

Czesław Zgorzelski

Z pracy nad tekstami Mickiewicza : (hipotezy i refleksje)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 61/4, 197-218

1970

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.

CZESŁAW ZGORZELSKI

Z PRACY NAD TEKSTAMI MICKIEWICZA

(HIPOTEZY I REFLEKSJE)

1. Zagadki wydania petersburskiego

Jest tych zagadek kilka. Wszystkie dotyczą pierwszego tomu *Poezyj* wydanych w Petersburgu w roku 1829.

O jednej pisano już nieraz. Chodzi o wymianę przedostatniej karty arkusza 17 (s. 269—270) na inną, dodrukowaną widocznie później. Znajduje się na niej początek wiersza: *Podróżny, Z Getego, Wanderer*. Wpierw przypuszczano, iż stało się to wskutek wycofania z nakazu cenzury któregoś z utworów Mickiewicza. Semkowicz mniemał nawet, że dotyczyło to *Ody do młodości*¹. Hipotezę tę odrzucił stanowczo Pigoń; pisząc o wyciętej kartce, zwracał uwagę, że

[jej] pierwotnej zawartości [...] nie można było zastąpić *Podróżnym z Goethego*, bo dalszy tekst tego długiego utworu wypełniał już zarówno ostatnią kartkę arkusza siedemnastego, jak trzy kartki arkusza osiemnastego [...]

Toteż — zdaniem Pigionia — nie cenzura tu zawiniła:

kartka [...] wycięta została wskutek zachodzącego tam jakiegoś zniekształcenia tekstu w początkowej części *Podróżnego* i zastąpiona wydrukowaną poprawnie².

Istotnie, wymiana ostatniej karty arkusza 17 z nakazu cenzury wydaje się mało prawdopodobna; zwłaszcza jeśli przypuszczać, że nastąpiła ona już po wydrukowaniu następnych arkuszy tomiku. Staje się nato-

¹ A. Semkowicz, *Bibliografia utworów Adama Mickiewicza do roku 1855*. Warszawa 1958, s. 71, poz. 310.

² S. Pigoń, *Zielone lata „Ody do młodości”*. W: *Drzewiej i wczoraj*. Kraków 1966, s. 233—234. Początkowo jednak autor skłaniał się do hipotezy, że działała w tym epizodzie cenzura; zob. objaśnienie do listu poety do K. Serbinowicza (luty st. st. 1829) w Wydaniu Jubileuszowym *Dzieł A. Mickiewicza* (t. 14. Warszawa 1955, s. 472) — co prawda, przypuszczenie to odnotowano ze znakiem zapytania.

miast w pewnej mierze możliwe, jeśli przyjąć, że kartę ze s. 269—270 wycofano wkrótce po ich odbiciu, tj. w czasie gdy arkusz 18 nie wszedł był jeszcze pod prasę drukarską. Możliwość tę wszakże w badaniach dotychczasowych uchylano, pamiętając o listach poety do cenzora Serbinowicza z końca lutego i z początku marca 1829; w pierwszym z nich mowa była o egzemplarzu *Poezycji* „dopiero co wydrukowanym”, a w drugim — o kartach „jak należy wstawionych”³. Dotychczas ów epizod z kartami wstawionymi wiązano z wymianą ostatnich stron arkusza 17. W powiązaniu z listem poprzednim jasne się zdawało, że wymiana ta nastąpiła już po wydrukowaniu całości⁴.

Ale czy tak było istotnie? Może chodziło tu o inne kartki? Cóż by bowiem znaczyć mogło zdanie w ostatnim z cytowanych listów: „Dla Pana egzemplarz wybiorę bez wstawianych kartek [...]”? W powiązaniu z epizodem wymiany karty w arkuszu 17 zapowiedź ta staje się niezrozumiała.

Pozostawmy więc na uboczu sprawę arkusza 17, nadal niezupełnie jasną, a spróbujmy rozważyć, czy listów zacytowanych nie da się powiązać z którąkolwiek spośród pozostałych zagadek edycji.

Na pewno — nie z domniemanym pośpiechem poety w przygotowywaniu *Przypomnienia* do druku, na co zwracał już uwagę Borowy⁵. A także — nie z faktem zagadkowych różnic w interpunkcji między niektórymi egzemplarzami wydania, o czym informował Sawrymowicz w jednym ze swych szkiców⁶. Może więc oba listy Mickiewicza wiązać należy z dziwnym zamieszaniem, jakie panuje w układzie materii i w liczbowaniu stron między arkuszami 2 i 3?

Zagadki tej nie próbowano dotąd rozwiązywać. W literaturze przedmiotu głucho o niej; jedynie w książce Sygi sygnalizowano ją najogólniej:

Jakieś zmiany mogły zajść w ostatniej chwili i w przedmowie autora. Nosi ona wprawdzie datę 1828 roku, ale rzymskie znakowanie kart, a co więcej, wykaz omyłek drukarskich obu tomów zamieszczony na jej ostatniej karcie świadczą o tym, że drukowano ją najpóźniej⁷.

Na czymże więc polega owo zamieszanie?

Wbrew sugestii Sygi główna przyczyna dziwnego nieładu w trzech pierwszych arkuszach wydania tkwi bodaj w jakichś trudnościach, które powstały już po wydrukowaniu przedmowy *Do czytelnika o kryty-*

³ Mickiewicz, op. cit., s. 472—473.

⁴ Zob. *ibidem*, komentarz do obu listów, jak też do listu poprzedniego.

⁵ W. Borowy, *Drobiazgi Mickiewiczowskie*. „Pamiętnik Literacki” 1948, s. 380—382.

⁶ E. Sawrymowicz, *Drobiazgi Mickiewiczowskie*. Jw., 1956, z. specjalny, s. 428—431.

⁷ T. Syga, *Te księgi proste*. Warszawa 1956, s. 84.

kach i recenzentach warszawskich. Choć i w tej partii tomu występują oznaki niezwykłego sposobu broszurowania arkuszy. Z arkusza 1 odcięto kartę ostatnią, wskutek czego składa się on z trzech składek dwukartkowych włożonych jedna w drugą i z przedtytułowej karty, włączonej w idące po niej liczbowanie stron (rzymskimi cyframi). Ponadto przed arkuszem 2, o normalnej objętości szesnastu stron (XVII—XXXII), wstawiono dodatkową kartkę ze stronami XV—XVI.

Co było przyczyną odcięcia ostatniej karty arkusza 1 i dołączenia nowej: zmiany wprowadzone z nakazu cenzury? jakieś ważne błędy drukarskie, podobnie jak — według przypuszczenia Pigionia — w arkuszu 17? czy może autorskie przekształcenia tekstu? — trudno rozstrzygać. Fragment zamieszczony na doklejonych stronach prowadzi dalszy ciąg ostrego natarcia na pozycje krytyki warszawskiej i nie dostarcza żadnych poszlak dla ewentualnych domysłów o interwencji cenzury. Brak autografu lub innych przekazów tekstu pierwotnego nie pozwala oczekiwać, iż zagadkę tę da się kiedyś definitywnie rozwiązać.

Ale główne zamieszanie w początkowych arkuszach tomu 1 występuje właściwie i zadziwiać może każdego, nawet mniej uważnego czytelnika gdzie indziej, w następnym z kolei fragmencie, który mieści się bezpośrednio po ukończeniu przedmowy, między arkuszami 2 i 3. Tu ślady zamieszania stają się o wiele wyraźniejsze. Widocznie wszystko działo się w pośpiechu i pod przymusem; w tych warunkach o przywróceniu normalnego układu rzeczy nie mogło już być mowy. Sprawa główna rozegrała się więc najprawdopodobniej między 2 a 3 arkuszem książki.

Przede wszystkim uderza dziwny sposób zestawienia kart i ślady zamieszania występujące w liczbowaniu stron. Do karty ze *Spisem rzeczy* doklejono drugą (może pierwotnie tworzyły razem osobną dwukartkową składkę?); na pierwszej stronie figuruje tytuł działu: *Powieści historyczne*; druga pozostała bez napisu. Potem idzie czterokartkowa składka z tytułem *Konrada Wallenroda* na stronie pierwszej, z dedykacją utworu — na trzeciej (druga *vacat*) i z *Przemową* poprzedzającą poemat — na stronach od piątej do ósmej (czwartą pozostawiono także bez nadruku). Na karcie następnej rozpoczyna się już wierszowany tekst utworu, ale w normalnym, szesnastostronicowym arkuszu, który idzie zaraz po owej czterokartkowej składce, brak jest karty pierwszej: u dołu strony, na której znajdują się początkowe wiersze poematu, figuruje jedynka arabska z gwiazdką, konwencjonalna sygnaturka typograficzna oznaczająca drugą kartę arkusza 1.

To usunięcie początkowej karty potwierdzają także dwa inne szczegóły tegoż arkusza: ostatnia jego karta związana z tą, której zabrakło, nie mogła już być zeszyta razem z całością, toteż została przez introl-

gatornię doklejona⁸; brak pierwszej karty wykazuje również liczbowanie stron: *Wstęp* poematu, zbroszurowany zaraz po *Przemowie*, kończącej się na s. XL, rozpoczyna się od karty, która na odwrocie ma już cyfrę 4; zabrakło więc stron 1—2.

Zamieszanie w układzie kart między 2 arkuszem tomu a tym, który rozpoczyna wierszowany tekst poematu, ujawnia także numeracja stron tego fragmentu książki. Pierwsza karta, doklejona zaraz po rozprawie *O krytykach i recenzentach warszawskich*, zakończona na s. XXXII, kontynuuje poprzednie liczbowanie; idą więc strony XXXIII i XXXIV. Potem wchodzi trzy karty nieliczbowane (sześć stron!), a następna (z początkiem *Przemowy* poprzedzającej *Konrada Wallenroda*) oznaczona jest cyfrą XXXVII. W środku, między obu liczbowanymi stronami, znalazły się zatem dodatkowe dwie kartki, czyli cztery strony, nie objęte wcale liczbowaniem, pozornie tylko zachowującym ciągłość numeracji rzymskiej. Innymi słowy: w obrębie trzech nieliczbowanych kart między *Spisem rzeczy* a *Przemową* dodano już później, po wydrukowaniu całego tomu, dwie karty nadliczbowe. W tym też czasie i — jak wolno mniemać w ścisłym związku z tym zabiegiem — usunięto początkową kartę arkusza następnego, oznaczoną już pierwszymi cyframi liczbowania arabskiego (s. 1—2).

Spróbujmy ów stan zamieszania przedstawić w szczegółowym wykazie materii. Ostatnia strona arkusza 2, z rozprawą *O krytykach i recenzentach warszawskich*, kończy się na stronie XXXII. Potem idą kolejno:

- s. XXXIII — *Spis rzeczy zawartych w tomie I*
- s. XXXIV — zakończenie *Spisu rzeczy* i *Omyłki w druku*
- s. nlb. — przedtytuł: *Powieści historyczne*
- s. nlb. — *vacat*
- s. nlb. — tytuł: *Konrad Wallenrod* i motto
- s. nlb. — *vacat*
- s. nlb. — dedykacja poematu
- s. nlb. — *vacat*
- s. XXVII—XL — *Przemowa do Konrada Wallenroda*
- s. 1—2 następnego arkusza — brak
- s. 3 — początek wierszowanego tekstu poematu.

Zamieszanie — jak widzimy — niemałe i związane może z dwukrotną próbą przełamania jakiejś nagłej i uprzednio nie przewidywanej trudności.

⁸ Sposób broszurowania początkowych arkuszy tomu zbadano na nie oprawionym egzemplarzu *Poezyj*, stanowiącym własność Muzeum Mickiewicza w Warszawie; później wyniki obserwacji sprawdzono na pięciu innych egzemplarzach (3 — z Bibl. Jagiellońskiej, 1 — z Bibl. IBL PAN, 1 — z księgozbioru prywatnego).

Co mogło ją spowodować? Nie wiemy. Nie mamy żadnych świadectw, które pozwoliłyby sprawę decydująco wyjaśnić. Pozostaje zatem sfera domysłów. Pamiętając, iż wnioskowanie na ich podstawie bywa zawsze hipotetyczne i może doprowadzić jedynie do pewnego stopnia prawdopodobieństwa, spróbujmy skorzystać z przypuszczenia, które — jeśli się okazało słuszne — rozwiązywałoby przedstawioną zagadkę niemal całkowicie.

Może więc było tak.

Jak świadczą listy poety do Serbinowicza, dramat rozegrał się prawdopodobnie w kilku fazach. Początkowo drukarnia odbijała arkusze z tekstem wierszowanym. Tom I rozpoczynał się od *Konrada Wallenroda*. Co mogła zawierać pierwsza karta arkusza, później odcięta? Odpowiedź nasuwa się chyba tylko jedna: tytuł poematu i motto. Nie mogło być nic innego. Najwidoczniej poeta nie zamierzał tym razem powtórzyć dedykacji pierwodruku; opuścił ją tak samo, jak i dedykację *Sonetów* w tomie 2 tejże edycji. Co więcej: zaniechał także przedrukowania *Przemowy* z pierwszej edycji poematu, podobnie zresztą, jak uczynił to z *Przemową* poprzedzającą *Ballady i romanse*. Nie była mu widać na rękę!

Po wydrukowaniu całości obu tomów przystąpiono do uzupełnienia edycji początkowymi arkuszami z numeracją rzymską. Zapełniła je rozprawa *O krytykach i recenzentach warszawskich*. Wypadało tak ją w arkuszach розміścić, by ostatnie zdania nowego tekstu zamykały się — jak to też wykonano — na końcowej stronie arkusza 2. Pozostało jeszcze dołączyć do tego kartę ze *Spisem rzeczy zawartych w tomie I* i z *Omyłkami w druku*, odnoszącymi się do obu tomów (znak, że karta ta była odbijana, gdy całość edycji przeszła już przez prasy drukarskie!). Obie strony *Spisu* otrzymały oczywiście kolejną numerację rzymską: XXXIII i XXXIV. Następnie — zgodnie z układem tomu wskazanym w *Spisie rzeczy* — wypadało włączyć kartę z tytułem działu: *Powieści historyczne*; tak jak uczyniono to już przedtem z kartą tytułową działu następnego — *Wiersze różne*. W ten sposób cała wstępna część tomu ułożyła się w jednolitą i konsekwentnie skomponowaną całość: do dwu pierwszych arkuszy dokleił poeta dwukartkową składkę i wszystko razem przesłał do cenzury.

Tu na zamiar usunięcia *Przemowy* zareagowano w sposób naturalny: była dla cenzora zbyt dogodnym zamaskowaniem ewentualnych aluzji do aktualnej sytuacji politycznej, by mógł z asekuracji takiej zrezygnować. Co więcej: skoro już — jak wiemy — możliwość aluzji takich dostrzeżono, należało rzecz całą obwarować dodatkowo jeszcze wyraźnym i bezpośrednim akcentem wiernopoddańczej lojalności autora. Mickiewiczowi wypadło tedy i tę gorzką pigułkę połknąć. Wynikła stąd konieczność przekomponowania stron poprzedzających tekst poematu. Uczy-

nił to bodaj tak, by jak najmniej zmian wprowadzać do gotowych już kart edycji. Zaraz po karcie z tytułem *Powieści historyczne* (s. XXXV—XXXVI nlb.) wstawił *Przemowę* i — być może — dedykację poematu. Wszystko zebrał razem, dołączył rękopis z zatwierdzonym uprzednio tekstem *Przemowy* wraz z „pokłonnym” dodatkiem i całość przesłał po wtórnie do cenzury, prosząc o porównanie obu tekstów, by po zbroszowaniu całości, gdy w ciągu kilku dni złożone zostaną w Komitecie cenzury przepisowe egzemplarze obu tomów *Poezycji*, nie było już żadnej zwłoki z uzyskaniem pozwolenia na rozprzestrzenianie wydania. Pisał więc do Serbinowicza:

Monsieur, je m'empresse de vous remettre le manuscrit et un exemplaire nouvellement imprimé. Dans deux jours vous aurez les 5 exemplaires pour le Comité. En attendant, veuillez bien confronter le texte imprimé avec le manuscrit; cela nous épargnera de nouveaux délais.

Je suis votre dévoué serviteur

Mickiewicz⁹

Serbinowicz nie zgłosił już zapewne żadnych zastrzeżeń, zwrócił jednak uwagę na niewłaściwy układ kart: tytuł poematu umieszczony był po *Przemowie*, a może również i po dedykacji. Należało wprowadzić ład; ale szczerb, które interwencja cenzury poczyniła, już się w pełni zamaskować nie dało. Poeta usunął więc pierwszą kartę arkusza z tytułem poematu, dodrukował nową i połączył ją z kartą zawierającą tekst dedykacji; po nich umieścił *Przemowę*. Pozornie zaburzenia w układzie zamaskowano, ale poprzednie liczbowanie kart zostało naruszone: w środku pojawiły się cztery nowe stronicy (tytuł poematu, *vacat*, dedykacja i drugi *vacat*), a numerację stron *Przemowy* zachowano bez zmiany, kontynuując liczbowanie rozpoczęte bezpośrednio po tytule *Powieści historyczne*. Tego już zagładzić się nie dało.

Skoro więc nowo odbite kartki wyszły spod prasy drukarskiej, Mickiewicz wstawił je między arkusze i ćwiartkę (poprzednio odbite) w takiej kolejności, w jakiej są obecnie, oraz przekazał całość Serbinowiczowi z listem, który w świetle zaproponowanej hipotezy wyjaśnia się już we wszystkich swych szczegółach całkowicie:

Ma Pan teraz książki z kartami jak należy wstawionymi. Czy nie można by dziś biletu [tj. pozwolenia na rozpowszechnianie edycji] dostać? Bo inaczej z drukarni nie wydają arkuszy. Dla Pana egzemplarz wybiorę bez wstawianych kartek, raczysz więc jeszcze parę dni poczekać.

Sługa

Mickiewicz¹⁰

Co znaczy ostatnie zdanie listu? Egzemplarz „bez wstawianych kartek”? Jasne chyba, że nie o kartki tu chodzi; wszystkie przecie musiały

⁹ Mickiewicz, *op. cit.*, s. 472—473.

¹⁰ *Ibidem*, s. 473. Podkreślenie Cz. Z.

się w egzemplarzu Serbinowicza znaleźć. Ale w książce przeznaczonej osobiście dla cenzora (a o takiej właśnie, a nie o pięciu obowiązkowych egzemplarzach dla urzędu cenzury mowa jest w liście) karty te nie mogły być luźno wstawiane. Poeta zapewnia więc Serbinowicza, że — niezależnie od przesłanych już arkuszy i kart „wstawianych” — osobiście wybierze dla niego zbroszurowany już (a może nawet ozdobniej nieco oprawiony) egzemplarz *Poezycji*.

2. Zagadka z zakończeniem „Ekskuzy”

Jak wiadomo, pierwotna wersja *Ekskuzy* zamykała się wierszem pełnym; w tzw. albumie Moszyńskiego poeta zapisał był: „Spiewam miękkie rozkosze — I czyjaż w tem wina?”¹¹. Przed drukiem poddał jednak Mickiewicz tekst pierwotny powtórnej rozwadze pisarskiej, wprowadzając w niektórych fragmentach zmiany; kilka z nich pojawiło się w końcowych wierszach sonetu; nowa wersja zmierzała bodaj do zatuszowania strachu jako motywu reakcji przerażonych słuchaczy na piosenkę śpiewaną „strojem Ursyna”: „pobladła drużyna” zamieniła się w „całą drużynę” (w. 11), a „bojaźliwe” (wpierw jeszcze wyraźniejsze: „strachu pełne”) „słuchy” zastąpione zostały przez „zadziwione słuchy”. Odpadł też całkowicie (ale chyba już z innych przyczyn?) wiersz ostatni. Na jego miejscu pojawiła się wersja ułamkowa, ograniczona tylko do części przedśredniówkowej: „Taki wieszcz, jaki słuchacz”. Tak jest zarówno w pierwodruku *Sonetów*¹², jak i we wszystkich późniejszych wydaniach dokonywanych za życia autora.

Ale czy tak też było w czystopisie *Sonetów* przedstawionych cenzurze do aprobaty? Autograf się nie dochował i wszelkie usiłowania odpowiedzi na to pytanie z góry już skazane są na poruszanie się w sferze mniej lub bardziej prawdopodobnych przypuszczeń. Spróbujmy wszakże zebrać wszystkie poszlaki, które — choć w części — mogłyby nam w tym hipotetycznym poszukiwaniu dopomóc.

Przede wszystkim zauważyć wypada, że w niektórych wydaniach z drugiej połowy w. XIX ostatni wiersz *Ekskuzy* występuje w postaci całkowitej, z częścią pośredniówkową: „Lecz przyjdzie godzina...” Po raz pierwszy — jak się zdaje — pojawia się ona w lwowskiej edycji z r. 1885¹³, „uporządkowanej przez A. Małeckiego”¹⁴. Uzupełnienie to

¹¹ Cyt. za: B. Gubrynowicz, *Album Piotra Moszyńskiego*. „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” VI, 1898, s. 505.

¹² *Sonetów Adama Mickiewicza*. Moskwa 1826, s. 24.

¹³ *Dzieła Adama Mickiewicza*. T. 1. Lwów—Paryż 1885, s. 129.

¹⁴ Według określenia *Zarysu bibliograficznego* w opracowaniu I. Śliwińskiej, W. Roszkowskiej i S. Stupkiewicza (Warszawa 1957, s. 113).

przejmują niektóre z następnych wydań, przede wszystkim — kolejne lwowskie z 1886 r.¹⁵ i publikacje zbiorowe z nazwiskiem Piotra Chmielowskiego na stronie tytułowej¹⁶. W późniejszych edycjach tegoż wydawcy, np. w krakowskich z r. 1899 i 1910, ostatni wiersz *Ekskuzy* opublikowano z uzupełnieniem, ujętym w klamry oznaczające jego hipotetyczną autentyczność¹⁷.

Dopiero Bruchnalski w wydaniu *Dzieł* poety, firmowanym przez Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, ustosunkował się do próby uzupełnienia *Ekskuzy* krytycznie, ogłaszając sonet z końcowym wierszem urwanym na średniówce¹⁸. Uzupełnienie dodawane w wymienionych edycjach potraktował jako dodatek wprowadzony „bez wszelkiego uzasadnienia”, a przypominając pierwotną wersję zakończenia z albumu Moszyńskiego, zauważył:

Czy Mickiewicz opuścił te słowa, jak chce prof. Tretiak, aby „zerwanie strun wyobrazić urwanym wierszem” (*Stosunki miłosne*, str. 215¹⁹), czy ze względu na cenzurę, czy po prostu dlatego, aby reszty dośpiewał sobie domyslny czytelnik, nie wiadomo²⁰.

Skąd więc to uzupełnienie pojawić się mogło w poprzednich wydaniach? Czyżby dopisał je z własnej inwencji któryś z wydawców, w danym wypadku Małeckie? Tak zapewne sądził cytowany przed chwilą Tretiak, gdy pisał:

niepodobna zgodzić się na to, aby ktokolwiek [...] miał prawo dowolnie coś dodawać do utworów wielkiego poety.

Ale jednocześnie już wtedy, w r. 1887, przypominał, że uzupełnienie *Ekskuzy* „nie jest świeżym wymysłem, ale od dawna się [...] błąka w literaturze mickiewiczowskiej” i dodawał: „świadczy o tym studium

¹⁵ *Poezje Adama Mickiewicza*. T. 2. Lwów 1886, s. 19.

¹⁶ Znamienne, że pierwsza edycja sygnowana nazwiskiem Chmielowskiego: *Poezje Adama Mickiewicza*. Nowe, uzupełnione wydanie, ułożone przez P. Chmielowskiego (t. 1. Warszawa 1886, s. 191) drukuje *Ekskuzę* bez uzupełnienia w w. 14; pojawia się ono dopiero w edycji: *Poezje Adama Mickiewicza*. Nowe wydanie z życiorysem autora, skreślonym przez P. Chmielowskiego. T. 1. Warszawa—Petersburg 1888, s. 107; powtarza je edycja warszawska z 1897 r. (t. 1, s. 176).

¹⁷ Zob. *Poezje Adama Mickiewicza*. Wydanie nowe, zupełne, ułożone, objaśnione i wstępem opatrzone przez P. Chmielowskiego. T. 1. Kraków 1899, s. 172; a także edycję następną: Wydanie [...], ułożone przez P. Chmielowskiego. T. 1. Kraków 1910, s. 172.

¹⁸ *Dziela* (TLM) [= *Dziela Adama Mickiewicza*. Wydanie Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza. T. 2. Lwów 1900], s. 91.

¹⁹ Zob. J. Tretiak, *Mickiewicz w Odessie. Stosunki i pieśni miłosne*. W: *Szkice literackie*. Seria 1. Kraków 1896, s. 142: „Zerwanie strun wybornie wyobrażone urwanym wierszem końcowym [...]”.

²⁰ *Dziela* (TLM), s. 452.

Estreichera o Mickiewiczu w »Rozmaitościach« lwowskich”²¹. Chodzi — oczywiście — o zarys biograficzny, ogłoszony w „Rozmaitościach”²². Wskazówka to cenna, pozwala bowiem odszukać źródło, z którego skorzystał wydawca edycji lwowskiej z r. 1885, gdy — w dobrej wierze — wprowadził był uzupełnienie *Ekskuzu*. Niestety, w zarysie Estreichera nie ma ani słowa wyjaśnienia, skąd zaczerpnął on pośredniówkową część w końcowym wierszu cytowanego tekstu. Dlaczego? Wskutek dość dziwnego przeoczenia? Czy też może świadomie wolał sprawę pozostawić bez dopowiedzenia, by nie ujawniać, że w pierwodruku cenzura sklasyfikowała ją jako nieprawomyślną? A może dodane przezeń słowa pochodziły z jego własnej inwencji i wprowadzone zostały w chęci „zaokrąglenia” wersji Mickiewiczowskiej?

Nie wiadomo. Są wszakże ślady, które wskazywałyby, że uzupełnienie *Ekskuzu* przez Estreichera nie było jego wymysłem. Odwrotnie nawet: sądzić można, że krążyło ono bodaj w kółku bliższych znajomych i przyjaciół poety jako zakończenie w pełni autentyczne. Oto w warszawskim Muzeum Mickiewicza przechowywany jest egzemplarz pierwodruku *Sonetów* podarowany przez poetę w r. 1826 Jerzemu Poznanskiemu, oficerowi wojsk rosyjskich, który w czasie stacjonowania w Warszawie poznał był poezję Mickiewicza i odtąd stał się zamiłowanym jego czytelnikiem i tłumaczem²³. Osobiście zetknęli się ze sobą w Moskwie 1826 roku²⁴. Na okładce ofiarowanego egzemplarza, powyżej tytułu, Poznanski wpisał później własnoręcznie dedykację książki Antoniemu Mioduszeowskiemu²⁵, a pod tytułem umieścił następującą informację:

получил от самого Мицкевича, тоже на память, в Москве во время коронации Николая, 1826 году. Юрій Познанский

²¹ Tretiak, *op. cit.* Rozprawa drukowana była uprzednio w „Przewodniku Naukowym i Literackim” 1887.

²² K. Estreicher, *Mickiewicz Adam N. [...] „Rozmaitości” 1859*, nry 25—36, 42—52. Tretiak ma na myśli fragment zamieszczony w nrze 35 (z 31 VIII 1859) na s. 275—276, z zacytowaniem strof 1, 3 i 4 *Ekskuzu*; cytatu tego nie ma w późniejszej odtbitce: *Adam Mickiewicz. Rys biograficzny*. Wiedeń 1863.

²³ Egzemplarz Poznanskiego opatrzony jest w Bibl. Muzeum sygnaturą: Q 1340. Autor wyraża podziękowanie mgr Halinie Natuniewiczównie za informację o tym egzemplarzu.

²⁴ Wiadomości o Poznanskim podają: W. Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza*. Wyd. 2. T. 1. Poznań 1929, s. 232. — L. Gomolicki, *Dziennik pobytu Adama Mickiewicza w Rosji. 1824—1829*. Warszawa 1949, s. 114, 129 i *passim*.

²⁵ Dedykacja ta brzmi: „Антону Станиславичу Мюдушевскому, на память, как от друга, от 78-и летняго старца, уважающаго в людях, правдивость и самопожертвова[ние] за свои убеждения. Юрій Познанский, 1878 года. Дер. Комиссарова”.

O Mioduszeowski i o jego stosunkach z Poznanskim — zob. Z. W[asilewski], *Jeden z owych „przyjaciół Moskali”*. „Słowo Polskie” 1904, nr 510. Mioduszeowski podarował ten egzemplarz *Sonetów* w r. 1898 Wasilewskiemu; zmarł na początku w. XX w Płoskirowie na Podolu.

W egzemplarzu tym obok ostatniego, nie dokończonego wiersza *Ekskuzy* widnieje dopisek, dokonany czarnym ołówkiem — jak się zdaje — ręką Poznanskiego, ze słowami: „lecz przedzie godzina”. Notatka nosi charakter zapisu z wersji ustnej, a nie z tekstu utrwalonego na piśmie (stąd jej dziwna ortografia!) i pochodzi zapewne z okresu, w którym właściciel książki, obdarowany przez jej autora, spotykał się osobiście z Mickiewiczem i z bliskimi mu ludźmi. Od nich mógł się dowiedzieć o pełnym zakończeniu sonetu i jeśli usunięcie go z druku można było potraktować jako decyzję wymuszoną przez cenzurę na poecie, uważał za właściwe dopisać skreśloną część wiersza na marginesie książki.

Czy było tak istotnie? Czy stało się to wskutek wyraźnej decyzji cenzora, czy też może sam poeta nie wprowadził był zakończenia *Ekskuzy* do druku, przewidując z góry trudności w cenzurze? — nie wiadomo. Mogło być zresztą inaczej, kto wie bowiem, czy dopisek Poznanskiego nie pojawił się już później, gdy właściciel książki natknął się na zakończenie ogłoszone w którymś z pośmiertnych wydań Mickiewicza? Chociaż przypuszczenie to wydaje się mniej prawdopodobne — bo czyżby Poznanski w pół wieku po wydaniu *Sonetów*, już posunięty w lata, obserwował wciąż jeszcze tak uważnie wszystkie wydania zbiorowe poety, by mógł spostrzec nie znane sobie przedtem uzupełnienie sonetu — to jednak okoliczność ta sprawia, że możliwość skreślenia ostatnich słów *Ekskuzy* przez cenzurę musi, mimo poszlak na pozór dość wyraźnych, pozostać nadal jedynie w sferze hipotezy.

3. Zagadka porzuconego sonetu

Wśród sonetów, których poeta nie zakwalifikował do druku, znalazł się diament pierwszej próby. Nie bez skaz, niestety! A przede wszystkim: nie doszlifowany do końca, porzucony w brulionie przez zniechęconego zapewne poetę — w ułamkowym kształcie, bez zakończenia, a raczej z dwiema próbami tercynowych strof, z których żadna nie uzyskała ostatecznej aprobaty autora. Mowa o sonecie rozpoczynającym się od słów: „Poezjo! gdzie cudny pędzel twojej ręki?...”

Kryje on w sobie kilka zagadek: kiedy go napisano? w jakich okolicznościach? czy zaszyfrowano w nim jakieś autobiograficzne aluzje? Ale wśród pytań jedno wydaje się naprawdę istotne: dlaczego sonet porzucony został w brulionie? co stało się powodem, że poetę ogarnęło zniechęcenie? że skazał go na zatracenie?

Zanim spróbujemy zagadkę tę rozwiązać, zbierzmy najważniejsze wiadomości o tekście zaniechanym przez autora.

Mickiewicz zapisał go w tzw. albumie Moszyńskiego na stronie 85²⁶. Stało się to zapewne już po opublikowaniu *Sonetów*, najprawdopodobniej w pierwszych miesiącach r. 1827, przed 29 maja. Tak przynajmniej sądzić można na podstawie listu Malewskiego do rodziny w tym dniu napisanego. Opowiadając o wizycie „po długim niebyciu” u księżnej Zinaidy Wołkońskiej, ówczesny współmieszkaniec poety informuje: „Adam napisał do niej ładny sonet i przetłumaczony po francusku oddał ze swymi sonetami: przesłę wam potem”²⁷. Zapewne jednak obietnicy tej nie wykonał, skoro w dalszej korespondencji jego nie zachowały się inne ślady sonetu. Rozumiemy, dlaczego: poeta zabronił nie ukończonego wiersza w świat wysyłać, a może i sam Malewski, nauczony doświadczeniem z *Chórem strzelców*²⁸, nie miał już ochoty drugi raz wpadać w podobne tarapaty.

Brulionowy zapis poety świadczy wyraźnie, że Mickiewicz nie był zadowolony z końcowych strof sonetu; wprawdzie i w poprzednich wierszach pojawiały się poprawki, ale dotyczyły one tylko pojedynczych wyrazów i wpisywane nad przekreśleniami (z wyjątkiem wariantu: „w podziemnej głębi” / „[w podziemnym] jar[ze]”), świadczą o zdecydowaniu autora w wyborze wersji późniejszej. Inaczej było — jak się zdaje — z obu tercjami.

Początkowo poeta wpisał był następujący ich tekst (nawiasami kątowymi objęto wyrazy przekreślone przez Mickiewicza):

Nie tylko dźwięk i kolor aniołowie myśli
Ale i pióro, roboczy niewolnik poety,
Na cudzej (z) nie zna praw dawnego pana,

I zamiast (piesni) песни (znaki ciem) znaki niepojęty (!) kryśli,
Muzyczne znaki песни, lecz ta pieś (!) niestety,
(Nigdy iej miłym głosem nie będzie śpiewana)

Z wersji tej odrzucił poeta w sposób zdecydowany jedynie wiersz ostatni; wszystkie poprzednie można z zapisu tego dość łatwo zrekonstruować, żadnego autor nie przekreślił w całości. Ale pointa sonetu miała widocznie w rozumieniu Mickiewicza takie znaczenie, iż dla niej zdecydował się podjąć ponowną próbę ukształtowania obu tercyn. Toteż poniżej zanotował drugą ich redakcję:

²⁶ Gubrynowicz, *op. cit.*, s. 490; tekst sonetu — s. 538—539; a także w *Dzielałach* (TLM) s. 354—355.

²⁷ *Korespondencja Adama Mickiewicza*. Wyd. 4. T. 3. Paryż 1876, s. 18.

²⁸ Zob list Malewskiego z 1826 r. do siostry, Zofii (*ibidem*, s. 14): „posyłam piosnkę myśliwską, przez Adama napisaną [...]”. W następnym wszakże musi już tekst tej piosenki wycofywać (s. 16): „Posłałem ci był piosnkę myśliwską, autor teraz ma do mnie pretensją, bo, jak powiada, piosnka nie była jeszcze poprawiona. Nie dawaj więc nikomu tego egzemplarza, bardzo cię o to proszę od siebie i od autora”.

— „znaki niepojęte kryśli”. Natomiast włączenie w tekst w. 6, a zwłaszcza wstawienie w. 14 jako pointy, wprowadza do utworu nowy wątek, który przesuwa go w krąg poezji miłosnej. Sens główny całości, wskutek nazbyt skonkretyzowanej sytuacji podmiotu, oddzielonego przestrzennie od drogiej mu osoby, poczyną się chwiać i rozdwajać. Co ma być istotnym motywem przeżycia lirycznego? Refleksje poety-wygnańca o bezradnej niemocy artysty „na cudzej ziemi”, czy też tęsknota miłosna poety-kochanka oddalonego przestrzennie od swej umiłowanej?

Próby przeredagowania ostatnich zwrotek sonetu ilustrują dowodnie dążenie Mickiewicza do wyeliminowania owego drugiego, „miłosnego” wątku lirycznego. Sytuacja poety „na cudzej ziemi”, a nie poety oddalonego od ukochanej, stać się miała w wyniku tych przeróbek jedynym przedmiotem wypowiedzi. Sensu pierwszej tercyny nie zmieniają one niemal wcale: nowa jej wersja powstaje bodaj wyłącznie po to, by wprowadzeniem odmiennych rymów przygotować istotną zmianę w drugiej tercynie³⁰. Żaden też z wierszy tej tercyny nie ulega skreśleniu w brulionie powtórnej redakcji. Odrzucone natomiast zostają wszystkie próby nowych sformułowań w drugiej tercynie. Autograf brulionu jest obecnie niedostępny i nie można, niestety, stwierdzić, w jakiej kolejności skreślenia te następowały, co dla historii powstawania ponownej próby zredagowania ostatnich wierszy sonetu mogłoby mieć decydujące znaczenie. Ograniczyć się przeto wypada do hipotetycznego odtworzenia procesu twórczości jedynie na podstawie zmian, jakie poszczególne odmiany przekreślanych wierszy wносиły do zakończenia utworu.

Początkowo wpisał był poeta zapewne dwa tylko wiersze:

(I) zamiast (piesni tylko) wyrazów песни [—] noty kryśli³¹
 Noty których nikt nigdy g[rać] dla niey

Drugiego wiersza nie zakończył, nie dopisał przygotowanego już w rymie orzeczenia: „nie będzie”, i całą linijkę przekreślił, gdyż pojął, że znów

³⁰ Rymy wersji I: myśli, poety, pana
 kryśli, niestety, śpiewana.

Rymy wersji II: myśli, narzędzie, poety
 kryśli, nie będzie, flety.

³¹ Tak też podaje skreślenia tego wiersza Gubrynowicz (*op. cit.*, s. 539); u Bruchnalskiego (*Dzieła* [TLM], s. 355) skreślenie obejmuje od razu cały wiersz: (I zamiast песни tylko wyrazów песни noty kryśli). Borowy w materiałach przygotowanych do Wydania Sejmowego (Bibl. Narodowa, rkps II 7500, k. 620) przyjmuje informację Gubrynowicza; przemawiają za nią także powtórzenie „piesni” i nadmierna ilość zgłosek w wierszu. Poeta przekreśliwszy słowa: „piesni tylko”, zapomniał zapewne wstawić przed wyrazem „noty” skreślone przed chwilą „tylko”; nowa wersja powinna by więc brzmieć: „zamiast wyrazów песни tylko noty kryśli”.

Nie tylko głos i kolor aniołowie myśli
 Lecz pióro (niewolnicze) do niewoli, przywykłe narzędzie,
 W cudzej ziemi nie słucha rozkazów poety,
 (I zamiast pieśni tylko wyrazów pieśni noty kryśli)
 (Noty których nikt nigdy g dla niey)
 (Piosenki, których nigdy nikt słyszeć niebędzie)
 (Chybaby nią litewskie ozwały się flety)²⁹

Jak widać, druga wersja tercyn jeszcze mniej zadowolila poetę, przerabiał je i kreślił, ale ostatecznego wykończenia w owym czasie zaniechał, a później do tego już nie powrócił. Dlaczego? Co stało się powodem, że Mickiewicz nie mógł się zdecydować na żadną z naszkicowanych w brulionie redakcyj utworu? Ewentualna odpowiedź może być tylko przypuszczeniem; próbą hipotetycznego odtworzenia procesu twórczego.

Z zapisu pierwszej wersji obu tercyn można się domyślać, że to jej wiersz ostatni, jedyny przekreślony z pierwszego rzutu, stał się istotnym powodem niezadowolenia poety i skłonił go do próby napisania końcowych strof wiersza na nowo.

Cóż mogło w nim razić Mickiewicza? Chyba nagle, niedostatecznie umotywowane wprowadzenie osoby, której „miłym głosem” pieśń ta „nie będzie śpiewana”. Co prawda w w. 6 — nie przekreślonym w brulionie — pojawia się także postać kobieca, która „nie usłyszy pienia” poety, ale tam, nie zindywidualizowana, wskazana tylko zaimkiem „ona” i włączona w środkowy etap rozwoju wypowiedzi, której główny przedmiot dotyczył spraw innych, nie raziła zapewne Mickiewicza tak silnie, jak ten sam motyw, bardziej skonkretyzowany poetycko i wydźwignięty do roli samodzielnego i głównego sensu wiersza poprzez ustawienie go w pointowym zakończeniu sonetu. Być może zresztą, że po zadowalającym przekształceniu ostatnich wierszy poeta poddałby także rewizji tekst wiersza 6.

Nietrudno bowiem zauważyć, że zarówno ten wiersz jak i przekreślony w. 14 zamazują klarowność znaczeniową utworu, prowadzą do chwiejnego niezdecydowania w zakresie istotnego sensu wypowiedzi. Powstaje niezamierzona dwuznaczność wiersza jako wynik wprowadzenia nowego, odmiennego wątku lirycznego i nie umotywowanego kompozycyjnie nałożenia go na poprzedni, skutek czego jawi się dwuwątkowa rozbieżność wymowy poetyckiej utworu. Główny wątek refleksyj sonetu dotyczy przecie niedoskonałości języka jako środka wyrazu lirycznego, wchodzi w krąg zagadnień związanych ze sprawami twórczości literackiej, której wymowność uzależniona jest przez poetę ściśle od otoczenia; toteż „na cudzej ziemi”, pod piórem poety-wygnańca — „zamiast pieśni”

²⁹ Tekst obu redakcji podano na podstawie edycji Bruchnalskiego, tj. *Dzieł* (TLM), s. 355.

wprowadza wątek miłosny, którego chciał uniknąć w nowej redakcji tercyny; urwał więc ją właśnie na słowie, które dla wątku tego było decydujące („dla niej”). I zaraz poniżej wpisał nową redakcję wiersza; próbował wyrazić w niej to samo, ale w postaci uogólnionej, bez konkretyzowania tej jedynej osoby, której pojawienie się w utworze przedstawiało poetę-wygnańca w tęskniącego do umiłowanej kochanka:

Piosenki, których nigdy nikt słyszeć nie będzie.

Potem wszakże i tę wersję przekreślił. Dlaczego? Przecie nie rozbijała już wcale uogólnionego sensu, rozwijanego w głównym wątku wypowiedzi. Stało się to zapewne później nieco, w rezultacie zniechęcenia, jakie ogarnęło może poetę po sformułowaniu ostatniego, pointowego wiersza sonetu:

Chybaby nią litewskie ozwały się flety

Nie ma tu już wprawdzie ani śladu poprzedniego wątku miłosnego, ale wszedł nowy motyw, niepotrzebnie konkretyzujący sytuację liryczną („litewskie”), i wskutek tego sprzeczny z uogólnionym sensem sonetu, jak też pojawiły się nieoczekiwane i konwencjonalne poetycko „flety”. Ostatni wiersz nieszczelnie zatem przylegał do poprzedniego kontekstu: poeta skreślił go i zapewne wtedy dopiero — zniechęcony do całości nowej redakcji tercyny — przekreślił także pozostałe jej wiersze: pierwszy i późniejszą redakcję drugiego.

Tę hipotetyczną rekonstrukcję poszczególnych etapów kształtowania drugiej redakcji sonetu i główny kierunek intencji poety realizowanych przy tej przeróbce potwierdza w pewnej mierze francuski tekst jego w parafrazie prozą, dokonanej przez Mickiewicza dla księżnej Wołkońskiej i wręczony jej wraz z *Sonetami*.

Wersja tego tekstu, opublikowana jakoby na podstawie autografu³², uchodzi w dotychczasowych informacjach za przekład, w istocie jednak jest to swobodne przetworzenie wiersza polskiego i nie mogłoby stanowić wystarczającego argumentu dla ewentualnego związywania pomysłu utworu (w wersji polskiej!) wyłącznie z osobą Zinaidy Wołkońskiej oraz z zamiarem ofiarowania jej *Sonetów*. Brulion nie ukończonego utworu mógł być — niezależnie od pierwotnego zamysłu — wykorzystany później, przy okazji wręczenia księżnej zbioru nowych poezyj. Ale mogło być także inaczej — i zarówno zbieżność w czasie jak i sam fakt dostosowania refleksyj nie dokończonego utworu do okoliczności, jakiej posłu-

³² *Oeuvres choisies de la Princesse Zénéide Volkonsky née Princesse Beloselsky*. Paris et Carlsruhe 1865, s. 250, przypis. Zob. także późniejsze przedruki: *Mélanges posthumes d'Adam Mickiewicz*. Publié [...] par L. Mickiewicz, T. 1. Paris 1872, s. 332. — *Dziela* (TLM), s. 355 i *passim*.

żyła jego francuska parafraza, sprawiają, że związek genetyczny sonetu z osobą Wołkońskiej wydaje się wysoce prawdopodobny³³.

Jeśli byłoby tak istotnie, wówczas tym bardziej zrozumiałe stawałoby się dążenie Mickiewicza do wyeliminowania z tekstu wiersza wszystkiego,

³³ Z. Stefanowska po przeczytaniu odpowiedniego fragmentu uwag edytorskich w przygotowywanym wydaniu *Dzieł* poety zaproponowała (w skierowanym do mnie liście) inną interpretację wiersza, wyrażając przeświadczenie, że sonet wiązać należy z osobą Wołkońskiej:

„Wydać się, że bez wielkiego ryzyka przyjąć można relację Malewskiego o genezie sonetu, zwłaszcza że została ona potwierdzona w sposób od tego źródła niezależny, przez odnalezienie francuskiego przekładu wiersza. [...] Jeśli więc tak, jeśli wiersz napisany był dla Wołkońskiej jako rodzaj dedykacji tomiku *Sonetów* i ma charakter towarzysko-okolicznościowy, nie będzie grzechem dopatrzenie się w jego tekście sytuacyjnych realiów. Sytuacja poety, który przyjaznej mu damie ofiarowuje poezję pisane w nie znanym jej języku, stanowi więc punkt wyjścia refleksji poety na temat: »Ja śpiewak — i nikt z mojej pieśni nie rozumie Nic — oprócz niekształtnego i marnego dźwięku«. Dla adresatki polskie wiersze poety są jak nutowy zapis, może ocenić melodię wiersza napisanego w obcym języku, ale myśl pozostaje dla niej ukryta, czy nawet — tylko w zniekształconej formie dostępna przez przekład [...]. Ale skoro tak, to w wierszu okolicznościowo-komplementowym słowa »ona mojego nie usłyszy pienia« odnosić się mogą tylko do adresatki odciętej barierą języka od ofiarowanego jej daru poetyckiego. Nie przestrzeń dzieli »ją« od poety, ale obcość języka. Zaimek »ona« nie wprowadza więc motywu miłosnego, lecz kojarzy się ściśle z sytuacją; »ona« reprezentuje odbiorców, do których nie dociera głos poety. Nie mogło zresztą być inaczej, w wierszu dedykacyjno-okolicznościowym przeznaczonym dla kobiety »ona« może się odnosić tylko do adresatki. Tym bardziej że zaraz w następnym, siódmym wierszu, jest ona porównana do »słowika, króla śpiewu«. Że Wołkońska sławna była i podziwiana jako śpiewaczka, słowa te w sposób dla poety i ówczesnych odbiorców oczywisty do niej musiały się odnosić. W. 14 pierwotnej wersji (»Nigdy jej miłym głosem nie będzie śpiewana«) rozumiem niejako dosłownie: adresatka nie zaśpiewa wierszy poety (jak śpiewa inne), bo nie zna języka, w którym są napisane. Nie ma więc, jak sądzę, w tym sonecie motywu miłosnego, tylko komplementowo-okolicznościowy, dobrze zestrojony z ogólną — o ileż poza okazjonalność wykraczającą — refleksją. Jeśli tak, to co było powodem kłopotów pisarskich autora? Jeden wydaje się dość oczywisty. W. 7—8 wprowadza porównanie, nie bardzo może szczęśliwe, adresatki — do słowika, poety — do podziemnego strumienia, którego słowik nie słyszy. Zgodnie z wymogami poetyki ówczesnej, przestrzeganymi ściśle zwłaszcza w sonecie, wszystkie człony porównania muszą mieć odpowiedniki w opisywanej sytuacji. Skoro słowik nie słyszy, to ten sam motyw niesłyszenia musi powrócić w końcowej poincie. Tymczasem w wersji I takiej wymaganej symetrii brak, bo mowa tam, że »ona« nie będzie śpiewać cudzoziemskiej pieśni, a przecie w porównaniu nie chodziło o to, że słowik nie zaśpiewa pieśni strumienia. Jakoż w drugiej wersji końcowej tercyny pojawia się motyw niesłyszenia. Powstaje jednak inna komplikacja, ponieważ w związku ze zmianą rymów przereklamowane zostały słowa o piórze, które w nowej wersji »nie słucha rozkazów«. Na przestrzeni dwóch tercyn pojawił się więc ten sam czasownik w dwóch różnych znaczeniach. Być może dla uniknięcia tego zbiegu *słuchać / słyszeć* poeta przereklamował

co nadawałoby mu cechy utworu zabarwionego tęsknotą miłosną, zacieraając jednocześnie sens główny, dotyczący zagadnień języka poezji i trudności wypowiedzania się „na cudzej ziemi”, w środowisku obcym mu — także mową. Znamienne, że w tym właśnie kierunku, ku uogólnieniu refleksyj o „języku” artystycznym poezji, poszły również zmiany wprowadzone przez Mickiewicza do francuskiej parafrazy sonetu ³⁴: nie pominęte, ale uogólnione w niej zostało znaczenie obu wierszy wprowadzających wątek miłosny w tekście polskim — zarówno w w. 6 jak i 14.

Przedstawiona tu hipoteza, jeśli się nawet okazała prawdopodobna, nie wyjaśnia jednak sprawy do końca, gdyż mimo wszystko dziwne się wydaje zniechęcenie poety wobec sonetu z tak olśniewającymi błyskami prawdziwej poezji. Czyżby „pióro, roboczy niewolnik poety” zbuntowało się tym razem naprawdę?

4. Czy omyłka w sonecie „Dobrywieczór”?

Sprawa nie budziła dotąd wątpliwości. Rodzą się one dopiero w zestawieniu odmian brulionowego zapisu utworu w tzw. albumie Moszyńskiego ³⁵, mimo że poprawki wprowadzone w nim przez autora są właściwie niewielkie. Jedna z nich wszakże, w w. 9, niepokoi dwuznacznością ostatecznej decyzji poety. Wypada przedstawić ją szczegółowo.

Pierwszą wersję zanotował był poeta następująco:

Niechże dzień dobry wschodzi tym, co społem żyją

w. 13 w drugiej wersji, a więc najpierw napisał: »Piosenki, których nigdy nikt słyszeć nie będzie«, a potem zmienił na »Noty, których nikt nigdy g[rać] dla niej [nie będzie]«³⁶.

Mimo całej spoistości argumentacji interpretacja ta nie wydaje się bardziej prawdopodobna od tej, którą przedstawiono w szkicu. Trud konstruowania wypowiedzi uogólnionej, dalekiej od jakiegokolwiek autobiograficznej okazjonalności, jest w kształtowaniu sonetu nader wymowny poetycko. Co najwyżej można by ją traktować jako równoważną przedstawionej tu hipotezie.

³⁴ Francuski tekst sonetu w wersji opublikowanej w edycji *Oeuvres choisies* [...] brzmi:

„O Poésie! tu n'es pas l'art de peindre! Quand je veux peindre, pourquoi mes pensées ne peuvent-elles paraître qu'à travers les paroles d'une langue étrangère, comme les prisonniers à travers les barreaux de fer qui cachent et défigurent leurs traits.

„O Poésie! tu n'es pas l'art de chanter, car mes sentiments n'ont pas la voix qui puisse être comprise: ils sont comme ces ruisseaux souterrains dont personne n'entend jamais le bruit.

„O Poésie ingrate! tu n'es même pas l'art d'écrire: j'ai écrit des vers et je lui offre ces feuilles. Elle n'y verra que des signes incompréhensibles, que des notes d'une musique qui, hélas! ne sera jamais exécutée”.

³⁵ W „albumie” wpisano go na s. 10. Gubrynowicz (op. cit.) ogłasza tekst zapisu na s. 497. Por. także odmiany w *Dzieliach* (TLM), s. 352—353.

Było to sformułowanie analogiczne w swym układzie do wiersza 11:

Niech dobranoc szczęśliwych kochanków otoczy

Potem w początkowym słowie przekreślił Mickiewicz przyrostek „-że” i na jego miejsce wpisał „-a”, co miało zapewne oznaczać: „Niechaj”. Później jednak (trudno określić kiedy, chyba wkrótce po zapisaniu całego sonetu, gdyż niewątpliwie jeszcze przed sporządzeniem kopii przez Pietraszkiewicza) poeta zmienił kolejność słów w w. 9, wskazując poprawkę cyframi u góry wyrazów:

Niech¹(ze)a[j] dzień² dobry⁴ wschodzi [...]

— co oznaczało chyba następujący szyk słów:

Dzień dobry niechaj wschodzi [...]

I tak jest we wszystkich trzech kopiach Pietraszkiewicza³⁶. Podobnie — w odpisach i pierwodruku *Sonetów*³⁷ — zmieniona została kolejność słów w wierszu 11:

Dobranoc niech szczęśliwych kochanków otoczy

W rezultacie zmieniony układ słów w w. 9 odpowiadałby nie tylko szczególnemu zaakcentowaniu intonacyjnemu wyrazu „Dzieńdobry” wskutek wysunięcia go na początek zdania, ale także ukształtowałby wyraźniejszą odpowiedniość wierszy 9, 11 i 14, wiążących tercyny paralelizmem składniowo-rytmicznym oraz intonacyjnym:

Dzień dobry niechaj wschodzi tym [...]

Dobranoc niech szczęśliwych kochanków otoczy

Dobry wieczór niech przyćmi [...]

W pierwodruku jednak powróciła — kto wie, czy wskutek świadomej decyzji poety — wersja pierwotna: „Niechaj dzieńdobry wschodzi”. Czy stało się to w rezultacie wyboru prostszej, bardziej naturalnej, bo nieinwersyjowanej kolejności słów w zdaniu, czy też w wyniku zwykłego przecoczenia cyferek nad wyrazami przy przepisywaniu tekstu brulionowego do druku — trudno orzec.

Druga z tych możliwości wydaje się bardzo prawdopodobna, zgadzałyby się bowiem z ogólną tendencją sonetów do stwarzania kunsztownego systemu odpowiadających sobie powtórzeń i paralelizmów oraz z meto-

³⁶ W obu kopiach z Archiwum Filomatów (obecnie Muzeum Mickiewicza w Warszawie, nr inw. C/1626, k. 4v i 12/57v) i w trzeciej, przypisywanej Pietkiewiczowi (Bibl. Narodowa, rkps I 8302, k. 24).

³⁷ *Sonetów Adama Mickiewicza*, s. 19.

dą kompozycyjnego wykorzystywania tytułowych słów w obu poprzednich członach „trylogii” sonetowej: „Dzieńdobry” i „Dobranoc”. Przyjęcie tej hipotezy nakazywałoby przyszłemu wydawcy przywrócenie wersji poprawionej przez poetę w albumie Moszyńskiego.

Mimo dużego prawdopodobieństwa, że kolejność słów w. 9 sonetu *Dobranoc* utrzymała się wskutek omyłki kopisty przepisującego tekst do druku, ewentualna emendacja nie wydaje się dostatecznie umotywowana. Argumenty, które przeciw niej można by wysunąć, opierają się głównie na dwu okolicznościach: 1) przywrócenie wersji pierwotnej w edycji moskiewskiej da się uzasadnić możliwością dążenia poety do tego, by szyk słów w zdaniu rozwijał się w toku bardziej naturalnym; 2) w żadnym z następnych wydań Mickiewicz nie wprowadził w tym wierszu poprawki, mimo iż w czasie przygotowywania edycji petersburskiej z 1829 r. mógł jeszcze pamiętać wahania, przez jakie redakcja w. 9 przechodziła w rękopiśmiennej fazie kształtowania utworu. Skądinąd — z przeróbki początkowego wiersza *Widoku gór ze stepów Kozłowa* — wiemy, że poeta poddawał rewizji tekst niektórych sonetów przy powtórnej ich publikacji.

Ale ostrożność, postulowana w pracach edytorskich, nie rozstrzyga jeszcze wątpliwości ujętej w tytule notatki. Pytanie pozostaje nadal nie rozwiązane.

5. Z przepaści w przepaść? Czy z przeszłości w przyszłość?

Wątpliwość dotyczy wiersza *Podróżni*. Wiadomo, że poeta napisał go dla gościnnych gospodarzy Steblowa, Emilii i Hermana Hołowińskich. Autograf, zanotowany pono w imionniku pań domu — niestety — się nie zachował. Z tego powodu zrodziła się nawet niepewność, czy zapis ten w ogóle istniał. Zwłaszcza że wyszedł na jaw inny autograf tego wiersza, powiedzmy od razu: zagadkowy; pochodzi bowiem z r. 1828, a Mickiewicz przebywał w Steblowie trzy lata wcześniej, na początku lutego 1825.

Drugi z tych autografów znajduje się obecnie w Muzeum Mickiewicza w Warszawie (nr inw. C/458). Jest to karta z ilustracją Wincentego Smokowskiego do pierwszego wydania *Konrada Wallenroda* w r. 1828; na odwrocie wizerunku przedstawiającego Wielkiego Mistrza poeta zanotował tekst wiersza, zaopatrując go notatką: „w Steblowie R: 1825 *Adam Mickiewicz*”³⁸. Niektórzy, jak np. Bruchnalski³⁹, przypuszczali, że

³⁸ Opis karty oraz jej historia — zob. Cz. Zgorzelski, *Zagubione skarby*, „Ruch Literacki” 1963, s. 5/6, s. 255—256. Tam też skrótna informacja o próbach rozwiązania sprzeczności dwu dat: r. 1825, umieszczonego przy podpisie własną ręką autora, i r. 1828 jako daty pierwodruku *Konrada Wallenroda*.

³⁹ *Dzieła* (TLM), s. 530.

w sztambuchu Hołowińskiej nie było wcale żadnego zapisu Mickiewicza i że wiersz *Podróźni* napisany został dopiero w roku 1828. Inni — odwrotnie — przyjmowali realne istnienie *Podróźnych* w albumie i czas ukształtowania wiersza wyznaczali na rok 1825.

To drugie stanowisko wydaje się już dziś niewątpliwe; o istnieniu autografu poety w sztambuchu Hołowińskiej zachowało się tyle relacji świadków, którzy mieli go możność oglądać⁴⁰, że faktu wpisania *Podróźnych* przez autora do albumu pani domu w Steblowie w r. 1825 nie da się bodaj poważnie kwestionować. Trudniej nieco zrekonstruować tekst tego zapisu, mimo że jego kopii rękopiśmiennych i drukowanych zachowało się sporo. Różnią się bowiem one między sobą w kilku miejscach, reprezentując dwie odmienne wersje, z których jedna wytworzyć się musiała wskutek omyłek kopisty. Szczegółowe porównanie tych odmian pozwala jednak wytypować jedną grupę przekazów jako zasługującą na większe zaufanie.

Tak zrekonstruowany tekst zapisu sztambuchowego — w porównaniu z wersją zanotowaną przez Mickiewicza jako dedykacja na pierwodrukowym egzemplarzu *Konrada Wallenroda* — prowadzi ku nowej trudności: oto w w. 3 autograf pierwszy miał, według wszelkiego prawdopodobieństwa, zdanie: „z przeszłości mglistej w przyszłość lecim mroczną”, podczas gdy na odwrocie ilustracji w trzy lata później poeta zapisał zupełnie wyraźnie: „z przepaści mglistej w przepaść lecim mroczną”. Jak traktować tę rozbieżność? Która wersja wierniej odtwarza intencję Mickiewicza?

Wydawałoby się, że sprawę rozstrzygnąć należy na korzyść drugiego z tych zdań, jako zapisu późniejszego: należy mniemać, że autor świadomie wprowadził poprawkę do wcześniejszej redakcji wiersza. Ale czy tak było istotnie? Rozważając dokładniej wymowę poetycką obu sformułowań, trudno się opędzić przypuszczeniom, że nie była to poprawka *ś w i a d o m a*. Redakcja pierwotna lepiej przecie odpowiada grze poetyckiej kontekstu. Motyw „przepaści” — dość nieoczekiwany w horyzontalnym układzie przestrzennym metaforyki *Podróźnych* („wśród ciasnego [...] przestworza”, „wąską ścieżką łączącą dwa morza” itp.) — niezbyt szcze-

⁴⁰ Por. korespondencję J. B. Liwskiego *Z Latyczowa* („Gazeta Codzienna” 1860, nr 102, s. 2); tegoż autora szkic pt. *Stebłów* („Tygodnik Ilustrowany” 1878, nr 118, s. 203; pierwszą relację podpisał jako „Bolesław z Ukrainy”, drugą — jako „Bolesław znad Dniepru”); *Pamiętnik J. Hołowińskiego* (przechowywany przed r. 1939 w Bibl. Krasieńskich jako rkps 2973 — s. 97 i 111), dostępny dziś w postaci notatek poczynionych zeń przez S. Pigonia (Bibl. Narodowa, rkps III 7506, k. 10) i W. Borowego (tamże, rkps II 7500, k. 610—611). Zob. też E. Rulikowski, *Mickiewicz w podróży do Odessy*. W zbiorze: *Księga pamiątkowa na uczczenie setnej rocznicy urodzin A. Mickiewicza*. T. 2. Warszawa 1899, s. 193 i *passim*.

nie przylega do kategorii czasowych wiersza zaznaczonych już od razu na samym początku motywami „dni naszych” i „życia”. Ponadto metaforyczny obraz lotu z jednej przepaści w drugą kształtuje wyobrażenia nieco sztuczne i wskutek tego mniej odpowiadające stylowej atmosferze wypowiedzi „naturalnej”. Toteż wersja: „z przeszłości mglistej w przyszłość lecim mroczną” formułuje refleksję poety prościej, bardziej bezpośrednio i mniej konwencjonalnie niż wprowadzenie dwukrotnego motywu przepaści — zbyt jednoznacznie zabarwionego skojarzeniami z grozą i z upadkiem.

Kto wie zatem, jak było w rzeczywistości. Może poeta wysyłając w r. 1828 egzemplarz *Konrada Wallenroda* Hołowińskim, nie miał pod ręką tekstu *Podróżnych* i wypisując go w charakterze dedykacji — odtwarzał wiersz z pamięci, która tym razem okazała się zawodna? Znowu poruszamy się w niebezpiecznej sferze domysłów i przypuszczeń, niedozwolonej jako podstawa propozycji zdecydowanych. Ale pozostawiając bez zmiany tekst zachowanego dziś autografu, jakże się uchronić przed przeświadczeniem, że wybieramy wersję poetycko mniej doskonałą?

6. Metamorfozy „Godziny”

Z trzech elegij odeskich *Godzina* była chyba najwcześniejsza. Miejsce wpisania jej w tzw. albumie Moszyńskiego⁴¹ (po pierwszym cyklu *Sonetów*, a przed elegią *Do D. D.* i przed głównym zrebem wierszy krymskich) niewiele jeszcze świadczy. Nie potrafimy przecie stwierdzić, jak zapełniana była ta książeczka ani jak ją poeta traktował. Miał wówczas — jak wiadomo — inne notatki i może w nich zapisywał bruliony niektórych utworów, tu odnotowując już tylko te bardziej wyszlifowane. Tak też zapewne było z *Godziną*. Jej tekst był bodaj przedtem gdzie indziej zanotowany — w brulionie, który do nas nie dotarł. Bo nie jest także brulionem inny autograf, niedawno przez Zygmunta Markiewicza w Chantilly pod Paryżem odnaleziony⁴². Mickiewicz przepisał był ów tekst najprawdopodobniej z jakiegoś brulionowego rzutu na pamiątkę Karolinie z Rzewuskich Sobańskiej w którymś z jej sztambuchów. Świadczą o tym nie tylko wymiary i wygląd zewnętrzny autografu, ale także nadpis nad tekstem, wykonany innym charakterem pisma: „*Mickiewicz A Madame Caroline Sobańska (1828) soeur de Mme Balzac depuis Mme Jules Lacroix*”⁴³.

⁴¹ W „albumie” wpisano ją na s. 26—30. U Gubrynowicza (op. cit.) znajduje się na s. 505—507. Zob. też odmiany w *Dzieliach* (TLM), s. 342—343.

⁴² Z. Markiewicz, *Nieznaný autograf Mickiewicza — „Godzina”*. „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 2.

⁴³ Markiewicz (*ibidem*, s. 513) trafnie zauważa: „Adnotacja ta nasuwa

Ważniejszej wskazówki, świadczącej, że *Godzina* napisana była zapewne przed elegią *Do D. D.*, dostarcza liczba porządkowa przy jej podtytule, w obu autografach wyraźnie zaznaczona: *Elegia I*⁴⁴.

Jedno wszakże przeczy tym domysłom dość kategorycznie: sytuacja liryczna obu elegii — w *Godzinie* nierównie ostrzejsza, gwałtowniej wypowiedziana, namiętnością i gniewem silniej nasycona. Na perswazje, na marzenia o powrocie do sielanki nie ma już w niej miejsca. Wszystko — zdawałoby się — zakończone boleśnie, ale raz na zawsze, nieodwołalnie. Pozostały już tylko przypomnienia, „samotność wzgardzona” i gorycz zawiedzionych oczekiwań, łudzenie się zmianą — bez nadziei, że kiedykolwiek nastąpi.

Najprawdopodobniej więc obie elegie pochodzą z tego samego czasu, może jedynie w różnym nastroju pisane, inny stopień wezbrania emocjonalnego wyrażają. Jedno wszakże jest pewne: kształtowanie wypowiedzi w *Godzinie* szło etapami, w których postawa podmiotu wobec partnerki przybierała coraz wyraźniejsze akcenty sporu, rozgoryczenia i gniewu. Było tak, jakby Mickiewicz wpisując elegię do sztambucha, czy też — według ówczesnych określeń — do „portfelu” przeznaczonego dla Sobańskiej, stylizował jeszcze wypowiedź w kategoriach łagodnego wyrzutu. A gdy po jakimś czasie — być może, bardzo krótkim — zapisywał tę samą elegię w albumie Moszyńskiego, jakby „dla siebie” tylko, zapewne z myślą o przyszłym wydaniu poezyj, ujmował całe przeżycie w wyraźnie ostrzejszych, bardziej zdecydowanych w ujemnej ocenie rysach. Tak więc „niesnaski” z autografu w Chantilly zamieniają się na kartach albumu Moszyńskiego w „niezgodę” (w. 14), „czuła” para staje się „nową” (w. 39), „iskra ostatnia” uczucia miłości — „ogniem niegodnym” (w. 47), „drogie charaktery” jej rąk w listach — „zdradnymi” (w. 53), a w dwuwierszu ostatnim, w którym podmiot

przypuszczenie, że Karolina Sobańska pozwoliła swej siostrze wyrwać cenne kartki z pamiętnika”. Wolno oczekiwać, że dokładniejsze porównanie tego autografu z kartkami, na których poeta wpisał był tekst wiersza *Do D. D. Elegia* (Muzeum Mickiewicza w Paryżu, rkps 5), może wykazać, iż oba autografy pochodzą z tego samego albumu; wymiary ich są niemal identyczne: *Godzina* ma format 18,5 × 11,5 cm, pierwsza karta *Do D. D. Elegii* — 11,5 × 18,6 cm, druga zaś, obcięta — 6,1 × 18,6 cm; brzegi obu rękopisów są złocone (ślad pochodzenia z ozdobnego sztambucha!); znaki wodne wprowadzile są różne, ale można by je traktować jako uzupełniające się wzajemnie części tego samego napisu firmowego.

⁴⁴ Markiewicz (*ibidem*) odczytuje to wprawdzie inaczej, jako nawias zamykający, ale zarówno zbieżność z podtytułem w albumie Moszyńskiego jak i brak nawiasu otwierającego w autografie z Chantilly świadczą, iż jest to chyba błędne odczytanie. Ponadto warto pamiętać, że i w albumie Moszyńskiego, i w wydaniu petersburskim z r. 1829, i w edycji paryskiej z 1836 — *Godzina* poprzedza elegię *Do D. D.*

Chce szukać w dawnym miejscu, z nowiną, z prośbami,
swej zguby
— teraz już tylko

Bieży i tak się mocno złudzeniem omami,
Że już progi przestąpił — i zalał się łzami.

Wszystko, nawet „godzina”, z nią dawniej wspólnie spędzana, obecnie w nowej wersji ulega wyraźnej deprecjacji. Oto kiedyś — w tekście wpisanym do albumu Sobańskiej: „od niej życie rachował”; teraz — w albumie Moszyńskiego: już tylko „milsze dni” rozpoczyna (w. 28).

Oba autografy obok siebie zestawione grać poczynają jak dwie karty z dziennika dziejów miłosnych wyrwane.