-patriotycznego: „Gdyby wypadło grób jego ustroić w godła życia” – pisze we wstępie do biografii Morawskiego – „położyłbym lutnię, szablę, nareszcie lemiesz”.

Drugiej i ostatniej próby uwolnienia generała-poety od instrumentalnego funkcjonowania w kontekście sporu klasyczno-romantycznego podjął się Adam Bar, poświęcając mu w całości swoją uwagę w jednym z rozdziałów książki *Kumoszki na Parnasie*, znamienne zatytułowanym – *Klasyk mimo woli*. Podobnie jak w *Żywocie* Siemieńskiego, spojrzenie autora koncentruje się – co zresztą sugeruje tytuł całości – na fragmencie biografii poety zawartym pomiędzy rokiem 1815 a 1832. Jest to spojrzenie w miarę przenikliwe, ujmujące twórczość literacką jako pochodną interakcji środowiskowych. Tym, co w pracy Bara zasługuje na szczególną uwagę, jest wyrażony po raz pierwszy tak dobitnie i poparty przekonującą w większości argumentacją pogląd o nieklasycznej i nieromantycznej tożsamości literackiej Morawskiego, której najtrafniej można by przyznać miano tożsamości poety epoki przełomu.

Sylwetką generała-poety zainteresowali się również historycy (Tadeusz Korzon, Marek Tarczyński, Zdzisław Grot), jednak, rzecz to zrozumiała, w ich

optyce badawczej zdecydowanie dominuje ściśle określony wymiar biografii Morawskiego — kariera wojskowa, zagadnienie twórczości poetyckiej pojawia się zaś z rzadka na bardzo odległym marginesie wywodów.

Blizsze określenie miejsca Morawskiego w sporze między klasykami a romantykami jawi się jako wciąż aktualny postulat badawczy¹. Tytuł niniejszych rozważań sygnalizuje wstępnie wyjątkowość tego miejsca, położonego w samym oku cyklonu, który w pierwszym 30-leciu ubiegłego wieku nadał kierunek rozwojowi literatury polskiej. Tworząc na styku dwu okresów i dwu zwalczających się prądów literackich, Morawski nie deklarował przynależności do żadnego z nich, obrał własną, niezależną drogę poetyckiego wypowiedzania się. Ustalenie tożsamości literackiej poety jest jednym z koniecznych warunków realizacji wytyczonych zadań badawczych, a nadto otwiera możliwość wyabstrahowania pewnych cech jego zapatrywań teoretycznoliterackich, które mogłyby być uznane za modelowe przy rozpoznawaniu zjawisk określonych mianem przełomu oświeceniowo-romantycznego. Intencją przyświecającą temu zamierzeniu jest pokazanie roli poety — jako świadomego współtwórcy literatury — w procesie historycznoliterackim. Tak więc pojęcie „tożsamość literacka” będziemy definiować na użytek niniejszego wywodu jako świadomość własnego, czyli podmiotowego udziału w życiu literackim epoki, polegającego przede wszystkim na tworzeniu wypowiedzi *stricte* poetyckich i na tworzeniu wypowiedzi metapoetyckich bądź — szerzej — teoretycznoliterackich. Inne formy podmiotowego udziału w życiu literackim, takie jak np. bywanie w wybranych salonach literackich, preferencyjne, by tak rzec, uczęszczanie na spektakle teatralne, prenumerowanie określonych czasopism, przynależność do towarzystw literackich itp., niewątpliwie pomocne w ustalaniu literackiej tożsamości danego twórcy, nie są w stanie zastąpić czy choćby zrównoważyć ciężaru gatunkowego samych wypowiedzi, dlatego też uwzględnione być mogą tylko jako czynnik dookreślający, nie zaś określający tę tożsamość.

Udział w życiu literackim równoznaczny jest zawsze z pewnym wyobrażeniem własnego stanowiska w tymże życiu, przy czym, rzecz jasna, nie idzie tu wcale o jakieś poczucie własnej ważności, doniosłości własnych dokonań dla kształtu tego życia, ale o stanowisko pojęte jako wypadkowa identyfikacji i dyferencjacji podmiotu twórczego wobec aktualnie występujących prądów, kierunków czy tendencji w praktyce i teorii literackiej. Świadomość zajętogo stanowiska znajduje swój bezpośredni wyraz w wypowiedziach, tak poetyckich, jak i metapoetyckich, mających z zasady walor sądu o danym kierunku lub tendencji w literaturze, pośrednio zaś wyraża się w pozostałych formach udziału w życiu literackim epoki.

¹ W świadomości historyka literatury twórczość Morawskiego funkcjonuje zazwyczaj niesamodzielnie. Przywoływana jest przeważnie podczas badań nad przedlistopadowym sporem pomiędzy klasykami a romantykami (prace S. Kawyna, W. Billipa, P. Żbikowskiego), studiów poświęconych problematyce środowisk kulturalnych działających na przełomie w. XVIII i XIX: warszawskiego (prace J. Bystronia, A. Bara) i puławskiego (prace A. Aleksandrowicz), jak również dotyczących procesów rozwoju i recepcji bajki, gatunku, w którego uprawianiu poeta czuł się perfekcjonistą (prace W. Woźnowskiego). Zaskakujący może wydawać się fakt, że nawet tej miary badacz i znawca epoki przedromantycznej co J. Kleiner w swoich dociekaniach, opublikowanych pośmiertnie w tomie *Sentymentalizm i preromantyzm*, wspomina Morawskiego jedynie kontekstualnie, pozostawiając go tym samym — niesłusznie — na peryferiach historii literatury.

Wypowiedź podmiotu przedstawiająca jego aprobatywne bądź opozycyjne nastawienie względem danego kierunku może być wypowiedzią wprost (tzn. taką, której elementy formalne: język, styl, struktura świata wyobraźni, jak i semantyka — komunikat — łączą się z jakimś kierunkiem), lecz równie dobrze może swą rolę pełnić np. poprzez cytowanie innych autorów, translacje wybranych dzieł, powoływanie się na cudze wypowiedzi. Oczywiście, podział wypowiedzi podmiotu na te dwa rodzaje ma na celu jedynie wydobyć jej gatunkowej dwoistości, obydwa bowiem występują najczęściej razem, przede wszystkim tam, gdzie wypowiedź podmiotu ma charakter metapoetycki².

Takie rozumienie tożsamości literackiej służy również wyznaczeniu toku poniższych wywodów; będą one przebiegały w porządku analizy jednej tylko, ale za to kluczowej dla zrozumienia zajętą przez Morawskiego stanowiska, wypowiedzi — *Snu poety* — pod kątem jej „tożsamościowej”, identyfikacyjno-dyferencyjnej wartości.

Poetyckiemu debiutowi 29-letniego kapitana Wojska Polskiego patronowała niepodzielnie Muza klasyczna; Morawski, do niedawna jeszcze student frankfurckiego uniwersytetu, gdzie uwagę młodych przyciągały dokonania romantyków niemieckich i gdzie filozofię z estetyką wykładał Wilhelm Traugott Krug³, pierwsze swoje wypowiedzi dostosowuje jednak do konwencji powszechnie obowiązującej wówczas w literaturze polskiej — wybiera poetykę klasycystycznej ody (*Na powrót wojska 1812 roku*, *Na powrót wojska 1814 roku*) jako gatunku najbardziej sposobnego do wyrażenia „okoliczności”, nie zaś własnego „ja”. Owo „ja”, podmiot mówiący tychże ód, jest całkowicie odindywidualizowane, utożsamia się ze zbiorowością, jest jej głosem. Oczywiście, gramatyczna strona wypowiedzi sygnalizuje co pewien czas jej pierwszoosobowy aspekt, a zastosowana metaforyka podkreśla wyjątkową pozycję podmiotu mówiącego (ogarnia on swoim wzrokiem pola bitew, wznosi się pod niebo, widzi przeszłe i przyszłe wydarzenia itp.), nie jest to jednak indywidualizacja w znaczeniu kreacji „ja” poetyckiego w opozycji do zbiorowości, jako czegoś niepowtarzalnego, jedyne w swoim rodzaju. Wyjątkowość podmiotu nie jest tu równoznaczna z jego indywidualizacją, lecz polega na przyznaniu mu szczególnych preferencji, a ściślej — na stworzeniu określonych warunków „technicznych”, które nie są dane całej zbiorowości (np. zbiorowość nie wznosi się pod niebo, nie widzi przyszłych wypadków dziejowych). Nadto sama zdolność mówienia poetyckiego, którą posiada tylko podmiot, nie zaś zbiorowość, czyli zdolność do transformacji określonych stanów wewnętrznych

² Zob. A. Okopień-Sławińska, *Rola konwencji w procesie historycznoliterackim*. W zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej — maj 1965*. Warszawa 1967, s. 71–75. — J. Ratyńska-Guzek, *Problemy życia literackiego Warszawy w latach 1807–1814*. W zbiorze: *Problemy kultury literackiej polskiego Oświecenia. Studia*. Wrocław 1978, *passim*.

³ Uczony ten nie był wyłącznie popularyzatorem filozofii Kanta; w swoich dociekaniach poszukiwał dualistycznej „syntezy” pomiędzy tym, co materialne, a tym, co idealne, pomiędzy bytem a myślą, pomiędzy obiektywnym a subiektywnym. Poglądy Kruga przyczyniły się zapewne w przypadku Morawskiego do powstania koncepcji zawieszenia poety między sferą bytów obiektywnych (realnych) a sferą bytów subiektywnych (intencjonalnych). Zob. G. Mühlpfordt, *Die Oder-Universität 1506–1811. Eine deutsche Hochschule in der Geschichte Brandenburg-Preussens und der europäischen Wissenschaft*. W zbiorze: *Die Oder-Universität Frankfurt. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Weimar 1983, s. 68.

na system znaków języka, uznać należy także za jeden z warunków technicznych danych podmiotowi. To zatem, co go wyróżnia ze zbiorowości, pozostaje jakby na zewnątrz niego; jego istota, stany wewnętrzne, których doświadcza, są tożsame ze stanem wewnętrznym całej zbiorowości.

Świadomy wybór mówienia „nie swoim”, odindywidualizowanym (w sensie rezygnacji z kreowania „ja” poetyckiego) głosem o ważnych dla Polski wydarzeniach okazał się w przypadku Morawskiego trafny. Debiut żołnierza-poety przyjęto z uznaniem zarówno w środowisku klasyków, jak i w preromantycznie zorientowanym kręgu puławskim. Nie zachowała się prawdopodobnie do naszych czasów twórczość wcześniejsza młodego poety, sprzed r. 1812, ale że niewątpliwie istniała i zyskała aprobatę klasycznego Parnasu ówczesnej polskiej poezji, zaświadcza entuzjastyczna oda Ludwika Osińskiego *Do Franciszka Morawskiego — kapitana w Wojsku Polskim, gdy został ozdobiony krzyżem wojskowym*, napisana w 1808 roku⁴. Jej autor rysuje portret Morawskiego, „wojownika” i poety zarazem, poety — co ważniejsze — godnego stworzyć sarmacki epos:

Ty sam, równie Febowi jak Marsowi miły,
Co na kolberskich wałach, pośród broni szczęku,
Śmiercią otoczony, a przecie spokojny
Z szablą i Homerem w rękę,
Równałeś dawne z dzisiejszymi wojny;
Wolny marsowego trudu,
Powiedz nam dzieła sarmackiego ludu:
Niech nam twe pieśni usłyszeć się godzi.
Głos wojownika wojowników rodzi...⁵

W jakiej mierze jednak wybór poetyki ody przydatny być może w rozpoznaniu literackiej tożsamości Morawskiego? W pierwszych 20 latach XIX w. wybór taki jednoznacznie wskazywał na tradycyjną koncepcję poezji, nic więc dziwnego, że warszawskie środowisko klasyków postrzegало w Morawskim poetę, co podówczas oznaczało kogoś, kto w zasadzie respektuje klasycystyczną teorię literatury, tak w jej aspekcie ogólnym (prawa rozumu i natury rządzące sztuką, naśladowanie idealnej natury, istnienie ponadczasowych „pięknych wzorów” itd.), jak i szczegółowym (genologia). W zasadzie, gdyż nie wymagano tu bynajmniej całkowitej akceptacji tej teorii: można było pisać inaczej niż wedle szczegółowych norm „klasycystyczności” — byle tylko w zgodzie z jej pryncypiami — i zasłużyć na miano poety; nikt z klasyków nie kwestionował wszakże nigdy tegoż miana w odniesieniu do nieklasycznych: Książnina, Karpińskiego czy Niemcewicza. Czy Morawski-debiutant mógł podobnie postrzegać siebie jako poetę w rozumieniu klasycznym?

Na podstawie zachowanych utworów poetyckich Morawskiego, pochodzących z okresu przed pierwszym wystąpieniem Mickiewicza, można zaryzykować próbę odtworzenia sytuacji, w jakiej się znalazł, a raczej postawił sam siebie młody poeta w mundurze. Oto, z jednej strony, spod jego pióra wychodzą bajki, epigramaty, ody, satyra *Niesnaski Parnasu*, retoryczna *Mowa przy obchodzie pogrzebowym JO Księcia Józefa Poniatowskiego*, a nadto —

⁴ Morawski został w 1808 r. odznaczony krzyżem kawalerskim *Virtuti Militari* za udział w oblężeniu Kołobrzegu.

⁵ L. Osiński, *Poezje oryginalne i tłumaczone*. W: *Dzieła*. T. 1. Warszawa 1861, s. 403.

podejmowane w zgodzie z duchem epoki i panującą modą – przekłady dydaktyczno-sentymentalnych komedii Duvala, Destouchesa i Barthégo⁶, spełniające wymogi ortodoksyjnej klasycystycznej genologii. Z drugiej zaś strony, pojawia się dumanie, translacje ballad angielskich i niemieckich, przykład romantycznego dramatu Wernera, scena liryczna *Sen poety* i tłumaczenia „melodii” Moore’a, czyli gatunki nie związane organicznie z klasycystyczną teorią genologiczną, jednakże „przechwycone” przez nią na przełomie XVIII i XIX wieku. Nawet romantyczny dramat *Der 24. Februar* Zachariasa Wernera mógł śmiało w odczuciu tłumacza mieścić się w obrębie tejże genologii, jako że utrzymany w konwencji *Schicksaldrama* i nie naruszający w sposób jaskrawy reguł trzech jedności – zbliżał się od strony formalnej do znowelizowanego przez postanisławowski klasycyzm modelu gatunkowego tragedii. Można by zatem wstępnie przyjąć, że Morawski, pomimo iż wykazał wyraźne inklinacje do wypowiadania się także w gatunkach o proveniencji nieklasycystycznej, w omawianym okresie pozostawał w orbicie oddziaływań klasycystycznej teorii literatury, nie kwestionując ani jej generalistów, ani konwencji gatunkowych. W wyborze ody jako formy poetyckiego debiutu należałoby przeto widzieć swoiste *credo* Morawskiego, jednoznaczne przyjmowanie tej teorii. Czy rzeczywiście?

Zamykające odę *Do Franciszka Morawskiego* życzenie Ludwika Osińskiego, by jej adresat, zgodnie z wymogami klasycystycznie interpretowanej kategorii *mimesis*, rzeczywistość polityczną początku XIX w. „równał” z idealnie przedstawionym w Homerowej epopei obrazem wojny, czyli na „okoliczność” zewnętrzną, jaką były wojny epoki napoleońskiej, spoglądał przez pryzmat uświęconych tradycją konwencji gatunkowych (w tym wypadku konwencji epopei), musiał początkujący poeta wziąć sobie głęboko do serca; wprawdzie nie zachowały się do naszych czasów świadectwa ewentualnych jego prób napisania „sarmackiej epopei”, mamy jednak prawo domniemywać, że twórczość autora *Iliady* stała się dla młodego poety swoistym probierzem własnej tożsamości literackiej. Niezależnie bowiem od „klasycznej” adoracji greckiego wieszczka, której echem był m.in. imperatyw naśladowania (czy może ściślej: zawsze „ułomnego” powielania) dzieła-ideału zawarty w odzie Osińskiego, zetknął się Morawski wcześniej, w latach studiów, z innym jakościowo uwielbianiem twórcy genialnego eposu. Poglądy Johanna Gottfrieda Herdera i Augusta Wilhelma Schlegla na literaturę starożytnej Grecji, a przede wszystkim na Homera i tragiczków, jak również lektura najpoczytniejszego z ówczesnych romansów, *Cierpień młodego Wertera*, skłonić musiały Morawskiego do rewizji dotychczasowego, gimnazjalnego, ugruntowanego na klasycystycznym wykładzie literatury, spojrzenia na geniusza poezji epickiej. Oto w 10 bez mała lat po napisaniu przez Osińskiego ody *Do Franciszka Morawskiego* jej wymieniony w tytule odbiorca wciąż trzymał mocno w jednej ręce poezję Homera, w drugiej natomiast nie szablę, jak pragnął to widzieć autor ody, ale słynny i wielce znaczący dla rozwoju literatury falsyfikat Jamesa Macphersona; tak właśnie – trzymając w jednej ręce Homera, w drugiej Osjana – prezentował się literacki sobowtór i *porte parole* Morawskiego,

⁶ Mowa o *Zmyślonej niewierności* N. T. Barthégo, *Zmyślonym niewiniątku* F. Destouches’a i *Szekspirze rozkochanym* A. V. Duvala.

bohater wystawionej w 1818 r. na deskach Teatru Narodowego sceny lirycznej pt. *Sen poety*.

Nieważne, czy ów Poeta jest w jakiejś mierze projekcją napięć i wątpliwości dręczących podówczas Morawskiego, nie idzie przecież o to, by rekonstruować jego osobowość twórczą. Ważne jest to, że ocalały dzięki Kazimierzowi Władysławowi Wójcickiemu szczątek tego utworu⁷ pozwala na odtworzenie – rzecz jasna: w przybliżeniu – teoretycznoliterackich zapatrywań poety z okresu przed wystąpieniem Mickiewicza, a te z kolei i tylko te zapatrywania, niezależnie od faktycznie przeżywanej, czy też nie, sytuacji wyboru między dwoma modelami literatury, reprezentowanymi w monodramie przez Homera i Osjana, mogą służyć za podstawę hipotez dotyczących ówczesnej tożsamości literackiej Morawskiego.

Na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że postawienie obok siebie dwu poetów – Homera i fikcyjnego wieszczka kaledońskiego – nosi znamiona opozycji. Wskazywałyby na to następujące czynniki: po pierwsze, różnice w przedmiocie poezji: u Homera jest nim wzniosłe opiewanie bogów i herosów w ich wielkości, „wystawianie świata w całej jego ozdobie”, u Osjana zaś „dumanie głębokie” nad losami bohaterów, spoglądanie na świat i na człowieka „przez lzę”, z perspektywy nietrwałości „jego ozdób”; po wtóre, różne sposoby poetyckiego mówienia: Homerowej „lutni” przeciwstawiona zostaje „cichsza lutnia” Osjana; Homer głośno „powtarza wrzawę bojów i Jowisza grzmoty”, Osjan cicho „ciężkie rozwodzi żale”. Stąd też epitet użyty na określenie wieszczki Kaledonii: „mniej świetny od Greka” nie znaczy wcale „mniej doskonały”, „gorszy”, gdyż w takim razie pytanie postawione na początku zachowanego fragmentu sceny:

Któregoż w laur świetniejszy potomność przybierze:
Czy ciebie Ossyjanie, czy ciebie Homerze?

– nie miałyby w ogóle sensu⁸, lecz informuje o tym, że Osjan jest mniej głośny, słabiej słyszany od autora *Iliady*. Tę mniejszą poetycką, by tak rzec,

⁷ Szczątek ów zamieszczony jest w pracy: K. W. Wójcicki, *Warszawa i jej społeczność w początkach naszego stulecia*. Warszawa 1875. Wszystkie cytaty ze *Snu poety* pochodzą z tego źródła (s. 79–80).

⁸ Porównanie Osjana z Homerem dla klasyka kończyło się zawsze wskazaniem wyższości tego drugiego, aczkolwiek sama idea takiego porównania świadczyła o uznaniu, jakim w kręgach klasyków cieszył się Osjan. D. Bończa Tomaszewski (*Osjan. W: Pisma wierszem i prozą, oryginalne i tłumaczone*. T. 2. Warszawa 1822, s. 65–68. Podkreśl. A. T.) wyznaje: „Daleki jestem bez wątpienia przekładać nad wieszczka greckiego i rzymskiego poetę szkockiego barda, ale odsuńmy na moment zachwycenie, które te wielkie imiona sprawują i które im wszystkie wieki przyznały, odważmy się zrobić niektóre porównania z niektórymi ułomków Osjana [...] z dziełami tych dwóch mistrzów sztuki. [...] W wieku Homera smak i sztuka rymotwórcza były zapewne więcej znane u Greków niżeli w czasach, w których się zjawiał Osjan u górzystych mieszkańców Kaledonii. Jakież więc wyobrażenie potrzeba mieć o geniuszu i smaku barda szkockiego, który, nie mając modelu do naśladowania ani prawideł moralnych przed sobą, tak ma pewne uczucie, co jest prawdziwie pięknym”.

Prekursorką diametralnie innego – wolnego od zakładania *a priori* wyższości Homera – spojrzenia na twórczość legendarnego Osjana była niewątpliwie księżna Izabela Czartoryska. Podczas podróży do Anglii i Szkocji w latach 1789–1791 wielokrotnie z entuzjazmem wypowiadała się o szkockim bardzie, kolekcjonowała pamiątki po nim. Podróż tę wyczerpująco omawia, analizując również jej aspekt związany z kultem Osjana w preromantycznym duchu, A. Aleksandrowicz w pracy *Odkrycie nowej natury i literatury. Nieznana podróż Izabeli Czartory-*

słyszalność Osjana należy rozumieć dwojako. Tak właśnie, jak już zostało stwierdzone, tzn. jako odmienny od homeryckiego sposób poetyckiego wypowiedziania się (byłaby więc to słyszalność immanentna, tkwiąca w naturze tej poezji; mówić „świetnie” znaczyłoby wówczas mówić głośno, do wszystkich, mówić z entuzjazmem, w „blasku chwały”, czyli – metaforycznie – mówić za dnia, w świetle słońca, kiedy widać „świat w całej ozdobie”; mówić zaś „mniej świetnie” – mówić cicho, z zadumą i smutkiem, mówić do siebie, mówić w mroku nocy). Ale również owa poetycka słyszalność w kontekście postawionego przez śniącego poetę pytania oznacza sławę; sławą Osjan nie dorównuje Homerowi, lecz nie wynika to bynajmniej z jakiejś jakościowej niższości poezji „śpiewaka Malwiny” w stosunku do poezji greckiego wieszczka (poezja jednego i drugiego musi być pod względem jakościowym⁹ sobie równa, skoro możliwe jest zestawienie ich obydwu), ale bierze się stąd, że autor *Iliady* zarówno dla klasyków, jak i dla przedstawicieli nowszej refleksji teoretycznoliterackiej zajmował niepodzielne stanowisko pierwszego poety w dziejach ludzkości. Czas zatem zdecydował o większej nad innych poetów świetności greckiego wieszczka. W tym znaczeniu – jako pierwszego w ogóle, w sensie historycznym, poety – prymat Homera na poetyckim Parnasie nigdy nie mógłby zostać podważony, pytanie śniącego Poety byłoby zaś li tylko czczą retoryką.

Jeśli jednak potraktować to pytanie serio i pójść za wskazaniem zawartymi w tekście fragmentu sceny, to należałoby stwierdzić, że zarówno Homer, jak i Osjan byli poetami pierwszymi, każdy w swoim rodzaju. Stosując terminy genologiczne z czasów debiutu Morawskiego można rzec, iż autor *Iliady* był twórcą „wiersza bohaterskiego”, a autor *Pieśni Osjana* twórcą „dumania”, i w tym sensie obydwaj byli „pierwszymi”. Jeśli jeszcze wziąć pod uwagę ugruntowany już w końcu XVIII w. w preromantycznej refleksji nad literaturą pogląd o podziale poezji na „poezję Południa” i „poezję Północy”, to każdy z dwu wieszczów jawił się wówczas jako „pierwszy” (w sensie chronologicznym i hierarchicznym) w danej strefie poezji.

A zatem w pytaniu „któregoż potomność w laur świetniejszy przybierze” argument czasu (Homer pojawił się wcześniej, przed Osjanem, i był w ogóle pierwszym poetą w historii) okazuje się nieprzydatny do sformułowania odpowiedzi; idzie w tym pytaniu bowiem o to, który z dwu różnych sposobów poetyckiego wypowiedziania się zostanie wyżej oceniony.

Przedmiot wypowiedzi i sposób jej realizacji dzielą i przeciwstawiają wzajemnie Homera i Osjana, jest jednak coś, co sprawia, że opozycja między nimi staje się względna. Bohaterem monodramu nie jest przecież zwykły czytelnik ani też słuchacz Homera i Macphersona, jest nim Poeta, a zatem ktoś, kto również tworzy, wypowiada się poetycko i jako taki dysponuje tymi samymi zdolnościami (umiejętnościami), choć z pewnością w innym niż dwaj mistrzowie stopniu. Problem wyboru konkretyzuje się zatem w wypadku poety nie tylko jako problem oceny twórczości obydwu geniuszy (komu przyznać „laur świetniejszy”), lecz przede wszystkim jako problem opowiedzenia się za którąś z dwu możliwości tworzenia poezji.

skiej do Anglii i Szkocji (w zbiorze: *Z problemów preromantyzmu i romantyzmu. Studia i szkice*. Lublin 1991, s. 52–62).

⁹ Tzn. odnoszącym się do jakości pojętej nie jako istota tej poezji, lecz jako jej wartość.

I rzeczywiście, jest to niemały problem, gdyż – mówiąc w przenośni – i Homer, i Osjan posługują się jedną i tą samą metodą oddziaływania na odbiorcę ich wypowiedzi, w jednakowy, niczym nie różniący się sposób pociągają ku sobie innych twórców. Tą metodą jest kreowanie stanów wewnętrznych, wywoływanie określonych uczuć u potencjalnych naśladowców. Ich postaci w monodramie traktowane są przez jego bohatera jako właściwie dwa warianty jednego Wielkiego Poety – poety uczucia.

Bohater sceny stwierdza najpierw sam fakt wpływu jednego i drugiego poety na ukształtowanie swojego stanu wewnętrznego, „duszy”: „Jakżeś duszę zapalał! myśli moje wznosił!” – zwraca się do Homera, do Osjana zaś mówi: „Jakżeś lubą posępnosć w duszę moją przelał!”, a następnie stan swojej „duszy” bliżej charakteryzuje. Homer sprawia, że głos Poety to męskie pienie”, że tworzy on na wzór mistrza poezję bohaterską, głosząc chwałę wybitnych jednostek, wynosząc ich imiona aż pod niebiosa:

Uczulem godność wieszczą, tyś mi włał natchnienie,
I śmiałem aż do nieba męskie podnieść pienie!

Warte podkreślenia jest przypisanie sobie przez bohatera sceny „godności wieszczą”, czyli, wedle ówczesnego rozumienia terminu „wieszcz” – poety mówiącego także o przyszłości swojego narodu¹⁰.

Lektura Macphersona wywiera na „duszy” Poety skutek podobny, jeśli idzie o samą formę oddziaływania, przeciwny zaś co do treści tegoż:

Twym czuciem rozczulony, twoim smutkiem smutny,
Na pustynie, na skały biegłem nocną dobą,
Razem błądzić i dumać, i zapłakać z tobą!

Tak jak w przypadku Homera, tak i tu stan wewnętrzny Poety jest powieleniem niemalże doskonałym jakiegoś umownego wzorcowego stanu wewnętrznego istniejącego w dziele literackim, a wedle ówczesnej teorii odbioru dzieła – także w „duszy” jego twórcy. Osjan jawi się jako poeta „smutny”, przeto bohater sceny również staje się smutny, „biegnie na pustynie”, by tam w samotności rozmyślać i mówić tylko własnym głosem i tylko do siebie. Wywołanemu lekturą Homera „natchnieniu”, poetyckiemu zapalowi („Jakżeś duszę zapalał!”), a zatem swoście wysokiemu – by nie rzec: radosnemu – stanowi „duszy” przeciwstawiony zostaje tu „smutek”, „rozczulenie”, czyli, odpowiednio, niski stan wewnętrzny.

Nie licząc przeto wieków, jakie w mniemaniu ówczesnego odbiorcy literatury dzieliły w historii poezji utwory Homera od autentycznych, jak sądzono, *Pieśni Osjana*, należałoby stwierdzić, że tak naprawdę różnica pomiędzy Homerem a bardem Kaledonii daje się sprowadzić do różnicy pomiędzy dwoma stanami emocjonalnymi: „wzniosłością”, „uniesieniem”, „zapalem” z jednej strony a „smutkiem”, wewnętrznym przygaszeniem z drugiej. Każdy z tych poetów jest jakby specjalistą od kreowania danego stanu wewnętrznego, ale ich wspólnym powołaniem jest taka właśnie kreacja.

W inicjującym *Sen poety* pytaniu nie chodzi jednakże o faworyzowanie tego

¹⁰ W *Słowniku* Lindego (t. 6. Lwów 1860, s. 315) znaleźć można następujące synonimy terminu „wieszcz”: „wieści roznoszący”, „ogłosiciel nowin”, „prorok”, „przepowiadacz przyszłości”, „widzący śpiewak”, „poeta”.

czy innego stanu uczuciowego, lecz o preferencję określonej formy poetyckiej wypowiedzi, a konkretnie o preferencję „wiersza bohaterskiego” lub „dumania”. Poeta, zwracając się do Osjana, z emfazą zauważa: „Jakżeś, jakżeś mnie często z Homerem rozdzielał...” Mówiąc tak, ustawia siebie idealnie w sytuacji bohatera najpoczytniejszej powieści Goethego; tak jak Werter, spogląda Poeta na dzieło literackie przez pryzmat własnego stanu wewnętrznego, „czyta sercem” i w zależności od owego stanu wybiera bądź twórcę eposu, bądź kaledońskiego barda. Obaj poeci są w tym względzie sobie równi, mają te same szanse zostać wybranymi przez „cierpiącego” kochanka Lotty¹¹.

Lektura dokonywana sercem różniła się zasadniczo od klasycystycznej koncepcji odbioru poezji. Wybór tego typu lektury wskazuje zatem, że Poeta z pewnością nie jest klasykiem, a nadto — że dysponuje preromantyczną świadomością teoretycznoliteracką. Przypomnijmy, że postawienie znaku równości między Homerem a Osjanem, uzasadnione potraktowaniem ich postaci jako dwu wariantów, dwu możliwości wypowiedzania się jednego poety, „poety uczucia”, implikuje jakościową identyczność twórczości każdego z nich. Identyczność ta nie jest narzucona z zewnątrz, tzn. nie bierze się tylko stąd, że twórczości owe z punktu widzenia ich odbiorcy są „pierwsze”, każda w swoim rodzaju, i że powinno się je czytać sercem; podstawa identyczności tych twórczości tkwi jakby wewnątrz nich, obie należą bowiem do „głosu pierwszego ludzkiej natury”, są „poezją naturalną”, tworzoną spontanicznie, bez świadomości przepisów rymotwórczych. Herder, jako pierwszy w dziejach literaturoznawstwa, w *Listach o Osjanie* na tej właśnie podstawie zrównując (nie: porównując) Homera i Osjana, określił „*Naturpoesie*” jako improwizację, mając na uwadze jej wolny — nie skrępowany żadnymi abstrakcyjnymi, niezależnie od aktu kreacji istniejącymi regułami — charakter:

Rapsodie Homera i pieśni Osjana stanowiły jakby improwizacje, gdyż wówczas znano wyłącznie improwizowane przemówienia; za tym ostatnim poszli minstrele, choć już słabi i obcy, jednak szli za nim, dopóki sztuka nie przyćmiła natury¹².

W tym też sensie, niezależnie od aspektu chronologicznego, hierarchicznego czy rodzajowego, poezje Homera i Osjana są „pierwsze”, bo tworzone „naturalnie”, są bezpośrednim (tj. dokonany bez jakichkolwiek przepisów) przekładem doświadczenia rzeczywistości (głównie poprzez zmysły i uczucia) na system znaków języka:

Prawie nie patrzymy i nie czujemy, lecz tylko myślimy i mędrkujemy, nie tworzymy poezji o żywym świecie i w żywym świecie, w burzy i w stąpieniu się takich przedmiotów, takich uczuć, lecz albo sztucznie wymyślamy sobie temat i sposób, w jaki potraktujemy temat, albo

¹¹ Wybór ten zależy od nastroju bohatera: radości, afirmacji życia towarzyszy lektura Homera, natomiast melancholii, później zaś pragnieniu śmierci — lektura Osjana. Nieprzypadkowo, żegnając się z Lottą, cytuje Werter własny przekład Osjanowych pieśni. Tak w jednym, jak i w drugim przypadku jest to czytanie dzieła literackiego przy pomocy „serca”. Zob. J. W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*. Przełożył L. Staff. Opracowała O. Dobijanka-Witczakowa. Wrocław 1975. BN II 22: „potrzeba mi kołysanki, a tę w pełni znalazłem w Homerze. Jakże często utulał nim do snu swą buntowniczą krew, bo nigdy nie widziałeś nic tak nierównego, tak niespokojnego jak to serce” (s. 10); „Osjan wyparł z mego serca Homera. Co za świat, w który prowadzi mnie ten wspaniały poeta!” (s. 110); „Potem czytam starego poetę [tj. Osjana] i zdaje mi się, jakbym patrzył we własne serce” (s. 118).

¹² J. G. Herder, *Wyjątki z listów o Osjanie i pieśniach dawnych ludów*. W: *Wybór pism*. Wybór i opracowanie T. Namowicz. Wrocław 1987, s. 208 (tłum. B. Płaczkowska). BN II 222.

i jedno, i drugie – i udawaliśmy to już tak długo, tak często, tak od dawna, że teraz nie udałoby się już nam oczywiście swobodne tworzenie, bo jakże kulawy może chodzić? Stąd też tak często brakuje przeważnie naszym nowszym wierszom dosadności, precyzji, właściwego konturu, gdyż dać to może jedynie pierwszy szkic, a nie późniejsze cyzelowanie. Homerowi i Osjanowi wydalibyśmy się uczniami gryzmołącymi niewprawną ręką [...] ¹³.

Wyraźny jest też związek, jaki zachodzi między „kreacją sercem” a „lekturą sercem” – dzieło tworzone „naturalnie” winno być odczytywane „naturalnie”, w przeciwnym bowiem razie zostanie ono poważnie zniekształcone:

Jestem pewny, że gdyby Homer i Osjan ożyli i usłyszeli, jak czyta się i wychwala ich dzieła, bardzo często popadliby w zdumienie nad tym, co im przyznano, a czego pozbawiono, co sztucznie uupiękuszono i czego w nich z kolei nie odczuto ¹⁴.

Bohater *Snu poety* czytający Homera i Osjana na sposób werterowski wie zatem – przynajmniej wie – czym jest „poezja naturalna” i prawdopodobnie sam usiłuje tworzyć „naturalnie”. Prawdopodobnie, gdyż tekst zachowanego fragmentu nie precyzuje, czy Poeta, mimo iż dysponuje preromantyczną świadomością literatury, w swojej działalności twórczej naśladuje tylko zewnętrznie swoich mistrzów (tzn. powiela ich wypowiedzi w sensie reprodukcji wypracowanych z nich i połączonych w jeden schemat reguł gatunkowych, odpowiednio: eposu lub dumania, wypełnianych, by tak rzec, materia własnych spostrzeżeń i przeżyć), czy też raczej współtworzy razem z nimi swój „pierwszy szkic”, respektując jedynie zasadę bezpośredniości, naturalności w wyrażaniu doświadczeń stanów wewnętrznych i w tym znaczeniu niejako wewnętrznie ich naśladując.

Otwierające scenę liryczną pytanie poety jest jednak pytaniem o preferencję któregoś z dwu różnych sposobów poetyckiego wypowiedzania się, które to sposoby można powiązać z określonymi gatunkami (epopeja, dumanie), przy czym, choć oba te sposoby zależą wprost od stanów uczuciowych (są przez nie niejako generowane), nie jest to pytanie o preferencję któregoś z tychże stanów; absurdalną rzeczą byłoby się pytać wprost o to, jaki stan emocjonalny – radość czy przygnębienie – będzie w przyszłości bardziej przez czytelników preferowany, i na tej podstawie przyznawać „laury świetniejsze” poetom, czyli formułować sądy wartościujące o dziele literackim. W kontekście przeprowadzonych tu dociekań pytanie wstępne *Snu poety* wypadnie zatem potraktować dwuaspektowo. Po pierwsze – dysponujący preromantyczną świadomością literatury Poeta zdaje sobie doskonale sprawę ze swoistego patronatu, jaki w ówczesnej przeciętnej świadomości literackiej ¹⁵ sprawowali obydwaj wieszczowie, przeto pytając, którego z nich „potomność w laur świetniejszy przybierze”, może zastanawiać się, czy klasycystyczny wzorzec literatury, którego synonimem stał się wszakże „najdoskonalszy” ze wszystkich gatunków, epos, utrzyma swoją dominującą pozycję tak w teorii, jak nade wszystko w sferze praktyki literackiej, czy też zostanie zastąpiony przez wzorzec preromantyczny, symbolizowany przez Osjanowe „dumania”, ku któremu zresztą on sam, Poeta, wyraźnie się przychyła. Po drugie – co wydaje się znacznie ważniejsze – Poeta staje przed dylematem, do której ze stref „poezji

¹³ *Ibidem*, s. 209. Podkreśl. A. T.

¹⁴ *Ibidem*, s. 209.

¹⁵ Tzn. takiej, która była właściwa zarówno dla klasyka, reprezentanta sentymentalizmu czy preromantyka, jak i dla przeciętnego wykształconego odbiorcy literatury.

naturalnej” należeć będzie przyszłość: czy do panującej dotąd wszechwładnie w całej przestrzeni literatury tzw. „poezji Południa”, utożsamianej z Homerową epopeją, czy też do niedawno odkrytej i dopiero co wprowadzonej do powszechnej świadomości literackiej „poezji Północy”.

Tak pomyślane pytanie wskazywałoby równocześnie na preromantyczne, niewątpliwie wyostrzone na lekturze Herdera postrzeganie literatury w jej historycznym rozwoju; oto na pewnym etapie tego rozwoju pojawia się nagle „poezja Północy”, równie „naturalna” jak stymulująca cały ów rozwój do tej pory „poezja Południa”; jakie skutki wynikną ze zderzenia się dwu sfer „*Naturpoesie*”, w jakim kierunku rozwinie się dalej literatura, tego Poeta jeszcze nie wie.

Konstrukcja bohatera monodramu, wyposażenie Poety w preromantyczną świadomość literacką, niezależnie od tego, czy potraktuje się go jako *alter ego* autora, czy też nie, wyraźnie sugeruje, że właśnie taką świadomością musiał legitymować się w tym okresie Morawski, co oczywiście wcale nie oznacza, że musiał z nią się zgadzać. Jednakże świadomości tej nie demonstruje Morawski w *Śnie poety* po to, aby ją ośmieszyć; nie jest też to chyba świadomość współwystępująca na równych prawach w utworze z jakąś inną, np. klasycystyczną, jako że określenie gatunku utworu – „scena liryczna” wyklucza wprowadzenie jakiegóż, by tak rzec, „świadomościowej” polifonii¹⁶.

Pytanie inicjujące scenę ma wszelkie cechy pytania postawionego serio. Tak też, niezależnie nawet od ewentualnie przeciwnych intencji twórcy, zostało ono potraktowane przez publiczność oglądającą ten monodram:

Scena ta wywarła silne wrażenie na młode umysły [...]. Znajdowano w tym śpiewaku Kaledonii coraz nowe piękności, a co główna, że do serca przemawiał i każdy, jak dobrze powiedział Morawski, jego „czuciem był rozczulony”¹⁷.

W perspektywie przeprowadzonych do tej pory rozważań dokonany przez Morawskiego wybór ody jako gatunku oficjalnego niejako debiutu (tzn. zaistnienia w społecznie akceptowanym, czyli powszechnie znanym kręgu twórców literatury) nie jest jednoznaczny z pełnym zadeklarowaniem się po stronie klasycystycznej teorii literatury; dość ryzykowne byłoby przypuszczenie, że mimo tak nowoczesnego, jak na owe czasy, odczytywania poezji epickiej – Homera i Macphersona – zaprezentowanego w *Śnie poety* i mimo wprowadzenia nowych (równoległe z klasycystycznymi uprawianych) zapożyczonych z poezji zachodnioeuropejskiej gatunków, identyfikował Morawski całkowicie swoje poglądy sprzed r. 1822 z klasycystyczną świadomością literatury. To nietypowe stanowisko poety nie da się w pełni zarysować bez odwołania do koneksji towarzyskich i przyjacielskich z opozycyjnym, a raczej alternatywnym w stosunku do stolicy środowiskiem puławskim¹⁸. Z Puławami

¹⁶ Autentyzm wyrażanych przekonań przy jednoczesnym braku ich autoanalizy jest, zdaniem J. F. Królikowskiego (*Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczególach z najznakomitszych autorów czerpanej*. Poznań 1828, s. XII–XIII), cechą konstytutywną poezji „liryczno-dramatycznej”: „poeta wprowadza osoby, które z daleka od wszelkiej rozwagi, stosownie tylko do popędu uczuć, którym dusza ich jest przejęta, a przy tym lirycznie wyrażać się mogą, stąd poezja uczuciowego działania (liryczno-dramatyczna)”.

¹⁷ Wójcicki, *op. cit.*, s. 79–80.

¹⁸ Zob. A. Aleksandrowicz, *Puławy – środowisko kulturalne i literackie (wiek XVIII–XIX)*. W zbiorze: *Puławy*. Lublin 1964, *passim*.

i funkcjonującym tam nowym, preromantycznym modelem kultury zetknął się Morawski – za pośrednictwem przyjaciół-literatów skupionych w salonie Marii Wirtemberskiej w pałacu na Lesznie – już w roku 1814. Rezydująca podówczas w Warszawie księżna Izabela Czartoryska, matka Marii Wirtemberskiej, w listach do męża czyni nacechowane estymą wzmianki o debiutującym poecie, prezentującym swoje wiersze na literackich obiadach wydawanych przez córkę¹⁹.

W roku 1822 Morawski poślubił wychowanicę księżnej, Anielę Wierzchowską, której dedykował daleki od estetyki klasycyzmu poemat, opisujący w równej mierze Parchatkę, jedno z bardziej urokliwych miejsc w nacechowanej patriotyczną symboliką przestrzeni puławskich posiadłości Czartoryskich²⁰, co porozbiorową, pesymistyczną sytuację Polski. Puławy, obok Piotrowic, siedziby rodu Koźmianów, były miejscem, w którym Morawski chętnie i często gościł, zwłaszcza podczas stacjonowania wraz ze swoją brygadą w Lublinie, Zamościu i Radomiu. Tu, w Puławach, nie tylko pisał poezję, ale współuczestniczył także w tworzeniu kultu sybillińskiego: w r. 1827 wyszedł spod jego pióra na zamówienie księżnej – z przeznaczeniem do złożenia w Świątyni Sybilli – esej o Kochanowskim²¹.

Ulegając sile atrakcyjności puławskiego wzorca kultury, nie rezygnował Morawski z aktywnego uczestnictwa w Towarzystwie Iksów, brał żywy udział w literackich spotkaniach w salonach Tadeusza Mostowskiego i generała Wincentego Krasieńskiego, podziwiał wschodzący geniusz Mickiewicza i krytykował, wspólnie z Kajetanem Koźmianem, romantyczną szkołę jego naśladowców²² – Andrzejowi Edwardowi Koźmianowi polecał gorąco zająć się tłumaczeniem *Makbeta* z oryginału²³, sam natomiast szlifował, wers po wersie, własny klasycystyczny przekład *Andromachy* Racine'a. Czy przeto teoretycznoliterackie poglądy generała-poety mieściłyby się w punkcie przecięcia oddziaływań środowisk warszawskiego (klasycystycznego) i puławskiego (preromantycznego), czy też znacznie poza ten punkt wybiegały? Czy rzeczywiście był Morawski „klasykiem mimo woli”, jak nazwał go Bar²⁴, a ściślej – trawestując nieco to określenie – klasykiem mimo nieklasycznej świadomości literatury?

¹⁹ Listy Izabeli Czartoryskiej do męża, Adama Kazimierza Czartoryskiego: z r. 1814 (dokładniej nie datowane) i z 26 II 1815. Rkps Archiwum Czartoryskich w Krakowie, EW XVII/623, s. 137, 146.

²⁰ Zob. A. Aleksandrowicz, *Jacques Delille w ogrodach puławskich*. „Annales UMCS. Sectio FF” t. 4 (1986), s. 86–89. – T. S. Jaroszewski, *Puławy w okresie klasycyzmu*. W zbiorze: *Puławy*. Warszawa 1962, passim.

²¹ Zob. A. Aleksandrowicz, *Sybilliński aspekt kultu Jana Kochanowskiego. Z dziejów kultu poety w literackim środowisku Puław*. W zbiorze: *Jan Kochanowski. 1584–1984. Epoka, twórczość, recepcja*. T. 2. Lublin 1989, s. 277–279.

²² Dużą popularnością w salonach przedlistopadowej Warszawy cieszyła się antyromantyczna bajka Morawskiego aluzyjnie zatytułowana *Kogutek i gąsienica*.

²³ W liście do Andrzeja Edwarda Koźmiana z grudnia 1825 (rkps Bibl. PAN w Krakowie, 2034/1, k. 87v) Morawski pisze: „Czytam teraz [A. W.] Szlegla o Szekspirze. Jakże twego *Makbeta* wynosi! Rzuć tymczasem bajki, a kończ jego przekład. Gdybyś go nie był zaczął, ja bym go tłumaczył”.

²⁴ A. Bar, *Kumoszki na Parnasie*. Kraków 1947, rozdz. *Klasyk mimo woli*.