

Siemion Łanda

Z dziejów powstania "Sonetów" Adama Mickiewicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 68/4, 237-282

1977

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

SIEMION ŁANDA

Z DZIEJÓW POWSTANIA „SONETÓW” ADAMA MICKIEWICZA

Bodaj czy nie wszystkie znane w literaturze autografy sonetów i pozostałych utworów poetyckich Mickiewicza powstałe w okresie rosyjskim znajdowały się w albumie należącym do Piotra Moszyńskiego. Po raz pierwszy dowiedziano się o owym albumie w r. 1859, kiedy to Moszyński, mieszkający podówczas w Krakowie, przesłał go do Paryża, udostępniając na pewien czas J. Klaczce i E. Januszkiewiczowi, przygotowującym pośmiertne wydanie pism poety. W dwu pierwszych tomikach tego wydania, z lat 1861 i 1860, znalazły się nie dokończone sonety: *Jastrząb* i *Poezyjo! gdzie cudny pędzel twojej ręki...*, oraz inne wiersze wraz z najbardziej interesującymi ich wariantami. Autorytet Klaczki i Januszkiewicza był tak wielki, że następni wydawcy sięgali po owe teksty przez wiele dziesięcioleci. Dopiero w 1922 r. Stanisław Pigoń wskazał na bardzo poważne zniekształcenia i błędy, pozbawiające wydanie paryskie jakiegokolwiek znaczenia tekstologicznego¹.

W roku 1895 z albumem zapoznaje się Bronisław Gubrynowicz, działający z ramienia Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza, które planowało w owym czasie wydanie krytyczne dzieł poety. W roku 1898 publikuje on w „Pamiętniku” Towarzystwa swój opis albumu oraz podaje teksty autografów w nim się znajdujących, które skopiował na tyle dokładnie, na ile pozwalała mu na to ówczesna wiedza filologiczna². Tak więc zmodernizował nie tylko składnię, lecz również i ortografię rękopisu, nie ustalił natomiast kolejności naniesionych później poprawek, nie zawsze też zwracał uwagę na kolor atramentu oraz charakter pisma. Oprócz tego Gubrynowicz sporządził dokładną kopię albumu, poświęcając wiele uwagi odtworzeniu jego wyglądu zewnętrznego oraz cech szczególnych każdego zapisu. Wilhelm Bruchnalski, który korzystał z niej przy wydawaniu tomu 2 *Dzieł* Mickiewicza (1901), uważał ją za wierną do tego stopnia, że nie widział potrzeby sięgania do publikacji

¹ S. Pigoń, *Jakiego Mickiewicza znamy?* „Przegląd Warszawski” 1922, nr 12.

² B. Gubrynowicz, *Album Piotra Moszyńskiego*. „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” t. 6 (1898).

Gubrynowicza z r. 1898, do której wkradły się pewne nieścisłości i błędy drukarskie³. Niestety, kopia Gubrynowicza zaginęła bez śladu. Podobne były również losy oryginału albumu. Ostatnim badaczem, który bezpośrednio korzystał z niego, był właśnie Gubrynowicz. Próżne były zabiegi wielu uczonych — ten bogaty zbiór autografów pozostawał niedostępny. Nie otrzymali zezwolenia na obejrzenie albumu ani Stanisław Pigoń, ani Wacław Borowy, ani Leon Płoszewski, przygotowujący Wydanie Sejmowe dzieł Mickiewicza. Trudno obecnie zgadywać, czy na decyzję nieudostępniania albumu wpłynęła zazdrość, czy obojętność późniejszych jego właścicieli. Po 1945 r. album całkowicie zaginął. Być może, zniknął wśród przypadkowych foliałów i rękopisów porzuconych przez spadkobierców Moszyńskich w Krakowie lub trafił do zbiorów jakiegoś obcokrajowca. Usilne poszukiwania, przedsięwzięte ostatnio przez Czesława Zgorzelskiego, nie przyniosły żadnych pozytywnych wyników⁴.

W ten sposób stara publikacja w „Pamiętniku” oraz częściowe uzupełnienia w przypisach Bruchnalskiego do tomu 2 Mickiewiczowskich wierszy, wydanych przez Towarzystwo Literackie w r. 1901, pozostają

³ Cz. Zgorzelski (Wstęp. W: DW 1-2, IX, przypis 2. <W ten sposób odsyłamy do wyd.: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją K. Górskiego. T. 1, cz. 1—2. Opracował Cz. Zgorzelski. Wrocław 1971—1972. Pierwsza liczba oznacza tom, liczba po łączniku — część, a po przecinku stronicę.>)) zwrócił uwagę na rozbieżności pomiędzy podaną przez Gubrynowicza paginacją albumu a zapisem inwentaryzacyjnym w bibliotece Moszyńskich (w pierwszym przypadku wolne są stronic 49, 62—67, 69—75, 86 i 99—144; w drugim podaje się, że zapisu dokonano na 98 stronicach). Rozbieżność tę łatwo można wyjaśnić. Z obliczenia wersów wynika, że Mickiewicz zapisywał na poszczególnych stronicach albumu od 11 do 18—19 wersów, przy czym najczęściej były to wpisy liczące po 14—15 wersów (sonety). W związku z powyższym należy przypuszczać, że sonet *Stepy akemańskie*, zamieszczony na s. 48, liczący razem z wariantami 24—25 wersów, mógł zająć również część s. 49. Bardziej uderzające są inne przykłady. Idąc za paginacją wskazaną przez Gubrynowicza łatwo można ustalić, że Mickiewicz umieścił swój przekład fragmentu z *Boskiej Komedii* Dantego (*Ugolino*) na trzech stronicach, wpisując na każdą po 46 wersów, a przekład z Goethego (*Podróżny*) na pięciu, po 42 wersy na każdej! Jeśli uprzytomnimy sobie wymiary karty (11 × 17,9 cm), błędy Gubrynowicza staną się oczywiste. Jest bowiem niemożliwe, by poeta mógł zmieścić wiersze o podobnych rozmiarach na tak ograniczonej przestrzeni. Karty wykazane przez Gubrynowicza jako czyste, były w rzeczywistości zajęte przez wspomniane utwory. Dlatego wydaje się, że celowe będzie wniesienie poprawki do istniejącej paginacji — mianowicie, że tłumaczenie *Boskiej Komedii* zostało umieszczone nie na s. 59—61, tylko na s. 59—67; tłumaczenie z Goethego nie na 76—77, 83—84, 87, tylko na s. 69—77, 83—84, 86—87. Przy takiej paginacji pierwszy wiersz będzie zajmował w albumie 10 stronic (około 13—14 wersów na stronicę), drugi — 13 stronic (około 15—16 wersów na stronicę), co jest zgodne i z ogólnym charakterem zapisu w albumie Piotra Moszyńskiego, i z wymiarami kart albumowych. Ustalenia te potwierdzałyby wiarygodność zapisu inwentaryzacyjnego; wydaje się rzeczą wątpliwą, by 15 czystych kart umknęło uwadze opisującego album.

⁴ Historia poszukiwań została opisana w cytowanym wydaniu.

podstawowymi źródłami informacji o albumie Moszyńskiego, potwierdzonymi częściowo przez kopie sporządzone jeszcze za życia poety. Zaginięcie źródła w znacznym stopniu spotęgowało trudności związane z pracami badawczymi dotyczącymi albumu, takimi jak opis filologiczny, ustalenie pochodzenia, czasu zapisów, dalszych kolei losu. Zwłaszcza że nawet szczegóły dodane przez Gubrynowicza nie zostały dokładnie zbadać, przeanalizowane krytycznie. Krytyczny stosunek do wersji Gubrynowicza wydaje się tym bardziej konieczny, iż niektóre jego stwierdzenia dały początek dość szeroko znanym legendom, zniekształcających właściwe znaczenie albumu dla ustalenia czasu powstawania sonetów oraz innych utworów Mickiewicza z okresu rosyjskiego.

Pochodzenie albumu jest dość ściśle związane z politycznym życiorysem poety. Klaczko i Januszkiewicz, którzy nieco powierzchownie zapoznali się z owym bezcennym zbiorem autografów, nadali mu miano albumu Piotra Moszyńskiego. Czytelnicy pierwszego pośmiertnego wydania dzieł Mickiewicza bardzo często traktowali owo określenie dosłownie, uważali, że album był własnością Moszyńskiego, a Mickiewicz od czasu do czasu wpisywał tam swoje wiersze. O tym, jak szeroko były rozpowszechnione podobne opinie, może świadczyć fakt, że rosyjski poeta W. Bieniediktow, który przekładał Mickiewicza w latach pięćdziesiątych XIX w. i dobrze znał wydanie Klaczki i Januszkiewicza, swój przekład sonetu *Poezyjo! gdzie cudny pędzel twojej ręki...* zatytułował *Do albumu Piotra Moszyńskiego*, aczkolwiek wiersze najprawdopodobniej były poświęcone Z. Wołkońskiej. Wydanie paryskie wprowadziło w błąd również Józefa Tretiaka. W artykule *Mickiewicz w Odessie* ten wytrawny badacz wspomina, jak to w mieście owym poeta odwiedzał bogatego ziemianina polskiego Piotra Moszyńskiego i wpisywał mu do sztambucha swoje utwory. Nie wyjaśnia wszakże, w jaki sposób znalazły się w nim teksty powstałe w okresie uwięzienia Moszyńskiego w twierdzy Pietropawłowskiej⁵ za kontakty z dekabrystami. Podobne opinie głosił Henryk Biegeleisen⁶. Dopiero publikacja Gubrynowicza położyła kres tym sądom. Badacz przytoczył tekst z ostatniej, 144 stronicy albumu:

Album własnoręczne Adama Mickiewicza darowane mi w fortecy Petropawłowskiej w Petersburgu 1829 roku przez Maryana Piaseckiego. Piotr Moszyński.

Tekst ten nie zostawiał wątpliwości, że stronice albumu były zapisane przed darowaniem go Moszyńskiemu i że fakt ten nie ma żadnego związku z odeskim domem bogatego dziedzica. Tymczasem wątpliwości po ukazaniu się publikacji Gubrynowicza nie zmniejszyły się, przeciwnie, wzrosły. Twierdza nie była przecież miejscem spacerów, a cela, w której

⁵ J. Tretiak, *Mickiewicz w Odessie. Szkice literackie*. Kraków 1896, s. 122.

⁶ Zob. A. Mickiewicz, *Dzieła*. T. 1. Lwów 1903, s. 460.

znalazł się Piotr Moszyński, nie służyła za salon. W jaki sposób dostał się do niej przyjaciel Mickiewicza, Marian Piasecki? Niemożliwością było przekazanie albumu bez widzenia się z więźniem. Dlaczego, w jaki sposób album trafił do rąk Piaseckiego? Czy Mickiewicz wiedział o darze? Cała sprawa wygląda na tyle niezwykle, że należy żałować, iż do dziś tajemnicą pozostają okoliczności przekazania albumu Moszyńskiemu.

Gubrynowicz próbował odpowiedzieć jedynie na niektóre z tych pytań. Nie wydawało mu się przekonywające przypuszczenie, że Mickiewicz po opublikowaniu swoich utworów w 1829 r. mógł tuż przed wyjazdem za granicę podarować przyjacielowi niepotrzebne już teraz rękopisy. Poeta nie miał podobnych zwyczajów. Za bardziej prawdopodobne uważał, że „szanowny »Kudrawy« [przezwiśko Piaseckiego — S.Ł.] wszedł w posiadanie albumu inną, mniej legalną drogą”⁷, tzn. zwyczajnie go ściągnął. Ponieważ „rehabilitacja” Piaseckiego jest związana nie tylko z historią albumu, lecz również z mniej znanymi kartami życiorysu poety, zatrzymajmy się na niej szczegółowiej.

Wychowanek Liceum Krzemienieckiego Marian Piasecki rozpoczął studia na Uniwersytecie Wileńskim, polecany przez kuratora okręgu wileńskiego, Adama Czartoryskiego. W latach 1821, 1822 i 1824 był wysyłany „do obcych krajów dla doskonalenia się w dziedzinie nauk administracyjnych” pod warunkiem, że za każdy rok kształcenia za granicą odpracuje na uniwersytecie dwa lata. Zobowiązania tego Piasecki nie dopełnił. Po powrocie z północnych Niemiec został aresztowany za przynależność do filaretów, do których przystąpił tuż przed wyjazdem za granicę. W roku 1825 śledztwo było już ukończone, sprawa Piaseckiego była ostatnim — przy czym zbyt oddalonym czasowo — ogniwem tego łańcucha. Tym większego znaczenia nabiera okazane przez niego męstwo. W czasie przesłuchania „rzucił się z okna na III piętrze i przez dłuższy czas udawał szalonego”. Po wyzdrowieniu Piasecki przez pewien czas pozostawał w Wilnie pod obserwacją policji, następnie wysłano go do Archangielska jako nauczyciela. W przeddzień swego wyjazdu (około 20 marca 1826) Piasecki zwrócił się do władz z podaniem, w którym prosił o zezwolenie na podróż przez Petersburg, ponieważ „miał tam oświadczyć coś niesłychanie ważnego, czego w Wilnie bez najwyższego rozkazu nikomu zwierzyć nie może”.

Taki był początek rozpaczliwej próby legalnej obrony skazanych już przez sąd, próby udowodnienia całej niesprawiedliwości i kłamliwości oskarżeń, które zostały już usankcjonowane przez władzę najwyższą. W przejętym przez policję liście („zdradzającym zuchwały i przebiegły charakter”) Piasecki pisał:

Jedynym moim pragnieniem jest przekonanie rządu o tym, że oszczerstwo na nas rzucone a dotyczące nieprawomyślności naszej jest wynikiem intryg ludzi upatrujących w nim swoją korzyść. W żadnym razie nie stanę

⁷ Gubrynowicz, *op. cit.*, s. 482.

się jako nauczyciele moi, którzy z początku połączyli się z wrogiem imperium i monarchy [tj. z Napoleonem — S. Ł.], a następnie, aby zmazać niecnotę swych uczynków, donoszą na uczniów swoich, nieszczęsne ofiary ich własnych zdradzieckich zasad i nauk. Nie będę podobny do tych, którzy stale niepokoją rząd fałszywymi donosami, wymyślonymi częstokroć przez własnych agentów, działając na zgubę zupełnie niewinnych ludzi jedynie w celu odwrócenia uwagi władz od nadużyć i trwonienia pieniędzy rządowych.

Wszystko to zostało napisane wkrótce po upadku powstania dekabrystów, w warunkach najbardziej okrutnego terroru policyjnego, represji, najwyższej czujności i podejrzliwości organów państwowych. Piasecki zdołał przybyć do Petersburga i spędzić tam dni kilka (koniec marca 1826), lecz nie udało mu się uzyskać audiencji u cara i zakomunikować mu „pewnej tajemnicy”. Zaniepokojony „knowaniami” eks-filarety wielki książę Konstanty zażądał, by „zatwardziałego fanatyka”, znanego ze „sprytu i przebiegłości” Piaseckiego, dostarczono mu do Warszawy. Po zbadaniu sprawy w. ks. Konstanty doszedł do wniosku:

[Piasecki zabiega] nie tyle o siebie, ile o całe Towarzystwo Filaretów, starając się o poparcie i względy wobec cierpień członków onego, tych, którzy zostali ukarani za błędy swoje [...]. Ten krok Piaseckiego jest chyba wymownym dowodem żywotności idei filareckich, polegających na świadczeniu wzajem pomocy i obrony, przynajmniej w świadomości samego Piaseckiego.

Wielki książę wydał rozkaz, „by nie dopuszczano Piaseckiego do pracy nauczycielskiej”, lecz do całej sprawy nie przywiązywał chyba zbytnej wagi i po upływie roku zezwolił mu na przeniesienie się z Wilna do Petersburga w celu objęcia stanowiska w czynnej policji Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, w randze kolegiálnego sekretarza (coś w rodzaju egzekutora sądowego)⁸.

Mickiewicz, który przybył do Petersburga 4/16 grudnia 1827, dowiedział się o losach Piaseckiego. Píše o tym w pozbawionej komentarza części listu do Tomasza Zana z 3/15 kwietnia 1828:

Uwija się po Petersburgu krzywousty, kudrawy Marian, którego historia długa i ustnie chyba dałaby się opowiedzieć. [D 379]⁹

Już podczas pobytu w Odessie Mickiewicz przez Malewskiego zwracał się z prośbą do Piaseckiego, aby ten przysłał mu z Wilna kopie kilku jego wierszy¹⁰. W Petersburgu polecił od razu przyjacielowi przejąć swoje interesy wydawnicze, popierać rękopis *Konrada Wallenroda* w cenzurze,

⁸ CGAL [= Центральный Государственный Архив Литовской CCP], f. 567, spr. 165 (1825) — o Marianie Piaseckim; spr. 23 (1826) — o mianowaniu Mariana Piaseckiego nauczycielem w Archangielsku; f. 421, spr. 79 (1826) — o skierowanym do Archangielska Piaseckim.

⁹ D = A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 14. Warszawa 1955. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

¹⁰ Zob. W. Mickiewicz, *Żywoť Adama Mickiewicza*. T. 1. Poznań 1890, s. 202—203.

półżartem nazywał go swym „plenipotentem” (D 361). Biorąc pod uwagę podobną zażyłość, nie należy wątpić, że Piasecki poinformował poetę o swoich kontaktach z Moszyńskim. Piaseckiego, z późniejszych spotkań, wspomina w swym *Pamiętniku* córka Moszyńskiego Józefa Szembekowa:

Książki cudzoziemskie dostawaliśmy bez żadnych trudności z Petersburga za pośrednictwem plenipotenty naszego, stale tam dla interesów mieszkającego, Mariana Piaseckiego, należącego do grupy ludzi, wśród których obracał się Mickiewicz [...]. Co rok parę dni bywał w Czernigowie, do gości, którymiśmy się cieszyli, zaliczany¹¹.

Odwiedzanie więźniów w twierdzy Pietropawłowskiej przez krewnych czy znajomych było prawie niemożliwe. W ciągu całego śledztwa, które przeprowadzono w Petersburgu wobec członków Towarzystwa Patriotycznego, ani jeden z 27 uwięzionych nie uzyskał zezwolenia na widzenie z krewnymi lub plenipotentami. Podobna sytuacja trwała ponad dwa lata, od stycznia 1827 poczynając, kiedy to za Karolem Wagnerem zatrzasnęły się drzwi celi nr 13 Newskiego pawilonu — główna fala aresztowań przypadała na maj i czerwiec (Moszyński trafił do celi nr 2 kronwerku 2 VI 1827) — do lutego 1829. Cała korespondencja więźniów przechodziła przez III Wydział i była poddawana dokładnemu sprawdzeniu, przy czym na korespondencję zezwalano w wyjątkowych wypadkach. Dopiero po zatwierdzeniu przez cara wyroku na członków polskich tajnych towarzystw (27 II 1829) sytuacja zmieniła się nieco. Na złagodzenie stosunku do więźniów wpłynęła również mająca się odbyć w Warszawie koronacja Mikołaja I, przygotowaniom do niej towarzyszyło zabieganie o życzliwość społeczeństwa polskiego. Wzmógł się wyraźnie wpływ tzw. „partii polskiej” (urzędników polskiego pochodzenia, m. in. z otoczenia Aleksandra Benkendorfa).

Dnia 2 marca 1829 dama dworu Idalia Plater otrzymała dzięki wstawiennictwu cesarzowej zezwolenie na widzenie się z bratem — Gotardem Sobańskim. Było to pierwsze zezwolenie tego rodzaju. Żona Moszyńskiego Joanna, przebywająca w Petersburgu od listopada 1828 i pragnąca (przez czas jakiś) podążyć za mężem na Sybir, starała się usilnie o widzenie. Wszystkie starania były jednak daremne, na jej petycję do cara odpowiedziano odmownie (28 XI 1828). Ówczesny plenipotent Moszyńskiego, Ksawery Sabbatyn, nie uzyskał zezwolenia nawet na korespondencję. Na wymianę listów zezwolono dopiero po wydaniu wyroku. W tym czasie Joanna Moszyńska powierza stanowisko plenipotenty Piaseckiemu. 5 kwietnia 1829 Moszyński w liście do nowego plenipotenty poleca mu zabiegać u „wysokiego protektora” (Benkendorfa) o dotrzymanie obietnicy

¹¹ *Pamiętniki dekabrystów. Sprawy dekabrystowskie w pamiętnikarstwie polskim*. Wyboru dokonał i przypisami opatrzył W. Zawadzki. T. 3. Warszawa 1960, s. 280—281. W przypisach na s. 816: M. Piasecki „w twierdzy Pietropawłowskiej w 1829 r. wręczył P. Moszyńskiemu album zawierający wiersze Mickiewicza”.

wydania zezwolenia na spotkanie z nim. Benkendorf rzeczywiście pozytywnie załatwił prośbę Moszyńskiego. 18 kwietnia Piasecki zwrócił się z podaniem do cara. 24 kwietnia zezwolenie zostało podpisane przez Mikołaja¹².

Ten nieoczekiwany akt łaski pozostawał w związku z mającym się wkrótce odbyć wysłaniem skazańca etapami na Sybir (początkowy termin był wyznaczony na 25 V 1829), przy czym spotkania miały się odbywać „przy świadkach” i nie częściej niż raz na tydzień. Biorąc pod uwagę, że od chwili otrzymania zezwolenia na widzenie się z Moszyńskim w twierdzy do przypuszczalnego wysłania na Sybir pozostał niespełna miesiąc, można śmiało stwierdzić, że Piasecki mógł spotkać się z „przestępcą państwowym” nie więcej niż trzy lub cztery razy. Termin wyjazdu na zesłanie był odkładany kilkakrotnie, zrealizowano go wreszcie 26 grudnia 1829. Oczywiście Piasecki nie mógł przewidzieć tych faktów i musiał załatwić wszystkie sprawy swego mocodawcy przed 25 maja. Należy przypuszczać, że właśnie w tym czasie przekazał Moszyńskiemu album autografów Mickiewicza. Najprawdopodobniej dokonało się to nie podczas pierwszego, lecz podczas jednego z następnych spotkań, gdzieś pomiędzy 10 a 25 maja. W tym miejscu należy chyba przypomnieć, że 14/26 maja Mickiewicz opuścił Rosję.

Czyż nie jest zastanawiające, iż Piasecki, który przedtem nie znał Moszyńskiego, już na wstępie znajomości proponuje mu jako prezent album z niezwykle cennymi autografami swego genialnego przyjaciela? Sprawa będzie jeszcze bardziej zdumiewająca, jeżeli zgodzimy się z całkiem prawdopodobnym przypuszczeniem, iż Mickiewicz mógł przekazać swój album Piaseckiemu dopiero po upływie lutego, kiedy to ukazało się w druku nowe dwutomowe wydanie jego utworów i poecie album przestał być potrzebny, lub nawet, co jest bardziej prawdopodobne, przekazanie to nastąpiło tuż przed wyjazdem Mickiewicza, na przełomie kwietnia i maja. Ubóstwiający swego przyjaciela Piasecki zaraz po otrzymaniu bezcennej pamiątki z miejsca ofiarowuje album komuś prawie zupełnie mu obcemu. Wydaje się jednak, że bylibyśmy niesprawiedliwi wobec Piaseckiego, człowieka o naturze swoiście heroicznej, gdybyśmy uwierzyli w podobny brak taktu w jego postępowaniu.

Sytuacja będzie się przedstawiała zupełnie inaczej, jeżeli uprzytomnimy sobie fakt, że Piasecki był w rzeczywistości jednocześnie plenipotentem i Moszyńskiego, i Mickiewicza. Poczynając od chwili pierwszego pobytu w Petersburgu aż do wyjazdu za granicę Mickiewicz pozostawał w stałym kontakcie z Piaseckim. Niewykluczone, że Joanna Moszyńska

¹² CGIA [= Центральный Государственный Исторический Архив СССР], f. 1280, spis inw. 1, spr. 11, *Секретное управление комитета Спб крепости. Входящие бумаги, cz. 2* (1828), k. 2—4, 258; 275. — CGAOR [= Центральный Государственный Архив Октябрьской Революции], 1 eksp. 1827, spr. 173, cz. 1, k. 289—290, 293—294.

właśnie z polecenia poety wybrała Piaseckiego na swego plenipotentą. Była to pierwsza jego samodzielna praca w Petersburgu i można wątpić, by Moszyńska wrótce po przybyciu do tego miasta zdecydowała się na korzystanie w tak ważnych sprawach z usług zupełnie nie znanego sobie człowieka nie mając poważnych referencji. Jest również rzeczą wątpliwą, by Piasecki dał się poznać w Petersburgu jako wytrawny prawnik. Należałoby przypuszczać, że jedynie Mickiewicz, który znał Moszyńskiego od czasu swego pobytu w Odessie (pomijam tu hipotezę L. Podhorskiego-Okołowa, który uważał Joannę Moszyńską za główną bohaterkę sonetów odeskich)¹³, mógł wpaść na pomysł polecenia im Piaseckiego, wysoko ceniąc jego zalety zawodowe. W każdym razie niewątpliwie Piasecki informował poetę o wszystkich perypetiach sprawy Moszyńskiego oraz o losach jego małżonki, bezskutecznie starającej się o zezwolenie wyjazdu na Sybir do męża.

Nie było to jednak jedyne źródło informacji Mickiewicza o petersburskim procesie członków Towarzystwa Patriotycznego. 10/22 sierpnia 1827 poeta zwraca się listownie z Moskwy do swego odeskiego przyjaciela, Goltarda Sobańskiego, który po otrzymaniu rangi kamerjunkra znajdował się w tym czasie w Petersburgu i pracował w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych. List dotyczył planowanego wydania *Konrada Wallenroda*, do którego winietę miał zamiar narysować Sobański (plan zresztą nie został zrealizowany). Mickiewicz szczegółowo opisywał swój projekt winietki. Zamiast odtworzyć postać „Wielkiego Mistrza, zamkniętego w celi” (D 349), Sobański sam trafił do celi więziennej. 25 września 1827 został aresztowany i wtrącony do kazamatów twierdzy Pietropawłowskiej jako oskarżony o utrzymywanie nielegalnej korespondencji z „przestępcami państwowymi” Ludwikiem Sobańskim i Piotrem Moszyńskim. Prawie w tym samym czasie podobny los spotkał ciotecznego brata Moszyńskiego, Władysława Pinińskiego. Listy uwięzionego Sobańskiego przekazywano przez majora Bogdanowa, z którym Sobańskiego poznał inny odeski znajomy poety, Stanisław Szemiot (po aresztowaniu przyjaciela wziął on na siebie troskę o jego losy). Nie mógł się również Mickiewicz nie stykać z przybyłą z Odessy żoną Ludwika Sobańskiego Różą z Łubieńskich, przyjaciółką Joanny Zaleskiej i Szemiotów. Sobańska, która wytrwale, acz bez skutku, starała się o widzenie z mężem, była nawet w początkach 1829 r. usunięta z Petersburga za „wścibstwo”¹⁴.

We wspomnieniach praktykującego w Petersburgu lekarza, Stanisława Morawskiego, który znał Mickiewicza jeszcze z czasów wileńskich, napotykaśmy ciekawy fragment, pełniej naświetlający stosunek Mickiewicza do polskich więźniów politycznych:

¹³ L. Podhorski-Okołów: *O Mickiewiczowskiej Donnie Giovannie*. „Odrodzenie” 1946, nr 12; *Trzy Joanny*. Jw., nr 14.

¹⁴ CGAOR, 1 eksp., 1827, nr 173, cz. 1, k. 278.

Nowomiejski, chociaż wtedy na Wołyniu mieszkający, współ z Michałem Römerem, marszałkiem Ignacym Zawiszą, sławnym z rzadkiej wymowy, Strumiłą, Wagnerem, Czarkowskim, siedmdziesiątletnim obożnym litewskim Karolem Prozorem i innymi schwytany, uwięziony, sądzony, wożony po rosyjskich turmach, oparł się na koniec w kazamacie Petropawłowskiej fortecy w Petersburgu. Po pewnym czasie przeciągu razem z kolegami wolnością przez monarchę w 1828 czy 1829 r. darowany został. Ja mieszkałem podówczas stale już w Petersburgu. Odwiedził mnie zatem na moment. Ja jego i ich, jako razem wszyscy u Demutha mieszkali, odwiedziłem na kilka minut wzajemnie, bo i czasu nie mieli, mając zalecenie wybrać się ze stolicy natychmiast, i trzeba im było starać się o ułatwienie środków tej podróży, a czas był zimny i śnieżny. Mickiewicz Adam potrafił tegoż jeszcze dnia dać obiad dla Zawiszy, na którym i ja byłem. Inni lękali się, i słusznie, nosa wystawić z komnaty, żeby ich na nowo do kozy z przypadku nie wzięto. Wszyscy, wielu ich było, byli biali na twarzy, jak holenderskie płótno, jak żeby ich kto mąką posypał! Od tyłu lat nie widzieli słońca!¹⁵

Opisany przez Morawskiego epizod można oznaczyć dość dokładnie. 27 lutego 1829 naczelnik Sztabu Głównego ogłosił:

Jego Cesarska Mość raczył obdarzyć wolnością przebywających obecnie w St. Petersburskiej twierdzy w związku z procesem przestępczych towarzystw z guberni polskich następujących więźniów: Piotra Łagowskiego, Karola Prozora i Karola Dziekońskiego, którzy to więźniowie po wyjściu z onej nie mogą pozostawać w stolicy dłużej niż trzy dni¹⁶.

Większość więźniów oskarżonych w tym procesie zwolniono w pierwszych dniach marca, w każdym razie przed 14 marca, datą wyjazdu Mickiewicza do Moskwy. Poeta spędził tam więcej niż miesiąc, a już w początkach kwietnia litewski gubernator wojskowy meldował o sprawowaniu się Ignacego Zawiszy, Konstantego Nowomiejskiego, Józefa Strumiły i Karola Wagnera, znajdujących się pod obserwacją policji¹⁷. Jeżeli ponadto uprzytomnimy sobie fakt, że właśnie w początkach marca Mickiewicz wreszcie otrzymał upragnione zezwolenie na opuszczenie Rosji i że najmniejsza nieostrożność mogła przekreślić wszystkie jego plany, to spotkanie u Demutha, dość dokładnie opisane przez Morawskiego, nabiera właściwej barwy.

W kilka dni po obiedzie na cześć zwolnionych z twierdzy więźniów Mickiewicz wyjechał do Moskwy, gdzie przebywał do 8 kwietnia. Można przypuścić, że Piasecki zapoznał poetę z treścią skierowanej do cara prośby o widzenie z Moszyńskim. Nie ulega również wątpliwości, że poinformował dokładnie Mickiewicza o wrażeniach z tych spotkań (odbywały się one pomiędzy 25 IV a 15 V 1829) — zbyt wyjątkowy był to fakt w praktyce procesów politycznych. 4 maja został wypuszczony na wolność i oddany pod nadzór policji niedoszły ilustrator *Konrada Wallen-*

¹⁵ S. Morawski, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie. (1818—1825)*. Warszawa 1924, s. 57—58.

¹⁶ CGIA, f. 1280, inw. 1, spr. 11, k. 113—113v.

¹⁷ CGAOR, eksp. 1827, spr. 173, cz. 1, k. 294.

roda Gotard Sobański, który na pewno widział się z poetą i pożegnał przed swym wyjazdem z Petersburga (6 V), 8 maja Joanna Moszyńska otrzymała oficjalne zezwolenie na „towarzyszenie mężowi na Sybir” — za cenę utraty praw obywatelskich. Jednakże romans jej z Jurewiczem, który nastąpił niebawem, przekreślił wszystkie plany. Joanna Moszyńska straciła całkowicie zainteresowanie Syberią i zaczęła się troszczyć jedynie o podział majątku.

Rozwój tych wydarzeń nie mógł ująć uwagi Mickiewicza w przeddzień wyjazdu za granicę. Piotr Moszyński był ostatnim osobistym znajomym Mickiewicza wśród więźniów pozostających w twierdzy (Ludwik Sobański został zwolniony już 30 III). Prócz tego Moszyńskiego spotkał jeden z najsurowszych wyroków: „pozbawienie tytułu hrabiowskiego oraz szlachectwa i zesłanie na Sybir na dziesięcioletnie osiedlenie”. (Nie zapominać, że 24 spośród 27 oskarżonych zwolniono ze stosunkowo niewielkimi wyrokami — od 2 miesięcy do roku twierdzy — po których odbyciu odesłano ich do miejsc zamieszkania pod nadzór policji.) Wreszcie komplikacje w stosunkach z żoną, której zamiary nie były mu jeszcze w pełni znane, lecz już go niepokoiły, znacznie pogorszyły jego sytuację. Moszyński w pewnym sensie znajdował się w centrum zainteresowań Mickiewicza procesem oraz losem więźniów twierdzy, będących członkami Towarzystwa Patriotycznego. Poeta, odważnie ryzykujący swoim paszportem zagranicznym jako gospodarz obiadu wydanego dla Zawiszy i jego kolegów, nie mógł nie pragnąć pożegnania swego odeskiego znajomego, który znalazł się w tak tragicznej sytuacji. Wspólny „plenipotent” Mickiewicza i Moszyńskiego miał możliwość to pożegnanie ułatwić. Przytoczone powyżej fakty pozwalają przypuszczać, że Mickiewicz w przededniu opuszczenia Rosji mógł przekazać przez Piaseckiego swój album z autografami utworów powstałych w Odessie i na Krymie jako drogą pamiątkę czasów dawnych spotkań.

Tekst napisany przez nowego właściciela na jednej z ostatnich kart albumu nie pozostaje bynajmniej w sprzeczności z naszym przypuszczeniem. Wprost przeciwnie, byłoby rzeczą dziwną, gdyby Moszyński wskazał właściwego ofiarodawcę. W warunkach więziennych, w których się znajdował, podobny zapis mógł przynieść niepożądane konsekwencje, zwłaszcza dla Mickiewicza. Niepowodzenia z tajną korespondencją z Moszyńskim, zainicjowaną przez G. Sobańskiego i W. Pinińskiego, były jeszcze zbyt świeże. Co innego Piasecki, posiadający legalne zezwolenie na widzenia z więźniem. Te właśnie fakty zostały zakamuflowane w notatce Moszyńskiego — nie wykluczającej, iż album został mu подарowany pośrednio:

Album własnoręczne Adama Mickiewicza darowane mi w fortecy Petropawłowskiej w Petersburgu 1829 roku przez Maryana Piaseckiego.

Rozpatrując losy albumu z autografami Mickiewicza, zagłębiając się w mało znane regiony jego biografii, próbowałem wykazać, w jakich to

warunkach album zmienił swój charakter, formując zbiór autografów, stając się po zmianie właściciela drogocenną relikwią. Chodziło tu przede wszystkim o okres, kiedy Mickiewicz przestał go już potrzebować, o przyczyny, dla których rozstał się z nim, o ostatni rozdział życia książeczki. Główny problem pozostaje jednak otwarty. Jakie były początkowe rozdziały życia albumu? Kiedy i dlaczego poczęto doń wpisywać wiersze? W jakim stopniu może on być wykorzystany dla ustaleń chronologicznych wpisanych do niego wierszy? Jakie znaczenie posiadają autografy albumu dla genezy poszczególnych utworów autora?

Od czasu opublikowania i skomentowania przez Gubrynowicza zawartości albumu zaczął on być traktowany jako najważniejszy i bodaj czy nie jedyny materiał źródłowy, pozwalający na sprecyzowanie czasu powstania odeskich i krymskich sonetów. Obalając legendę o Moszyńskim jako pierwszym właścicielu albumu, badacz nie wątpił w jego odeskie pochodzenie¹⁸. Spostrzeżenia Gubrynowicza zostały poparte przez Stanisława Windakiewicza. Według niego, Mickiewicz podczas podróży po Krymie rozporządzał dwoma notesami, do których wpisywał swe uwagi podróżnika, jeden z nich otrzymał nazwę albumu Moszyńskiego, drugi natomiast pozostał nie znany, chociaż treść jego można było łatwo zrekonstruować. Rozumowanie Windakiewicza jest dość przejrzyste: ponieważ w albumie Moszyńskiego nie figurują wszystkie sonety, to brakujące trafiały oczywiście do drugiego zeszytu.

Mickiewicz zapisując pierwszy sonet nie wiedział, jaki będzie ostatni. Jego zeszyt podróży doskonale wyjaśnia genezę sonetów: są one w nim rozrzucone w zupełnym bezładzie.

— czyli były one zapisywane w miarę ich tworzenia i kolejność ich wskazuje na czasową zależność w procesie powstawania utworów¹⁹.

Bardziej ostrożny był w swych rozważaniach Bruchnalski:

Album Moszyńskiego nie daje pod tym względem upragnionych wyjaśnień już to dlatego, że brak w nim aż 10 sonetów, już to dlatego, że zawiera utwory, które powstały tak w Odessie jak w Moskwie²⁰.

Bruchnalski nie wątpił jednak w południowe pochodzenie albumu i widział w wierszu *Dumania w dzień odjazdu* kamień milowy, dzielący okres odesko-krymski od okresu moskiewskiego. Komentując opinie utrzymujące, że sonet *Do Laury* należy do okresu wileńsko-kowieńskiego, badacz pisał:

Dziś jednak, kiedy znamy zawartość Albumu Moszyńskiego, w którym znachodzi się autograf *Do Laury*, i to znacznie różniący się od pierwszego

¹⁸ Gubrynowicz, *op. cit.*, s. 480—492.

¹⁹ S. Windakiewicz, „Sonety krymskie”. „Kraj” 1896, nr 45, s. 190; nr 46, s. 202 n.

²⁰ W. Bruchnalski, w: A. Mickiewicz, *Dzieła*. T. 2. Lwów 1902, s. 10—11.

druku w wydaniu moskiewskim, czas powstania powyższego sonetu z wszelką pewnością należy określić na epokę odeską.

W innym znów miejscu stwierdza:

Autograf *Błogosławieństwa* zachodzi się w *Albumie* Moszyńskiego, należy zatem do czasów odeskich²¹.

Odeskie pochodzenie albumu Moszyńskiego nie wzbudziło wątpliwości u żadnego z badaczy twórczości Mickiewicza. Ale chyba nigdy notes ten nie został potraktowany tak wnikliwie, jak uczynili to redaktorzy *Dzieł wszystkich* Adama Mickiewicza, fundamentalnego wydania utworów poety, będącego niejako podsumowaniem prac badawczych całych pokoleń polskich filologów. W rzeczowym komentarzu krytycznym Czesława Zgorzelskiego do dwóch pierwszych tomów wierszy została w całej pełni zrealizowana (postulowana już przez Windakiewicza) zasada ustalania chronologii utworów na podstawie ich miejsca w albumie, z uwzględnieniem jednak pewnych uściśleń oraz prawdopodobniejszych hipotez.

Badacz wykazuje zrozumiałą ostrożność przy ustalaniu czasu powstania sonetów i stanowczo podkreśla:

Album stanowi tu zresztą niedostateczną podstawę do wnioskowania, gdyż obejmuje tylko część sonetów i nie był pono jedynym notatnikiem, w którym poeta zapisywał w owym czasie swe utwory.

Jednocześnie uczony jest skłonny poprzeć istniejące tradycje:

Blizsze wejrzenie w porządek utworów wpisanych do AM [tj. albumu Moszyńskiego] przekonywa jednak o słuszności stwierdzeń Windakiewicza.

I już w bardziej powściągliwej formie:

porządek wpisania utworów w AM odpowiadać może — w pewnym stopniu — kolejności chronologicznej ich powstawania. [DW 1-2, 108]

Lecz w odróżnieniu od Windakiewicza, który ograniczał się do analizy autografów z albumu, Zgorzelski bierze pod uwagę również i te zaginięte, nie pozostawiające jednak wątpliwości co do swego istnienia. W obu wypadkach album Moszyńskiego jest czynnikiem najczęściej branym pod uwagę przy hipotetycznym ustalaniu chronologii utworów.

W sporze o wileńsko-kowieńskie pochodzenie sonetu XII Zgorzelski stwierdza:

Brak autografu w AM utrudnia rozstrzygnięcie tej sprawy, jeśli wszakże poeta nie napisał sonetu w Odessie, to bardziej prawdopodobne wydaje się przesunięcie go na okres pobytu Mickiewicza w Moskwie. [DW 1-2, 130]

Podobnie o sonecie XIII:

napisany był może w czasie pobytu poety w Moskwie lub w ostatnich tygodniach etapu odeskiego; tak by przynajmniej sądzić można z faktu, że nie znalazł się on wśród brulionów AM. [DW 1-2, 131]

²¹ *Ibidem*, s. 442, 446.

Ponieważ sonetu XIV również brak w albumie Moszyńskiego, to można chyba uznać, że powstał on „w ostatnich tygodniach pobytu Mickiewicza w Odessie lub nawet już w Moskwie” (DW 1-2, 133).

Z podobnym typem argumentacji spotykamy się w wypadku *Sonetów krymskich*.

Brak autografu w AM przemawiałby raczej za przesunięciem daty sonetu poza granice r. 1825, na czas pobytu poety w Moskwie. [DW 1-2, 169]

— brzmi wzmianka w komentarzu do sonetu *Bachczysaraj w nocy*.

Bajdary prawdopodobnie pochodzą z późniejszego, może nawet z moskiewskiego etapu kształtowania *Sonetów*. [DW 1-2, 172]

W podobny sposób określono w wydaniu czas powstania takich sonetów, jak *Alusztą w nocy*, *Alusztą w dzień*, *Czatyrdah*, *Grób Potockiej*, *Mogiły haremu*, *Ruiny zamku w Balakławie*, *Ajudah* (DW 1-2, VIII, 110—193).

Wspomniane przypuszczenia opierają się na — nigdzie co prawda wyraźnie nie sformułowanym — przeświadczeniu, że album Moszyńskiego był w użyciu przede wszystkim w Odessie i częściowo jedynie w Moskwie. Zgodnie z tą opinią brak w albumie niektórych utworów stwarza podstawy odniesienia ich do późniejszego okresu życia poety. Inaczej mówiąc, zakłada się, że gdyby owe utwory powstały wcześniej, w Odessie lub na Krymie, nieuchronnie znalazłyby się w rzeczonym albumie.

Trudno zgodzić się z tym tokiem rozumowania, nawet w wypadku gdy przeprowadzone zostało ono z należytą ostrożnością i zaopatrzone w uściślenia. Rzecz w tym, że album Moszyńskiego uzupełniał teksty jedynie do r. 1828 włącznie. Jest to fakt znany. Wszystkie sonety Mickiewicza z wydania z r. 1826 powstały, logicznie rzecz biorąc, przed pojawieniem się w albumie wierszy z lat 1827—1828. Z tego wynika, że w albumie było dość miejsca dla sonetów napisanych przez Mickiewicza już nie w Odessie, ale w początkowym okresie pobytu w Moskwie. I tu powstaje pytanie, dlaczego poeta nie wpisał ich do albumu. Przecież chodzi nie o jeden czy dwa utwory. Poza albumem pozostała więcej niż połowa sonetów krymskich (21 na 40). Istniały one niewątpliwie w jakichś zapisach, innych „albumach” czy zeszytach, których używał poeta w Odessie, na Krymie i w Moskwie. Oczywiście, trudno powiedzieć coś konkretniejszego o ich zawartości, lecz sam fakt ich istnienia nie budzi podejrzeń. Zachowały się pewne dane na ten temat. Już Windakiewicz wskazywał, iż w czasie pobytu na Krymie Mickiewicz posiadał dwa albumy. Jeden z nich, bez przytoczenia jakichkolwiek dowodów, nazywał badacz późniejszym albumem Moszyńskiego. W drugim natomiast miały się znajdować autografy tych sonetów, które nie weszły do znanego nam zbioru²². Towarzysz podróży krymskiej, Kałusowski, opowiadał, według

²² Zob. Windakiewicz, *op. cit.*, nr 45, s. 189.

przekazu Aëra (Rzążewskiego), że poeta „nieraz wyciąga z kieszeni karteczki i na nich często drobnym piśmem coś pisze”²³.

Bez względu na opinię o tych bynajmniej nie doskonałych informacjach, bez względu na wyrobione dość ogólne pojęcie o nie zachowywanych autografach sonetów Mickiewicza — już w tym miejscu można przystąpić do wyciągnięcia całkiem realnych wniosków. Należy przede wszystkim stwierdzić, że brak więcej niż połowy krymskich i odeskich sonetów w albumie Moszyńskiego bez wątpienia świadczy o równoległym istnieniu innych zapisów wierszy Mickiewicza z lat 1825—1826. Z tego twierdzenia wyraźnie wypływa wniosek następny, że brak tych lub innych sonetów w albumie nie jest i nie może być podstawą do oznaczania czasu powstania utworów czy do hipotez przesuwających datę ich powstania na moskiewski okres życia poety.

Podobne trudności napotykamy podczas określania czasu powstania sonetów wpisanych do albumu Moszyńskiego. W przypisach Zgorzelskiego, mających charakter niewielkich monografii filologicznych na temat każdego utworu, niejednokrotnie znajdujemy wskazówki podkreślające oczywistą zależność chronologiczną wiersza od miejsca zajmowanego w albumie. Sonet *Do Laury* figuruje jako jeden z najwcześniejszych, powstałych prawdopodobnie w Odessie, utworów — jeśli wziąć pod uwagę miejsce autografu w albumie. O innym sonecie (III) mówi się:

przypadł zapewne na początkowe miesiące pobytu w Odessie (tak by przynajmniej wskazywało jedno z pierwszych miejsc wpisania sonetu w AM) [...]. [DW 1-2, 115]

Za decydujący argument w sporach o wileńsko-kowieńskie pochodzenie wierszy uważa Zgorzelski nie hipotezy biograficzne, lecz fakt wpisania do albumu Moszyńskiego „brulionu utworu pomiędzy poezją powstałą w Odessie”. O sonecie *Błogosławieństwo* mówi:

Decydujący tu jest — jak się zdaje — fakt wpisania autografu *Błogosławieństwa* na początkowych kartach AM: sonet mógł być napisany w pierwszych miesiącach pobytu poety w Odessie. [DW 1-2, 127]

O sonecie *Dobrywieczór*:

— jeśli sądzić na podstawie miejsca, w którym wpisał go poeta do AM — umieścić by należało *Dobrywieczór* wśród pierwszych utworów odeskich. [DW 1-2, 136]

Z podobną konsekwencją wszystkie sonety krymskie przypisano do ostatnich miesięcy pobytu Mickiewicza w Odessie, z przedłużeniem na okres moskiewski. Pewne różnice i poprawki oparto na kolejności utworów w albumie. Tak więc np. sonet *Bakczysaraj*, który otwiera album, a który został wpisany już po wypełnieniu pierwszej karty, można było wyznaczyć na okres odeski (DW 1-2, 166).

²³ Aë r [A. Rzążewski], *Mickiewicz w Odessie i twórczość jego z tego czasu*. Warszawa 1898, s. 36.

W ten sposób podstawą chronologicznych dociekań staje się przekonanie, że album Moszyńskiego wypełniał się w miarę powstawania kolejnych utworów i, co za tym idzie, że kolejność w albumie pozwoli w przybliżeniu określić czas i kolejność ich powstawania. Pogląd ten — jak wiadomo — wyznawał Windakiewicz, który uważał, że „bezladny” zapis sonetów w albumie jest konsekwentnym odzwierciedleniem podróży krymskiej poety. Trudno jednak się zgodzić z podobną opinią. Przypuszczenia owe nie odpowiadają realiom jego podróży, kłócą się też z logiką zapisu sonetów. „Układ” sonetów w albumie Moszyńskiego nie zgadza się ani z geograficzną, ani z chronologiczną kolejnością faktów z podróży Mickiewicza zarówno po Krymie jak też po całej południowej Rosji.

Sonet *Podróż do Akermanu (Stepy akermańskie)*, wysuwający się — według faktów biograficznych — na czoło krymskiego cyklu, w albumie został umieszczony na końcu, nieopodal *Dumań w dzień odjazdu z Odessy*. Powstały na Krymie *Bakczysaraj* wyprzedza w albumie wcześniejszy odeń cykl sonetów odeskich, otwierając niejako zbiór cały. Najwcześniejszy z sonetów krymskich, o czym zaświadcza wiarygodny przekaz słów poety z dziennika Franciszka Malewskiego, zatytułowany ostatecznie *Pielgrzym* (początkowo w albumie: *Sonnet. W Krymie na Tchatyrdaku*), znajduje się tam dopiero na miejscu jedenastym. Pierwsze wrażenia z podróży po górzystym Krymie zawarte zostały w sonecie *Widok gór ze stepów Kozłowa*, który znalazł miejsce w albumie między *Podróżą do Akermanu* a wierszem powstałym w związku ze zbliżającym się opuszczeniem Odessy, na końcu cyklu krymskiego. Tuż obok, w otoczeniu krymsko-moskiewskim — dwa sonety odeskie: *Strzelec* i *Para* (ten ostatni obecnie: *Ranek i wieczór*). Pomiedzy wariantami sonetu opisującego podróż do Akermanu umieszczona jest druga część improwizacji wileńskiej pt. *Basza*.

Jeśli skonfrontujemy wyznaczniki treściowe wierszy albumu z poglądami Windakiewicza, który uważał ten notes za swoisty dziennik podróży, to niekonsekwencje wystąpią wyraźnie: pomiędzy autografami brak jest jakichkolwiek związków biograficznych czy chronologicznych, przy czym wszelkie próby ich odnalezienia mogą doprowadzić jedynie do całkowitego nieporozumienia.

W celu wyjaśnienia istniejących niekonsekwencji i sprzeczności Zgorzelski udowadnia wielokrotnie, nie bez podstaw zresztą, że poszczególne wiersze były wpisywane do albumu z autografów istniejących już wcześniej. Ponieważ daty powstania wielu utworów nie zostały przez poetę oznaczone, a „hipotezy biograficzne” nie budzą często zaufania, podobne komentarze są potrzebne i celowe. Niestety, nie zawsze chronią przed sprzecznościami. Tak więc, aczkolwiek *Dumania w dzień odjazdu* zostały datowane przez autora „29 października 1825”, z niewiadomych przyczyn zostały wpisane do „moskiewskiej” części albumu. W przypisach cytuje się z pewnymi zastrzeżeniami opinię Gubrynowicza, który przypuszczał,

że data wprowadzona ręką poety nie oznacza bynajmniej czasu powstania utworu, lecz jedynie termin wyjazdu, i mogła zostać dopisana już w Moskwie. Zestawienie powyższego komentarza z realnymi faktami z życia poety może być w wysokim stopniu pouczające.

20 października według starego stylu (tj. 1 XI według nowego) pełniący obowiązki dyrektora Liceum Richelieu'go zakomunikował Mickiewiczowi o wydany w dniu 26 września (8 X) poleceniu przeniesienia poety do Moskwy na stanowisko w kancelarii tamtejszego generał-gubernatora. Z powodu choroby ówczesnego kuratora Liceum, Jana Witta, wykonanie polecenia uległo zwłoce i ostatecznie Mickiewicz opuścił Odesę dopiero 1/13 listopada. Gdyby Mickiewicz oznaczając wiersz w Moskwie miał na myśli swój wyjazd z Odessy, to przypominałby sobie albo dzień, w którym się o decyzji władz dowiedział (20 IX/1 X), albo datę samego wyjazdu (1/13 XI 1825). Ale przecież Mickiewicz nie pomylił daty: swoje „dumania” napisał z powodu wyjazdu z Odessy, już po ustaleniu ostatecznego terminu, na kilka dni przed wyruszeniem. Ton wiersza, przepełniony nastrojem oczekiwania, samotności, zbliżającego się rozstania, odpowiada całkowicie tej dacie. Trzeba więc odrzucić interpretację Gubrynowicza. Data wpisana przez poetę wyznacza dokładnie czas powstania utworu, nie zaś termin odjazdu czy moskiewskie o nim wspomnienia.

Przytoczony przykład ilustruje klęskę metodologii opierającej się na chronologicznej kolejności wpisywanych do albumu Moszyńskiego tekstów. Istotnie, jeżeli za punkt wyjścia przyjmiemy zupełnie rozsądną i udokumentowaną faktami biograficznymi tezę, że znajdujące się w albumie sonety odeskie powstały w gruncie rzeczy wcześniej od krymskich lub co najwyżej równocześnie i wyprzedzały w ten sposób wiersze powstałe w Moskwie, to album Moszyńskiego, który miał służyć jako ilustracja wspomnianego procesu, przynosi więcej zaprzeczeń niż dowodów na jego istnienie.

Warto przypomnieć tu o fakcie, że pochodzenie albumu nie zostało przez nikogo naukowo zbadane i — jak wiadomo — wersja o wpisywaniu doń utworów w miarę ich powstawania nie posiada naukowego udokumentowania. Stara, sięgająca czasów Windakiewicza tradycja została przyjęta na wiarę przez wielu badaczy twórczości Mickiewicza, a przecież wymaga ona poważnego uzasadnienia i rewizji. Niestety, album Moszyńskiego został raczej opisany niż zbadany. Bez względu na swoją użyteczność opisowe charakterystyki Gubrynowicza i Bruchnalskiego (jedyne obecnie źródła naszej wiedzy) nie mogą dostarczyć nam rozwiązania najważniejszego problemu — czasu powstania notatnika.

Zacznijmy od faktów już ustalonych. 28 października 1826 cenzor Michał Kaczenowski zatwierdził rękopis *Sonetów*, który został złożony w Komitecie Cenzury 20 października. Oczywiście pomysł wydania *Sone-*

tów powstał już wcześniej, bo podczas letnich i jesiennych miesięcy 1826 roku. Malewski napomynał w jednym ze swych sierpniowych listów o pojawieniu się nowej ustawy o cenzurze. Czyż nie przebija z takiej wzmianki niepokój o losy zabiegów w sprawie wydania *Sonetów*? Tym bardziej, że jeden spośród znajomych cenzorów, Wasilij Anastasiewicz, otrzymał właśnie nominację do Petersburga. W każdym razie — w sierpniu i wrześniu plan *Sonetów* nie tylko istniał, lecz również kształtował się pod kątem zamierzonego wydania. Jeżeli teraz w tym aspekcie spojrzymy na album Moszyńskiego, to nie może nie zwrócić naszej uwagi fakt, że w albumie nie ma ani śladu owych przygotowań. Do jego odesko-krymskiej części Mickiewicz wpisał utwory, zanim powziął zamiar uporządkowania sonetów podług cykli. Powstaje więc możliwość określenia z pewną dokładnością górnej granicy wpisu odeskich i krymskich utworów: można ją wyznaczyć na termin nie przekraczający sierpnia—września 1826. Do tego czasu album Moszyńskiego był już prawie zapisany: na ogólną liczbę 44 utworów wpisano już 38 i zajęto w ten sposób 67 kart. Utworem zamykającym listę odesko-krymską był wiersz *Kikineis* stanowiący wcześniejszą redakcję przyszłego sonetu (k. 68).

Bardziej złożonym zagadnieniem jest sprawa genezy albumu, początków jego powstania. Już przy pierwszym zetknięciu się z kopią Gubrynowicza rzucają się w oczy nie tylko nieścisłości układu chronologicznego, na co zwracaliśmy już w swoim czasie uwagę, lecz również chaotyczne, pozbawione związków gatunkowych czy tematycznych rozmieszczenie wierszy. Ale w tym ciągu przypadkowych, wydawałoby się, zapisów dokonanych ręką poety można dostrzec pewną cechę szczególną, wymagającą wyjaśnienia. Mianowicie album zaczyna się od dwóch utworów powstałych w latach 1823 i 1824. Oczywiście wątpliwe, by można było na podstawie tych zapisów przenieść album do czasów wileńsko-kowieńskich: odeskie pochodzenie tych zapisów nie wzbudza większych wątpliwości. Ale co mogło wpłynąć na wybór tych wierszy, które ani tematyką, ani genezą nie wiążą się z resztą składającą się na dość jednolitą grupę „rosyjską”? Dlaczego poeta nie umieścił w albumie innych, nie opublikowanych dotąd utworów? Przecież za pośrednictwem Malewskiego zwracał się podówczas do Piaseckiego, prosząc, by mu z Wilna przysłał kopie jego utworów, w tym *Odę do młodości* oraz pełny — bez skreśleń cenzury — tekst wiersza *Do Joachima Lelewela*. Lecz w rezultacie jako pierwsze umieścił w swym albumie dwa utwory, które nie miały ze sobą nic wspólnego: przedziela je prawie rok czasu, jeden jest skierowany ku ukochanej (*Do Maryi*, 1823), drugi zaś to improwizacja wygłoszona wobec przyjaciół tuż przed wyjazdem do Rosji (*Basza*, 1824). Pomimo to można wnosić o nieprzypadkowości tego wyboru; był on zapewne podyktowany jakimiś określonymi względami, które, być może, straciły wkrótce potem dla poety znaczenie, były natomiast aktualne w chwili wpisywania

przezeń tekstów do albumu. Przeanalizowanie owych względów pozwoli głębiej zrozumieć pewne nie dość dobrze zbadane fakty twórczej biografii poety, bez względu na hipotetyczny charakter wniosków.

O wydaniu tomu 3 swoich utworów zaczął myśleć Mickiewicz już w Wilnie, ale musiał odstąpić od zamiaru z powodu procesu filomatów zakończonego zesłaniem „do oddalonych od Polski guberni”. Znowu powrócił do tego projektu przed samym wyjazdem do Moskwy. A. Skalkowski, który widział się z poetą tuż po jego przybyciu, donosił swemu przyjacielowi wileńskiemu, D. Zagorowskiemu, w liście z 18 grudnia 1825:

Adam Mickiewicz przyjechał do Moskwy; opowiadał mi niedawno, że wkrótce wyda trzeci tomik swoich utworów poetyckich²⁴.

W ciągu pierwszych miesięcy pobytu w Moskwie praca nad tomem 3 nie posunęła się prawie. W swoich listach poeta skarżył się kilkakrotnie, że muza „zaczęła w Odessie ruszać się trochę, ale w tym zaraz momencie odebrałem rozkaz wyjazdu” (D 283). Jan Wysocki, który spotykał się z Aleksandrem Mickiewiczem, pisał do Lelewela, że „Adam (podług wyrazów brata) milczy, nie śpiewa, bo głodny”²⁵. W marcu sytuacja uległa pewnej zmianie, poeta znowu jął się pracy nad tomikiem 3 i nawet poinformował Odyńca, że wkrótce ten tomik wyda.

Oczywiście w okresie aktywnych przygotowań do wydania tomu 3, kiedy najważniejszą sprawą było zebranie i opracowanie wcześniej napisanych utworów, pisarz nie mógł bez oburzenia reagować na bezprawne i przy tym niedbałe publikacje swoich wierszy w czasopiśmie warszawskich. Strapienie poety było tym większe, że inicjatorem tej akcji był uwielbiający go i naśladowujący otwarcie Antoni Edward Odyniec. W liście z 22 lutego (6 III) 1826 Mickiewicz wyrzuca Odyńcowi:

Co się tycze moich poezji drukowanych zaocznie²⁶, pierwszy raz ujrzałem je w Charkowie, z niemałym gniewem. [...] powinienś był protestować się publicznie, że to apokryf; jakoż nie wierzę, abym, choć po winie, mógł tak nikczemne robić wiersze. [D 282]

Oburzenie poety było tak wielkie, że nawet w dwa miesiące później nie mógł się uspokoić i nosił się z zamiarem wystąpienia z protestem. Można sobie wyobrazić, co czuł, kiedy wkrótce po napisaniu do Odyńca znalazł w innym lutowym numerze tegoż „Dziennika” również swoje utwory, jak np. *Do M**** oraz improwizację *Basza* (potem: *Renegat*. {*Ballada Turecka*}). Nieco później w „Bibliotece Polskiej”, redagowanej przez Franciszka Salezego Dmochowskiego, ukazał się protest „bezimienego przyjaciela” Mickiewicza.

²⁴ S. Pięgoń, *Z dawnego Wilna*. Wilno 1929, s. 122.

²⁵ „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” t. 1 (1887), s. 150.

²⁶ Odyniec ogłosił w „Dzienniku Warszawskim” w 1825 r. jako wiersz Mickiewicza *Improwizację do Al. Chodźki*.

Kim mógł być ów gniewny przyjaciel poety? Ostro w tonie list nie został przez historyków literatury szczegółowo zbadany. Wacław Borowy wyraził przypuszczenie, że ten „anonimowy przyjaciel” to Onufry Pietraszkiewicz lub Józef Jeżowski. Stanisław Pigoń skłaniał się raczej ku kandydaturze Jeżowskiego. Wersję tę podtrzymuje również Witold Billip:

Autorstwo jej [tj. korespondencji] trudno dziś ustalić w sposób pewny; informacja o posiadaniu przez autora oryginału rękopisu poety [wiersza *Do M****] wskazywałaby na kogoś z jego dawnego wileńskiego otoczenia. Krótki przeciąg czasu, jaki dzieli opublikowanie wiersza od omawianej tu korespondencji, każe szukać autora pośród osób przebywających w Warszawie lub pozostających w stałym kontakcie ze stołecznym środowiskiem literackim. Z pewnym prawdopodobieństwem autorstwo notatki przypisać zatem można np. Jeżowskiemu²⁷.

Nieco inaczej formułuje swe opinie Zgorzelski:

Sprostowania poeta nie posłał, ale, być może, zawiadomił któregoś z przyjaciół — w Wilnie czy w Warszawie — o swym niezadowoleniu i ów, skoro tylko nadarzyła się okazja, jaką była publikacja wiersza *Do M**** w tymże samym „Dzien. War.”, napisał list do redaktora „Bibl. Pol.”, nie porozumiewając się zapewne uprzednio z poetą. [DW 1-1, 314]

Wyraźne są różnice pomiędzy obu interpretacjami tego samego faktu. Dla Billipa, opowiadającego się za propozycjami Płoszewskiego i Pigonia, szybkość polemicznej odpowiedzi na bezprawne publikacje jest pośrednim dowodem moskiewskiego pochodzenia polemisty, prawdopodobnie z kręgów zbliżonych do poety, mającego zbyt mało czasu na korespondencję z warszawskimi przyjaciółmi. Zgorzelski przeciwnie, poszukuje anonimowego korespondenta wśród warszawskich lub wileńskich znajomych Mickiewicza; w tym wypadku szybkość reakcji przypuszczalnego autora (imię jego nie zostało przez badacza wymienione) świadczyłaby, że nie zdążył nawet porozumieć się z poetą.

W tym miejscu należy zauważyć, że w rzeczywistości podobne relacje czasowe pomiędzy opublikowaniem utworów w lutowych numerach „Dziennika Warszawskiego” a protestem „anonimowego przyjaciela” Mickiewicza nie istniały. Korespondencja ukazała się w tomie 2 „Biblioteki Polskiej”, który w rzeczywistości został wydany ze znacznym opóźnieniem (we wrześniu 1826). W uwagach redakcji Dmochowski przepraszał czytelników za to, że w rzeczoną roku ukażą się jedynie dwa tomy²⁸. Termin wydrukowania listu nie może być zatem brany pod uwagę przy snuciu jakichkolwiek domysłów o domniemanym autorze korespondencji. Nawet jeżeli założymy, że w marcu lub kwietniu 1826 Mickiewicz zapoznał się z treścią opublikowanych w „Dzienniku Warszawskim” utworów, to pozostało mu dość czasu, by porozumieć się listownie z przyja-

²⁷ W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych*. Warszawa 1962, s. 68, przypis 1. Zob. też D 284, przypis 9.

²⁸ „Biblioteka Polska” 1826, t. 2, s. 272.

ciółmi i przygotować przemyślane i rzeczowe wystąpienie do redakcji „Biblioteki Polskiej”.

Dlatego też zamiast wszczynać poszukiwania domniemanego autora anonimowego listu, należy zwrócić baczniejszą uwagę na sprawcę jego napisania, osobę, która ten list inspirowała, tak pod względem treści jak też pod względem ukierunkowania ogólnego — czyli na Adama Mickiewicza.

List charakteryzuje bogata i zróżnicowana w odcieniach instrumentacja ideologiczna. Na pierwszy plan wysuwa się w nim sam autor, obiektywny i światły czytelnik, wielbiciel talentu Mickiewicza, oburzony bezceremonialnym opublikowaniem wierszy poety. Nie próbuje podejmować „potyczek polemicznych” i chodzi mu właściwie o jedno: o wykrycie prawdy — przy czym powołuje się na słowa poety, przysyłającego mu „niezliczone skargi” na podobną samowolę. Zdawałoby się, że poeta i jego „bezimienny przyjaciel” żywo korespondowali ze sobą, że przedzielała ich niemała odległość. Jednak odległość ta istniała przede wszystkim nie w geograficznym, lecz literackim pojęciu; autor listu bowiem demaskuje się wyraźnie, kiedy powołuje się na leżący przed nim „autentyczny rękopis poety”, z którego przytacza pierwszą strofę wiersza *Do M****. Cytowany rękopis jest dobrze znany. Pochodzi z albumu Moszyńskiego.

Według Zgorzelskiego oraz wielu innych badaczy twórczości Mickiewicza do albumu Moszyńskiego została wpisana wcześniejsza redakcja wiersza, natomiast korsarska publikacja w „Dzienniku Warszawskim” korzystała z redakcji o wiele późniejszej, do której sięgnął sam poeta w wydaniu z r. 1838, rezygnując z wersji albumowej (DW 1-1, 314). Prócz tego, jak twierdzi kilku badaczy, tekst opublikowany po raz pierwszy w lutym 1826 odznacza się większą doskonałością artystyczną aniżeli wariant z albumu.

Przyjmując na wiarę owe stwierdzenia ryzykujemy wiele. Przecież podstawową intencją wystąpienia anonima był protest przeciwko publikacji nie ukończonych utworów poety. Dlaczegoż tedy tak zawzięcie występuje przeciw „Dziennikowi Warszawskiemu”? I dlaczego dostrzega w wierszu *Do M**** „mimo pięknego wynalezienia gładkich myśli, łatwego rymu, zaniedbanie i zupełną niepoprawność [...], oznaczoną cechą niewykończenia”²⁹, podczas gdy w „Dzienniku” została opublikowana późniejsza i bardziej doskonała redakcja od przytaczanej w owej korespondencji anonima i zamieszczonej w albumie Moszyńskiego? Czyżby Mickiewicza oraz jego „bezimiennego przyjaciela” zawiodły pamięć i smak artystyczny na tyle, że pomylili późniejszą wersję utworu z wcześniejszą? Mickiewicz (czy inspirowany przezeń autor listu) nie mógł się pomylić, będąc w trakcie prac przygotowawczych do wydania tomiku 3 poezyj. W takim wypadku cała gniewna filipika przeciwko publikowaniu „falsyfikatów” staje się chwytem czysto retorycznym.

Na szczęście problem ten łatwo można rozwiązać. Postawa autora ko-

²⁹ Billip, *op. cit.*, s. 66.

respondencji nie zawiera żadnych sprzeczności. Owa redakcja utworu, na którą się powołuje cytując pierwszą strofę, wyraźnie nosi na sobie ślad późniejszego pochodzenia, aniżeli wersja z „Dziennika Warszawskiego”. Chodzi o to, że Mickiewicza zaniepokoiły powtórzenia niektórych wersów (w. 2 i 4 w pierwszej zwrotce i całe zwrotki — 3 i 10), zmienił przeto w pierwszej zwrotce w. 3 i 4, w. 32 w ósmej zwrotce oraz w. 38 i 40 w ostatniej³⁰. Ale Mickiewicz nie ograniczał się do momentów czysto

³⁰ Na korzyść późniejszego pochodzenia autografu z albumu Moszyńskiego przemawiają niektóre szczegóły sporządzonej przez Pietraszkiewicza kopii (Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, rkps c/1629, k. 59/41—60/42). Dokładny jej opis znajdujemy u Zgorzelskiego (DW 1-1, 313—319). Kopia Pietraszkiewicza posiada wiele wspólnego z publikacją w „Dzienniku Warszawskim” (1826, t. 3, s. 355—356), lecz zawiera także istotne różnice (np. w. 21: zamiast „odpoczynku” — „spoczynku”; w. 35: zamiast „żałopoce” — „zatrzepioce”), które wspólnie z istotnymi poprawkami do tekstu (w. 3, 4, 26, 40) przybliżają tę wersję do autografu z albumu. Oczywiście można by przypuszczać, że Pietraszkiewicz wprowadzał zmiany do swej kopii dopiero po zapoznaniu się z albumem Moszyńskiego, lecz byłoby to przypuszczenie mało prawdopodobne. Gdyby założyć, że korzystał z albumu, to wydaje się dziwne, dlaczego nie doprowadził do całkowitej zgodności pomiędzy obu wersjami. Wers 32 pozostał bez zmiany: „Czemu nasz romans tak się nie dokończył?” (w albumie Moszyńskiego: „Że los inaczej dzieje nasze skończył”). Bardziej uderzający jest przykład w. 38, który również pozostawiono bez poprawek, co wydaje się dziwne, ponieważ przestał się rymować z w. 40 w jego nowej redakcji:

„Dziennik Warszawski”	Kopia Pietraszkiewicza	Album Moszyńskiego
w. 37 Tak w każdym miejscu i o każdej dobie		W tem co cię ba- wi i w tem co cię wzrusza
w. 38 Gdziem z tobą płakał, gdziem się z tobą bawił		
w. 39 Wszędzie i zawsze będę ja przy tobie		
w. 40 Bom wszędzie częśćkę mej duszy zostawił	A gdy ja umrę bę- dzie moja dusza	A gdy ja umrę bę- dzie moja dusza

W wersie 26 „ujrzysz” zastąpiono „czytasz” (podobnie w albumie Moszyńskiego). Należy zwrócić również uwagę na fakt, że najistotniejsze poprawki, w w. 3, 4 i 40, zostały wpisane atramentem jako warianty do tekstu, którego nie skreślono, a jedynie obramowano falistą linią. Nowe wersy są identyczne z wersją albumową. Odnosi się wrażenie, że Pietraszkiewicz wprowadził do swego zbioru autograf będący odbiciem poszukiwań twórczych poety podczas pracy nad pierwszą redakcją tekstu: w jednym wypadku przekreślał pojedyncze słowa, w innym znów rezygnował na razie z wymiany. Widać również ślady nie ukończonej interwencji autora w w. 35. Początkowo wers ten istniał w takiej postaci: „Ach pomyśl sobie że to moja dusza”. Potem proces przebiegał następująco: „Ach” przekreślono, do „pomyśl” dopisano pod linią (bo nie mieściło się w wierszu) „isz”, a „moja” zmieniono na „jego”. Następny etap poprawek jest widoczny nie u Pietraszkiewicza, tylko w autografie z albumu. Zamiast „pomyślisz, że to jego dusza” jest „pomyślisz: ach! to jego dusza”.

Zmiany odnotowane przez Pietraszkiewicza odznaczają się charakterystycznym niezdecydowaniem, pewnymi wahaniem, lecz posiadają określoną tendencję: przygotowują niejako ukazanie się wariantu w albumie Moszyńskiego. Jeśli ponadto weź-

formalnych. Uległy zmianie elementy treści wiersza. W roku 1823 motywy wzajemnej miłości — ze wspomnień co prawda jedynie — oraz wzajemnej wierności wobec przeciwności losu były jeszcze wystarczająco żywotne: poeta i ukochana jego pamiętają o swym uczuciu:

Precz z moich oczu, posłucham od razu.
Precz z mego serca... i serce posłucha.
Precz z mej pamięci... nie... tego rozkazu
Moja i twoja pamięć nie posłucha.

W autografie z albumu w zwrotce tej pojawia się nowy wątek, którego nie było jeszcze w redakcji wileńskiej, wątek samotności, znacznie jednak uniwersalizowany: imię Marii zostaje opuszczone i jedynie pamięć poety pozostaje głucha wobec rozkazów okrutnego losu (w. 4), motyw ten jest wzmocniony i rozbudowany wersem poprzedzającym (3):

Precz z mej pamięci! posłucham rozkazu,
Lecz pamięć będzie na rozkazy głucha.

Nastąpiły istotne zmiany w budowie wiersza. Zniknął paralelizm w opisach przeżyć. Postać Marii pozostała jedynie w sferze wspomnień poety. Niezmiernie wzmogła się atmosfera tragizmu. Przy końcu szóstej zwrotki wersji z „Dziennika Warszawskiego” Maria po przeczytaniu romansu kończącego się szczęśliwym połączeniem kochanków wzdycha z żalem: „Czemu nasz romans tak się nie zakończył...”³¹ W autografie, na który powołuje się „bezimienny przyjaciel” Mickiewicza, myśl owa została sformułowana z pełnym pesymizmem zdecydowaniem: „Że los inaczej dzieje nasze skończył”. Jednak bez względu na doświadczenia okrutnego losu poeta wytrwale dochowuje wierności świętym prawom pamięci. Kult wspomnień zmienia się w rodzaj zaklęcia poetyckiego. W tym miejscu Mickiewicz nie unika powtórzeń. W w. 15 wyraz „Przypomnisz” zastępuje bardziej stanowczym „Pomyślisz”, który powtarza się później jako zaklęcie i zachęta we wszystkich dalej następujących wersach (19, 24, 28, 31, 36). Idea poświęcenia się dla ukochanej zaczyna być dominantą utworu, odnosi tryumf nie tylko nad przypadkami realnego życia, lecz również nad śmiercią. Inspirowany tą ideą poeta odczuł konieczność przeredagowania zwrotki ostatniej (w. 38, 40):

miemy pod uwagę, że Pietraszkiewiczza cechowała niezwykła dokładność i pedanteria w sporządzaniu kopii z autografów Mickiewicza, że starał się niejednokrotnie zachować nawet zewnętrzne cechy poprawek swego przyjaciela, to śmiało przypuścić można, że mamy tu do czynienia z kontynuacją wersji początkowej, pozostającej w określonym związku z publikacją w „Dzienniku Warszawskim”, tekstem, nad którym poeta kontynuował pracę redaktorską, znajdującą swoje ostateczne spełnienie w autografie wpisanym ongiś do albumu Moszyńskiego.

³¹ W wersji jeszcze wcześniejszej, opublikowanej w poznańskim wydaniu poezji Mickiewicza (1828) według kopii Antoniego Bernatowicza sporządzonej z autografu poety (t. 3, s. 102), motyw ten występuje z większą wyrazistością: „Smutkiem ścisniona: »czemuż«, rzekniesz sobie: / »Naszych serc dzieje, los tak nie zakończył!«”

Tak w każdym miejscu i o każdej dobie,
W tem co cię bawi i w tem co cię wzrusza,
Wszędzie i zawsze będę ja przy tobie
A gdy ja umrę będzie moja dusza.

Poeta doprowadził pracę nad utworem do końca. Wiersz otrzymał jednolitą i doskonałą formę, lecz wszystkie jego motywy (samotności, beznadziei, kultu pamięci) łączyły go już nie z wileńską, lecz z odesko-moskiewską liryką poety. Staje się jasne, dlaczego anonimowy autor listu taką wagę przywiązywał do zmian wprowadzonych przez poetę do pierwszej zwrotki utworu. Wydały się one natomiast nieistotne nie tylko przyszłym badaczom twórczości Mickiewicza³², lecz również ich pierwszemu czytelnikowi, redaktorowi „Biblioteki Polskiej”, który nie zrozumiał znaczenia rozbieżności między obu wersjami, w każdym razie nie usprawiedliwiały one w jego oczach gwałtownego tonu korespondencji. W dodanej do tekstu notce redakcyjnej Dmochowski pisał:

³² Czy rzeczywiście nie miał racji Piotr Chmielowski, jedyny z badaczy, który „dał się zwieść” publikacją w „Bibliotece Polskiej”, wprowadzając przytoczone tam zmiany tekstu pierwszej zwrotki do swojego wydania dzieł Mickiewicza (Warszawa 1886, s. 211)? Argumenty filologiczne świadczą o późniejszym charakterze redakcji wiersza wpisanego do albumu Moszyńskiego. Jednakże wynika stąd kwestia następująca: czy można uważać redakcję wileńską z r. 1823 za ostateczną? Fakt przyjęcia jej w wydaniu paryskim z r. 1838, „przejrzanym i poprawionym przez autora”, nie może o tym decydować, ponieważ nie znamy dokładnie warunków współudziału poety w przedsięwzięciu Aleksandra Jełowickiego. Chyba jednak Mickiewicz tylko „przeglądał”, a nie adiustował swoje utwory, przy czym praca ta nie odznaczała się dokładnością i nie obejmowała wszystkich tekstów. Zgorzelski zasadnie przypuszcza, że wiersz *Do M**** dostał się do tego wydania z pierwszej edycji paryskiej (1828, t. 2, s. 211—213), opartej z kolei na tekście z „Dziennika Warszawskiego”, przeciwko któremu — jak wiemy — z takim oburzeniem występował sam poeta oraz jego anonimowy przyjaciel. W roku 1838 dawne nastroje protestu straciły swą aktualność, a poeta nie posiadał pod ręką poprawnego tekstu, ponieważ album Moszyńskiego został w Rosji. Najpewniej Mickiewicz w ogóle nie zwrócił w korekcie na utwór ten baczniejszej uwagi. Nie zmienił np. błędnie oznaczonej daty utworu (z 1822 na 1823), jak to uczynił w autografie z albumu Moszyńskiego.

Bardziej uderzający jest drugi przykład. W roku 1837 w tekście egzemplarza wydania paryskiego z r. 1828, należącego do Tadeusza Pągowskiego, poeta poprawił „załopoce” na „zatrzepioce” (w. 35), a w rok później nie wprowadził tej emendacji do wydania Jełowickiego, chociaż poprawka odpowiadała autografowi z albumu. Wątpliwe jest, by można było za przyczynę podobnego postępowania uważać cokolwiek innego niż obojętny stosunek do nowej publikacji wiersza w wydaniu paryskim z 1838 roku. Opinię tę podziela również Zgorzelski (DW 1-1, 316—318): chociaż w sprawie dwóch wersji utworu opowiada się po stronie zwolenników tradycyjnego punktu widzenia, jest skłonny widzieć w tym wypadku kontaminację, połączenie dwóch wersji, wcześniejszej i późniejszej. Ale czy poprawka Mickiewicza w egzemplarzu Pągowskiego, wskazująca na jedyny niewątpliwie autentyczny rękopis poety, nie jest — po odrzuceniu zbędnego psychologizowania — jeszcze jedną, przy tym najpóźniejszą, autorytatywną wskazówką poety, że za ostatnią redakcją wiersza uważać należy tekst z albumu Moszyńskiego?

Żałujemy, że autor powyższego listu nie nadesłał nam innych zmian w tymże wierszu zachodzących, a tak reputacja p. Mickiewicza byłaby naprawioną. Upraszamy go, aby jeśli te odmiany są uderzające, cały ten wiersz, tak jak jest przez autora napisany, raczył nam przysłać.

Następnie dziennikarz warszawski wykazał dużą przenikliwość wyrażając zdumienie z powodu wyboru fragmentu wiersza *Do M**** użytego do polemiki.

zarzuty autora listu sprawiedliwiej stosować by się mogły do improwizacji p. Mickiewicza pt. *Basza*, która, wyrzeczona w kole przyjaciół przy rozstaniu się z nimi może na zawsze, nie mogła być przeznaczoną do wyjścia na widok publiczny. I cała publiczność nie znająca ani stosunków, ani okoliczności, z której pomysł tej improwizacji powstał, poczytała ją za najdziwniejszy plód, jaki mógł się wylać w czyjej głowie, nieprzyjaciele zaś romantyczności mieli nowy powód do powstawania przeciwko zepsuciu gustu i dzikiemu szalowi wyobraźni romantyków³³.

Zdumienie Dmochowskiego jest dla nas zrozumiałe. Stając w obronie poety anonimowy autor listu wybiera z dwóch wierszy zamieszczonych w „Dzienniku Warszawskim” nie pełnego nonsensów *Baszę*, lecz utwór, którego obie wersje są sobie równe pod względem estetycznym, a jedynie doświadczone oko jest w stanie wyłowić różnice pomiędzy nimi. Co mogło wpłynąć na decyzję podobnego wyboru? Przypomnijmy raz jeszcze, z jak gwałtownym oburzeniem zareagował Mickiewicz na publikację improwizacji *Do Al. Chodźki*. Zażądał nawet przecież od Odyńca, by ten ogłosił, że owe „nikczemne [...] wiersze”, cała ta „bazgranina” przynosząca wstyd jego reputacji poetyckiej to „apokryf”. Ale wkrótce po wysłaniu do przyjaciela listu z tymi żądaniami, w marcu jeszcze, dowiedział się o nowych publikacjach warszawskich, wiersza *Do M**** i improwizacji *Basza*. Ta ostatnia ukazała się w druku skopiowana z jakiegoś przypadkowego odpisu z tak dziwacznymi zniekształceniami burzącymi prawa gramatyki i zdrowego rozsądku, że w porównaniu z nią improwizacja skierowana do Chodźki mogła być uważana za wzór wiersza. Było o co się oburzać. Wysłanie listu protestacyjnego stało się koniecznością. Ale przeciwko czemu należało protestować?

Nikt nie wątpił, że autorem publikowanych utworów jest Mickiewicz. Gorliwość Odyńca nie miała granic. Nie tylko dostarczał periodykom warszawskim teksty nie drukowanych dotąd wierszy, lecz również chętnie występował z deklamacjami, szerząc w salonach stolicy sławę swego genialnego przyjaciela. W tych warunkach nie mogło być mowy o ogłoszeniu protestu, iż wiersze są apokryfami, każda bowiem dyskusja o owych publikacjach nieuchronnie prowadziła, jak sądził poeta, do wyrobienia mu złej sławy, dyskredytowała go jako twórcę. Pozostało jedyne wyjście — za wszelką cenę odwrócić uwagę publiczności od nieszczęsnych wierszy,

³³ Billip, *op. cit.*, s. 68.

zneutralizować krytykę literacką, przesuwając jej uwagę na inny utwór. Jako wynik podobnego rozumowania mógł powstać śmiały i zdecydowany plan zaproponowania czytelnikowi do oceny wiersza o klasę lepszego i na jego przykładzie wykazać, jak wysokie są wymagania autora, jak starannie opracowuje on swe utwory, zanim przekaże je do druku, by mogły się stać publiczną własnością. Wiersz *Do M**** był doskonałym pretekstem do owego mocnego posunięcia taktycznego. Odpowiedzialność twórcy za własne dzieło została z energią przeciwstawiona przedsiębiorczości wydawców, chętnie publikujących utwory nie przeznaczone jeszcze do druku i zwyczajowo nie liczących się z wolą oraz prawami autora.

Wystąpienie „anonimowego przyjaciela” Mickiewicza na łamach „Biblioteki Polskiej” mogło budzić zdumienie, ponieważ zasada poszanowania woli autora — nikt prócz autora nie ma prawa decydować o losie utworu — była nowością nie tylko dla dziennikarzy warszawskich. Obdarzony wielką wrażliwością społeczną Dmochowski zaoponował:

nie można obwiniać redaktorów pism periodycznych, iż używają prawa właściwego sobie i umieszczają to, co im udzielone zostanie. Wydawcy dzienników i gazet słusznie mogą bronić się tą odpowiedzią Moliera „*Je prends mon bien partout où je le trouve*”. Nigdy nie odrzucają plodów tak pięknego talentu, chociażby mniej wykończonych, a zwłaszcza że poezje umieszczone w pismach periodycznych za próby i szkice, nie zaś za wykończone dzieła zwykle publiczność uważa, których ostateczne wygładzenie w zbiorze dzieł autora znaleźć się spodziewa³⁴.

Dmochowski w swych poglądach nie był odosobniony. Podobne opinie były wówczas obiegowe. Nb. Puszkina także czynił wyrzuty Aleksandrowi Biestużewowi, który wbrew życzeniom poety opublikował pełny tekst elegii *Pierzcha lotnych obłoków gromada niesforna*:

zdarzało mi się ongiś zabawiać się wierszowaną paplaniną i przykro mi widzieć, że postępuje się ze mną jak z nieboszczykiem, nie szanując ani mojej woli, ani ubogiej własności³⁵.

Ale jego pretensje zostały umieszczone w korespondencji prywatnej. Idea woli autorskiej zaczęła się dopiero krystalizować w świadomości literackiej tego okresu.

Na tle owych tradycyjnych konwencji literackich wystąpienie „anonimowego przyjaciela” na łamach „Biblioteki Polskiej” było symptomatyczne. Zabrzmięło ono jako deklaracja społeczna w obronie prawa autora do jego własności, przy czym pojęcie własności podniesione zostało do poziomu odpowiedzialności za doskonałość artystyczną utworu poetyckiego. Trudno przypuszczać, by w kręgach polskiego życia literackiego ktokolwiek prócz Mickiewicza mógł z taką konsekwencją bronić nowatorskiej, jak na owe czasy, idei woli autorskiej. Jeszcze trudniej, jak o tym

³⁴ Billip, *op. cit.*, s. 67—68.

³⁵ A. C. Пушкин, *Собрание сочинений*. Т. 9. Москва 1962, s. 87.

już zdążyliśmy się przekonać, byłoby znaleźć anonimowego autora, z takim znawstwem dostrzegającego różnice pomiędzy dwiema redakcjami wiersza *Do M****. Jedyne Mickiewicz był w stanie wybrać do analizy porównawczej przeprowadzonej w liście ten właśnie fragment utworu, określić ton polemiczny wystąpienia w obronie praw autorskich, розміścić w tekście jego niezbędne akcenty. Wreszcie wzmianka o posiadaniu autografu wiersza *Do M**** prawdopodobnie wskazuje również na właściciela albumu, przekazanego później Piotrowi Moszyńskiemu. W ten sposób problem anonimowego autora zaczyna stopniowo przeradzać się w problem konkretnego sprawcy.

Zwracając się do czytelnika „za pośrednictwem” swego bezimiennego przyjaciela Mickiewicz znacznie ułatwiał sobie zadanie: mógł pozwolić sobie na większą swobodę wystąpień dotyczących spraw niezwykle dla niego istotnych, nie krępując się charakterem oceny własnej twórczości oraz opinią o produkcji literackiej swoich naśladowców, a jednocześnie mógł wywołać złudzenie obiektywizmu wypowiedzi czytelnika nie zawierającej osobistych namietności.

Kilka moich myśli tu wynurzyłem nie w zamiarze wystąpienia w polemiczne walki, ale dla wyświecenia, jak się rzeczy istotnie mają, jak je uważać należy, ażeby sądzić o wierszu przez Mickiewicza (powyżej wzmiankowanym)³⁶.

Nieco później, już po otrzymaniu pierwszych niepoehlebnych dla *Sonetów* recenzji, Mickiewicz w liście z 14/26 kwietnia 1827 pisał do Odyńca, pragnąc ostudzić jego zapalczywość w sporach z klasykami:

Dobrze jest unikać dysput, lepiej jeszcze umieć je spokojnie i bez goryczy prowadzić. [D 337]

Był to ostatni odgłos tego stanowiska, które w kwietniu 1827 traciło na aktualności wobec burzy polemicznej, jaką rozpętało ukazanie się *Sonetów*. Mickiewicz zrozumiał to nieco później w marcu 1826, w czasie powstawania listu protestacyjnego, poeta zabiegał jeszcze o jakiś kontakt z warszawskim światem literackim, m. in. z kręgami umiarkowanych wyznawców klasycyzmu. Obecny mu był ekstremizm literacki szerzący się wśród zagorzałych zwolenników romantyzmu, do których należało również wielu kontynuatorów i naśladowców poety, i przez pewien czas próbował osiągnąć atmosferę „pokojuowego współistnienia” orientacji literackich dla dobra ogólnego rozwoju kultury polskiej.

Autor analizowanej korespondencji identyfikuje się prawie z pewnym „światłym czytelnikiem”, którego zdanie poważa i szanuje, a w którym z łatwością możemy poznać bywalca salonów warszawskich, etatowego krytyka prasy stołecznej. Poruszony w korespondencji problem „wykończenia”, „doskonałości” utworu, rozpatrywany zresztą w aspekcie praw

³⁶ Billip, *op. cit.*, s. 67.

autorskich, technicznie jeszcze zasadami klasycyzmu. W związku z tym nie jest rzeczą przypadku, że korsarskim publikacjom „nie obronionych” utworów Mickiewicza została w liście przeciwstawiona nie opublikowana jeszcze, lecz ukończona tragedia poety *Demostenes*, napisana „w duchu klasycznym” i skazana na zagładę przez samego autora. Nawet w narzekaniach na dzienniki warszawskie, które powinny „nosić piętno stopnia literatury i oświecenia wieku” i umieszczać na swoich łamach „rzeczy traktowane doskonale, dokładnie, ze wszelką ścisłością, dobrym smakiem, pięknym wysłowieniem”³⁷, były zawarte jeszcze typowe dla klasycyzmu żądania.

Równocześnie jednak autor listu uznaje „wysoki talent Mickiewicza”, „zasłużenie zajmującego miejsce na Parnasie poezji”, i z szacunkiem mówi o jego utworach, wyróżniających się „doskonałością” i „pięknością”. Tym poważniejsze są zarzuty wobec wydawców:

Nie zważają [...], że czynią krzywdę autorowi, że jego pracę za pierwszym pociągnięciem pióra wylaną, w gronie tylko przyjaciół czytana i im miłą, nie wyglądzoną i do której poprawy ostatecznie ręka się jeszcze nie przyłożyła, a tym samym nie mogącą wytrzymać krytyki, podają ze swoich kopii sfałszowanych do powszechnej wiadomości wówczas, kiedy autor pracuje nad wykończeniem dzieł swoich do 3 tomiku, nierad widzi siebie uprzedzonym w myślach i życzeniach, których wykonanie wprost do niego należy³⁸.

Walka z korsarskimi publikacjami, z których powodu „cierpi reputacja p. Mickiewicza”, spełnia również funkcje ogólniejsze. Utwory pozbawione niezbędnego „wykończenia” —

dają zły przykład młodym poetom, którzy nieustalonym smakiem, nie mogąc wydołać pięknościom, dostrzec skaz i błędów, łącznie ostatnie chwytają i byle w wierszu wetknąć cmentarz, cień zmarłego lub pustelnika, a do tego był rym na końcu, tworzą ballady i roznoszą drukiem swoje pseudodzieła. Taką koleją oglądamy, w przeszłych miesiącach wyszły w Wilnie, w jednym tomiku zbiór kilku ballad tuzinkowych³⁹.

Tu znowu autor korespondencji zdradza się mimo woli.

„W przeszłych miesiącach”, tj. w r. 1825, w Wilnie ukazał się tom 1 *Poezycji Odyńca*, składający się z ballad i przekładów. W obszernej przedmowie autor wypowiadał swoje poglądy na temat poezji romantycznej, teorii ballad i legend, na temat świata tajemniczego i niezwykłego. Wiersze Odyńca spotkały się z pochlebną oceną prasy. Szczególnie głośne i pełne zachwyty było wystąpienie „Dziennika Warszawskiego”, który dostrzegł w młodym autorze wschodzącą gwiazdę poezji romantycznej. Nawet Dmochowski, nie podzielający owego entuzjastycznego stosunku, przyznawał Odyńcowi należne mu miejsce. W recenzji tej edycji pisał:

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, s. 66—67.

³⁹ *Ibidem*, s. 67.

Wydawcy „Dziennika Warszawskiego”, wynosząc wersyfikację p. Odyńca, przenieśli ją nawet nad Mickiewicza. Okazaliśmy przytoczonymi wyjątkami, że jej brak ostatecznego wykończenia. Styl p. Odyńca, jakkolwiek świetny i powabny, nie wyrównywa jeszcze stylowi Mickiewicza. W Mickiewiczu każde prawie wyrażenie jest nowym, a przynajmniej niepospolitym. Mickiewicz grzeszy jedynie chęcią wynajdowania coraz to nowych zwrotów i przyswajania prowincjonalizmów. P. Odyńca zaś zaniedbaniem, a czasem przestępuje prawa gramatyczne. [...] nie wątpimy, że jeżeli tak dalej nie szczędzić będzie pracy i nie spocznie na pozyskanych laurach, [...] stanie się godnym uczniem i współzawodnikiem zachwycającego autora *Świtezianki* i *Dziadów*.

Po przeprowadzeniu szczegółowej analizy poszczególnych utworów, po wykazaniu drobnych wad języka i stylu Dmochowski dochodzi do wniosku, że „najmniej zalet mają tłumaczenia, a najpierwsze miejsce zajmują legendy”. Dla redaktora „Biblioteki Polskiej” owe „legendy”, czyli ballady, były najbardziej udanymi utworami Odyńca⁴⁰.

Krzykliwy ton „Dziennika Warszawskiego” drażnił Mickiewicza. Nie podobała mu się także ocena Dmochowskiego. Epigoński, naśladowczy charakter poezji Odyńca, niezasłużenie wychwalanego w prasie, był dla Mickiewicza oczywisty. Powodzenie tego rodzaju groziło kompromitacją młodemu ruchowi romantycznemu. W liście do Odyńca w marcu 1826 poeta pisał:

Ze warszawianie różnią się w zdaniu ze mną, nic dziwnego; może być przy nich, może przy mnie słuszność, ale co jest pewna, to, że dotąd ludzkiej recenzji o twoich dziełach nie czytałem i widzę w recenzentach ciasny sposób widzenia. [D 286]

Następnie Mickiewicz poddał krytyce właśnie te utwory, za które wychwalał Odyńca Dmochowski. Oceniając pozytywnie przekłady („Wspomniano o *Świetlanie* nawiasem, a ja uważam ją za jedną z najlepszych twoich poezji, i najlepszych, które mamy, tłumaczeń”, D 286), ostro krytykował ballady Odyńca. Wyrzucał przyjacielowi, że „W opowiadaniu samym nie ma naturalności”, że w wielu wypadkach rozmija się z prawdą życiową:

język namiętności, sytuacje dramatyczne jeszcze okazują młodość pisarza, to jest brak doświadczenia i znajomości głębokiej serca.

Krytyka Mickiewicza uderzała nie tylko w poszczególne utwory, lecz przede wszystkim w teorię ballady Odyńca, ganiła jego eklektyczne wyobrażenia o istocie romantyzmu. Poetyce dekoracyjnej tajemniczości i efektów melodramatycznych przeciwstawiona tu została prawda życia, głębia i ważkość przeżyć, namiętności. Kończąc swoją analizę i krytykując przyjaciela za fałsz sytuacji, banalność postaci oraz niedbały stosunek do języka, Mickiewicz doradzał życzliwie:

⁴⁰ „Biblioteka Polska” 1825, t. 3, s. 275, 276.

cokolwiek masz pisać, jeśli treść jest z dziejów albo prawdziwego zdarzenia, wystawiaj sobie, że jest podana do konkursu; jeśli tak ją ułożysz, jak wszyscy by ułożyli albo łatwo ułożyć mogli — wstrzymaj się od pisania. [D 288]

Spostrzeżenia Mickiewicza dotyczące ballad Odyńca wyróżniają się na tle współczesnej mu krytyki swą oryginalnością i niezwykłością. Nie są zgodne z żadnym z wystąpień krytycznych swego czasu. I tylko w liście skierowanym do „Biblioteki Polskiej” można znaleźć odpowiednie analogie, co prawda wyrażone znacznie ostrzej. „Anonimowy przyjaciel” Mickiewicza potępia epigoński charakter utworów Odyńca, podkreślając przeciętność i banalność ballad włączonych do tomu 1 *Poezycji* wydanego w Wilnie w 1825 roku. Nieco później, bo już po ukazaniu się tomu 2, w r. 1826, Mickiewicz jak gdyby powtarza swoją opinię w liście do autora:

jakielwiek będzie zdanie publiczne, podług mnie jest bardzo od pierwszego wyższy. [D 295]⁴¹

Wykazaną zbieżność poglądów Mickiewicza i „anonimowego przyjaciela” na poezję Odyńca, a zwłaszcza na jego ballady, można rozpatrywać jako jeszcze jeden argument przemawiający za uczestnictwem Mickiewicza w powstaniu anonimowej korespondencji w „Bibliotece Polskiej”.

Jak można wnosić z analizy, list ten odznaczał się dość dużą oryginalnością. Napisany został zgodnie z tradycjami klasycyzmu, lecz otwarcie wyrażał sympatie pro-Mickiewiczowskie i proromantyczne, zawierając jednocześnie ostre potępienie epigonów nowego kierunku. Znamienne, że na takim właśnie stanowisku stał sam Dmochowski, który próbował zachować obiektywizm w rozpętanej pomiędzy klasykami a romantykami walce i niejednokrotnie umieszczał na łamach pisma przychylne wzmianki o osiągnięciach i rozwoju „światnego talentu p. Mickiewicza”. Oczywiście Mickiewicz liczył się z poglądami pisma, do którego zwracał się z protestem. Ale znaczenie owego wystąpienia było o wiele szersze.

W ruchu literackim z połowy lat dwudziestych XIX w. istniały jeszcze możliwości zawarcia pewnego kompromisu (być może dość ograniczonego i nietrwałego, acz charakterystycznego), pomiędzy romantykami a poszczególnymi przedstawicielami późnego klasycyzmu. Lider romantyzmu polskiego, będący najostrzejszym krytykiem własnych epigonów, świadomie dążył do zbliżenia z Dmochowskim. Wraz z przyjaciółmi pomagał Nikołajowi Polewojowi w przełożeniu programowego artykułu Dmochowskiego *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*⁴², jak również poważnie pragnął współpracować z „Biblioteką

⁴¹ W zdaniu tym można się dopatrzeć repliki polemicznej poety na recenzję F. S. Dmochowskiego („Biblioteka Polska” 1826, t. 2, s. 236): „Drugi tom Mickiewicza niższy jest od tomu pierwszego, z drugim tomem Odyńca stało się toż samo, a cóż dopiero będzie z trzecimi?”

⁴² Ф. С. Дмоховский, *О состоянии, духе и стремлении новейшей польской поэзии*. „Московский телеграф” 1826, cz. 10, nr 15–16.

Polską". W marcu 1827, nie wiedząc jeszcze, że skończyła swój żywot, w liście do Odyńca oddawał sprawiedliwość prasie stołecznej, ze znamennym wyodrębnieniem publikacji „w stylu romantycznym”:

Alé *per deos immortales!* wasz ten „Dziennik” nieszczęsny niepomału mnie zasmucił. Jakaż to mizéria! Najgorsza proza, najnieznośniejsze wiersze, źle wybrane artykuły, ostatnie w redakcji i drukarni niedbalstwo; wyjąwszy rozprawy Lelewela, które wydałem z tego zbioru głupstw i nieświadomości. A jakież przypiski redaktora! [...] Gniewałeś się na Dmochowskiego, a ja go dzieś się razy wyżej kładę nad Dziennikarzów. Dobrze po polsku pisze, głupstw nie praw; recenzja na Humnickiego *Edypa* wcale rozsądna; wiersze jego przynajmniej gładkie i poprawne. Dmochowski, jeśli będzie pracował, wyjdzie na dobrego literata, i wolałbym, żebyś z nim pobratał się, aniżeli z owymi niby to romantykami, od których zgłupieć można. [D 328]

Było to jedno z ostatnich oświadczeń tego rodzaju. Logika rozwoju życia społecznego prowadziła ku polaryzacji pozycji literackich, ku zwycięstwu walce z „parnasem” klasycystycznym, której zakończenie znalazło swój wyraz w znanym artykule Mickiewicza *O krytykach i recenzentach warszawskich*.

Problem autorstwa anonimowej korespondencji nie został oczywiście wyczerpany w powyższych rozważaniach. Przeprowadzając dowód w tej kwestii i uznając poetę za inspiratora wystąpienia nie negujemy bynajmniej możliwości współudziału w całej sprawie któregośkolwiek z najbliższych przyjaciół poety. Styl tego listu, nasycony zwrotami potocznymi, spiętrzający skoordynowane luźno zdania dopełnieniowe w ich uściślającej i objaśniającej funkcji, przypomina nam pełną temperamentu wypowiedź dopiero co uporządkowaną za pomocą niezbędnych konstrukcji zdaniowych. Możliwe, że Mickiewicz podyktował swoją wypowiedź któremuś z moskiewskich przyjaciół. Możliwe, że ów nie tylko notował słowa poety, lecz dokonał również drobnych poprawek, podobnie jak to zrobił Odyńiec publikując fragment listu Mickiewicza⁴³. Lecz wątpić należy, by udało się tę osobę odnaleźć.

Nie można chyba uważać, iż był to Pietraszkiewicz, archiwariusz Towarzystwa Filomatów, człowiek niezmiernie oddany sprawie, o zadziwiającej czystości moralnej, lecz któremu obce były jakiekolwiek ambicje publicysty. Podobnie wątpliwa jest kandydatura Jeżowskiego, trzymającego się w Moskwie nieco osobno i, jak twierdził Malewski, unikającego nowych znajomości. Zaabsorbowany wykładaniem greki na Uniwersytecie Moskiewskim, coraz bardziej pogrążał się w swojej pracy i dlatego współudział jego w przygotowaniu tego bojowego wystąpienia jest mało prawdopodobny. Jeżeli mamy nadal poszukiwać prawdopodobnych kandyda-

⁴³ Poeta sam prosił Odyńca w liście z marca 1827 (D 329—330), by ten podane w nim informacje o prasie moskiewskiej, „porządniej zredagowawszy”, w gazecie swojej umieścił. Odyńiec spełnił tę prośbę publikując notatkę, pt. *Wyjętek z prywatnego listu z miasta Moskwy*, w jednym z ostatnich kwietniowych numerów „Kurieria Warszawskiego” z 1827 roku.

tur, to za najpewniejszą uznać należy Malewskiego. W latach 1826—1827 wiązały go z Mickiewiczem wspólne zajęcia literackie. Ponadto od dawna utrzymywał kontakty osobiste ze światem warszawskim. W tym okresie interesuje się publicystyką: współpracuje z Polewojem w jego organie, planuje wraz z Mickiewiczem wydawanie pisma „Iris”, zwraca uwagę na „Bibliotekę Polską”. Ponadto „prawnicza” problematyka listu również może pozostawać w jakimś związku z osobą „jurysty” Malewskiego.

Oczywiście, wszystkie te kandydatury pozostają w sferze domysłów. Jednakże do mówienia o współudziale Dmochowskiego w przygotowywaniu korespondencji umieszczonej w „Bibliotece Polskiej” posiadamy uzasadnione prawo. Trudno w tej chwili określić, w jakim stopniu współudział ten został spowodowany specyficzną manierą redagowania cudzego tekstu, tak charakterystyczną dla praktyki edytorskiej Dmochowskiego⁴⁴, której zresztą sam zaprzeczał, w jakim zaś stopniu, co jest bardziej prawdopodobne, prośbą autora listu — być może — skierowaną do niego. Jak wiadomo, sam Mickiewicz zwracał się z podobną prośbą do Odyńca w kilka miesięcy później. W każdym bądź razie w korespondencji znać pióro Dmochowskiego, który przystosował ją do swych upodobań literackich i smaku. Miał zresztą ułatwioną pracę dzięki szczególnej w owym czasie pozycji literackiej Mickiewicza, o czym wspominaliśmy wyżej. Współudział Dmochowskiego zarysowuje się wyraźniej we fragmentach odnoszących się do przewidywań możliwości negatywnego oddziaływania Mickiewicza na współczesną mu poezję. Chociaż poeta niezbyt wysoko cenił sobie idących w jego ślady przeciętnych literatów i w osobistej korespondencji dość niepochlebnie się o owych „niby-romantykach” wyrażał, wątpić należy, by sam lub poprzez przyjaciela mógł w tonie pogardliwie mentorskim mówić publicznie o swych współwyznawcach literackich, nawet w stanie takiego rozróżnienia, jakie było wynikiem wieści o korsarskich publikacjach w „Dzienniku Warszawskim”.

Natomiast podobne sformułowania są dość charakterystyczne dla krytycznoliterackiego programu Dmochowskiego, tak wyróżniającego go spośród reszty klasyków warszawskich. W swej walce z „zarazą romantyczną” Dmochowski był daleki od całkowitej negacji nowych prądów literackich i nawet próbował przyswoić sobie idee „samobytności” narodowej, ludowej tradycji poetyckiej, połączyć „świeżość i żywość wyobraźni romantyków” z „gustem i poprawnością klasyków”. W rozprawie *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej* Dmochowski jak gdyby brał pod swe skrzydła nowy kierunek poezji polskiej, w najwyższym stopniu pozytywnie oceniał twórczość Mickiewicza, lecz druzgocąco, i niebezpiecznie, potępiał utwory epigonów poety — Odyńca, Witwic-kiego, Chodźki:

⁴⁴ G. Korbut, K. Brodziński a F. S. Dmochowski. „Ruch Literacki” 1933, nr 10, s. 225—226.

To, co w Mickiewiczu było pięknnością, u nich zmieniło się w przesadę⁴⁵.

W roku 1827, już po ukazaniu się *Sonetów*, Dmochowski ton nieco zmienia: ma w polu widzenia, jak przedtem, „tłumy naśladowców”, jednakże ostrza krytycyzmu skierowane już zostają przede wszystkim w stronę Mickiewicza:

Każdy błąd jego jest okupiony znakomitymi pięknościami i uważane jedynie pod względem talentu i ducha poetycznego *Sonet*y jego są dlań nowym wieńcem.

Z twierdzenia tego wynika niezwykle alarmujący wniosek: im większy jest talent poetycki Mickiewicza, tym bardziej katastroficzny wydaje się Dmochowskiemu wpływ poety na młodzież literacką.

[Sonety] otworzą dogodną dla mierności drogę przesady, udawanych uczuć, nadętych pomysłów; a mierność wolna od zbawiennego hamulca poprawności i wypracowania pastwić się będzie nad językiem, stylem i rozsądkiem [...].

Może to doprowadzić w końcu „do zagubienia właściwego ducha narodowej naszej poezji”⁴⁶. Nawet w swojej odpowiedzi na słynną przedmowę Mickiewicza *O krytykach i recenzentach warszawskich* Dmochowski nie zapomniał powtórzyć, że krytyka wskazuje, jak trudno doskonałość osiągnąć, powściąga tłumy miernych naśladowców⁴⁷.

Podobne zadania krytyki zawarte zostały w liście protestacyjnym. Wydaje się rzeczą całkiem możliwą, że „przyjaciół Mickiewicza” (podstawę do podobnych przypuszczeń dają nam listy poety) również wypowiadał się krytycznie o balladomanii, która opanowała młodych adeptów literatury, a właśnie Dmochowski włączył owe uwagi do swego systemu ocen z charakterystycznym dla niego przeciwstawieniem „wysokiego talentu Mickiewicza” z jednej, zaś szarego tłumy jego naśladowców z drugiej strony. W związku z powyższym godny przypomnienia jest również fakt, że w 1827 r. w swych *Uwagach nad „Sonetami” pana Mickiewicza* krytyk prawie w całości powtórzył charakterystykę epigonów romantyzmu z korespondencji „przyjaciół Mickiewicza”, co można traktować nie jako przypadkową zbieżność, lecz jako przykład autoreminiscencji. W tejże korespondencji mówiło się — przypomnijmy raz jeszcze — o młodych poetach:

nie ustalonym smakiem, nie mogąc wydołać pięknościom, dostrzec skaz i błędów, łącniej ostatnie chwytają i byle w wierszu wetknąć cmentarz, cień zmarłego lub pustelnika, a do tego był rym na końcu, tworzą ballady i roznoszą drukiem swoje pseudodzieła.

⁴⁵ F. S. Dmochowski, *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*. „Biblioteka Polska” 1825, t. 1, s. 187, 184.

⁴⁶ F. S. Dmochowski, *Uwagi nad „Sonetami” pana Mickiewicza*. Jw., 1826, t. 3, s. 282, 283. Por. z uwagami krytycznymi Mickiewicza w liście do Odyńca z marca 1827.

⁴⁷ F. S. Dmochowski, *Odpowiedź na pismo p. Mickiewicza „O krytykach i recenzentach warszawskich”*. W: Billip, op. cit., s. 240.

W kilka miesięcy później Dmochowski napisał:

Zjawili się naśladowcy p. Mickiewicza i Odyńca, którzy, nie mając ich talentu, rozumieją, że są znakomitymi romantykami, jeżeli w swych balladach wprowadzają duchy, mówią przez zapytanie, a wiersz z wierszem lub strofę ze strofą łączą spójnikiem *i* lub *a*⁴⁸.

Jedyną cechą różniącą te dwa fragmenty jest stosunek do twórczości Odyńca. W pierwszym — wśród wierszy otwarcie naśladowujących Mickiewicza wymienione zostały „tuzinkowe” wileńskie ballady Odyńca, co prawda bez podania jego nazwiska. W drugim — podobnie jak w innych artykułach Dmochowskiego — nazwisko Odyńca umieszczone zostało tuż obok nazwiska Mickiewicza. Fakt ten nie powinien nas niepokoić. Szczerść pochwał Dmochowskiego wydaje się wątpliwa i zaczynamy zadawać sobie pytanie, czy pod płaszczykiem nobilitacji Odyńca krytyk nie miał przypadkiem zamiaru skompromitowania „autora, którego jako bożyszcze uważają”, czyli samego Mickiewicza. Dmochowski był wystarczająco wrażliwym krytykiem, by właściwie ocenić Odyńca. Lecz nie możemy zapominać o przeznaczeniu korespondencji, której pojawienie się było w znacznym stopniu sprowokowane brakiem taktu w postępowaniu Odyńca, beztrząsco popierającego korsarskie publikacje „nie wykończonych” utworów Mickiewicza. Korespondencja została skierowana przeciwko tym, którzy rozpowszechniali „sfalszowane kopie”, a rola Odyńca w tej akcji była Dmochowskiemu wystarczająco dobrze znana. Niezadowolone autorów z postawy Odyńca mogło wzrosnąć i wyrazić się w drugą krytykę jego wileńskich ballad, przy czym wystąpienie to, na co zwracaliśmy już uwagę, było dość zbliżone do opinii Mickiewicza. Wydaje się, że zbieżność ta nie jest przypadkowa. Potępienie publiczne epigońskiej twórczości balladowej Odyńca nie wywołało najmniejszej reakcji ze strony Mickiewicza, co więcej, w kilka miesięcy później nalegał na pogodzenie się przyjaciela z krytykiem Dmochowskim, przypominając, że posiada on wiele zalet, m. in. jest autorem udanych krytyk i dobrych wierszy.

Innym znów przypuszczalnym świadectwem ingerencji Dmochowskiego w tekst interesującego nas dokumentu są ślady zabiegów zmierzających do skrócenia korespondencji. W wersji pierwotnej była ona zapewne znacznie obszerniejsza w porównaniu z tekstem druku. Wskazuje na to ciekawy szczegół. W korespondencji krótko wspomina się o Mickiewiczu:

jego pracę za pierwszym pociągnięciem pióra wylaną, w gronie tylko przyjaciół czytana i im miłą, nie wyglądzoną i [...] nie mogącą wytrzymać krytyki, podają ze swych kopii sfalszowanych do powszechnej wiadomości [...]. [Podkreśl. S. Ł.]

⁴⁸ Dmochowski, *Uwagi nad „Sonetami” pana Mickiewicza*. W: jw., s. 70. s. 70.

W komentarzu redakcyjnym do listu Dmochowski powtarza tę informację, lecz rozbudowuje ją bardzo charakterystycznie:

która [tj. improwizacja *Basza*] wyrzeczona w kole przyjaciół przy rozstaniu się z nimi może na zawsze, nie mogła być przeznaczoną do wyjścia na widok publiczny. [Podkreśl. S. Ł.]

Wątpić należy, by Dmochowski dysponował podobnymi danymi z innego źródła niż list, który wykorzystał skracając go częściowo ⁴⁹.

Nieco lakonicznie i, dodajmy, zagadkowo (czy nie jest to przypadkiem skutek owych skrótów redaktorskich?) brzmi informacja o młodzieńczej tragedii Mickiewicza *Demostenes*. W korespondencji filomatów z lat 1818—1821, przede wszystkim pomiędzy Mickiewiczem, Jeżowskim, Pietraszkiewiczem i Malewskim, znajdujemy wiele wzmianek o owej prawie ukończonej (powstały już cztery akty) tragedii, która nie zachowała się do naszych czasów ⁵⁰. Wiadomości o niej urywają się na roku 1821. I nagle nieoczekiwana informacja w r. 1826 w liście „przyjaciela Mickiewicza”. Jakie były tego przyczyny, jakie pobudki kierowały autorem? W jakiej intencji dokonano tego przypomnienia? Można jedynie przypuszczać, że pracujący wówczas nad tomikiem 3 swych poezji Mickiewicz miał pod ręką, wśród innych papierów, które porządkował przygotowując edycję, również i rękopis owej tragedii, przerabianej ciągle i nie doprowadzonej do końca. Trzeba się nam z tym faktem pogodzić, ponieważ autor, planujący właśnie ukończenie „powieści literackiej” i *Dziadów* cz. I, pogrążony całkowicie w poezji romantycznej, nie mógł wykrzesać w sobie sympatii do własnej tragedii napisanej w duchu klasycyzmu, a nawet mógł ją skazać na zagładę (wzmiankę o niej można rozpatrywać jako wyraźne echo moskiewskich rozmów poety). Ale dlaczego i w jakim celu „przyjaciel Mickiewicza” (czy nie był to przypadkiem klasyk Jeżowski, żywo interesujący się tragedią?) informował o niej w liście do Dmochowskiego? Czyżby miał nadzieję, że wpłynie na decyzję poety? Czy w ogóle ta informacja była przeznaczona do publikacji? Niestety, zbyt mało posiadamy danych do snucia dalszych przypuszczeń. Lecz pragnienie Dmochowskiego, by przeciwstawić klasycystyczną tragedię poety jego utworom romantycznym, a nawet wezwanie do jej opublikowania (czy nie na łamach warszawskich czasopism przypadkiem? na podstawie jakichże to nie „sfalszowanych kopii”?) w liście zostały wyrażone wystarczająco przejrzyście.

⁴⁹ Nb. pośrednim dowodem na to, że autora listu nie było w Warszawie i że Dmochowski nie mógł się z nim porozumieć w sprawie zredagowania tekstu, jest przytoczenie w liście fragmentu wiersza *Do Maryi*, mianowicie pierwszej jego strofy, której wyboru nie akceptował redaktor „Biblioteki Polskiej”.

⁵⁰ Pełny zestaw informacji w tej sprawie zob. M. Dernałowicz, K. Kosteńicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798—1824*. Warszawa 1957, indeks nie dochowanych utworów. Napotykamy tu twierdzenie, że początki pracy nad tragedią sięgają roku 1817.

Nie był chyba również dziełem przypadku podobny motyw występujący dwa lata później w notatce poprzedzającej przedruk wiersza *Do Joachima Lelewela* na łamach „Rozmaitości Warszawskich”, w której anonimowy autor przeciwstawiał klasyczną odę sonetom romantycznym. Ponieważ redaktorem pisma był ten sam F. S. Dmochowski, możemy stwierdzić, że owo powtórzenie kompozycyjne i stylistyczne, będące odbiciem określonego typu wyobrażeń literackich, nie mogło być przypadkowe. Jest to jeszcze jeden argument przemawiający na korzyść wysuniętej przez Billipa tezy o Dmochowskim jako autorze owej notatki z r. 1828⁵¹ oraz podbudowujący nasze spostrzeżenia dotyczące interwencji redaktorskich owego krytyka wobec tekstu listu z roku 1826.

Należy także dorzucić, że jeżeli to Dmochowski dokonał korekty korespondencji oraz poczynił w niej pewne skróty, to fakty te tłumaczą w znacznym stopniu pokrewieństwo stylistyczne tego dokumentu z wystąpieniami krytycznoliterackimi redaktora „Biblioteki Polskiej” w latach 1826—1828. Rzeczywiście w artykułach Dmochowskiego pochodzących z tego okresu napotykamy podobne zwroty retoryczne do czytelnika, charakterystyczną składnię z obfitością zdań podrzędnych, pewne oryginalne szczegóły w zastosowaniu leksyki.

Można zatem podsumować historię korespondencji z 1826 r. opublikowanej w „Bibliotece Polskiej”. Została ona napisana w Moskwie z inicjatywy Mickiewicza przez któregoś z kolegów (Jeżowskiego, Malewskiego czy Pietraszkiewicza?) i może nawet była dyktowana przez poetę lub, co jest jeszcze bardziej prawdopodobne, stanowiła zapis jego pełnych oburzenia wypowiedzi na temat bezprawnych publikacji własnych utworów; Dmochowski poddał korespondencję „swobodnemu” przeredagowaniu, ale nawet w takiej postaci zachowała ona najistotniejsze informacje o stosunku Mickiewicza do własnej twórczości w okresie pracy nad wydaniem tomiku 3 poezji i do polemik literackich tamtych czasów. Korespondencja ta jest interesującym świadectwem udziału poety w życiu literackim Warszawy w przeddzień „wojny”, która wkrótce miała się rozpętać pomiędzy klasykami a romantykami, stanowi ciekawy dokument będący odbiciem indywidualności twórczej poety.

Powróćmy obecnie do albumu Moszyńskiego, gdzie na pierwszych kartach umieszczone zostały utwory, których ukazanie się drukiem wywołało gniewny protest Mickiewicza. Prawdopodobnie autor, nie posiadający kopii tych wierszy, po zapoznaniu się z ich publikacjami w „Dzienniku Warszawskim” przystąpił do korygowania tekstów. W ten sposób nową, późniejszą redakcję *Do M**** wpisał na pierwszą stronicę albumu, rozszyfrowując kryptonim i oznaczając czas powstania utworu (*Do Maryi*

⁵¹ Notatka poprzedzająca przedruk wiersza „*Do Joachima Lelewela*” — zob. Billip, *op. cit.*, s. 198. Por. wyrażenie „Prawdziwi przyjaciele A. Mickiewicza [...]” z listem „bezimiennego przyjaciela p. Mickiewicza”.

(1823)). Wtedy również został poważnie przerobiony tekst improwizacji, co zostało oznaczone już w samym tytule: *Basza* „1824 wrześ 11 impro. popr.” Nie mamy żadnych podstaw do przypuszczania, że poeta opracował nowe wersje tych poezji już w Wilnie czy Odessie: owe dwa początkowe zapisy w albumie są wyraźną reakcją na samowolne publikacje w „Dzienniku Warszawskim”. Korekta autorska tych „zaocznie” opublikowanych utworów stanowiła przykład realizacji zasad głoszonych przez list protestacyjny. Uwaga wpisana obok tekstu improwizacji w albumie oznacza oczywiście określony etap pracy nad wierszem, lecz jednocześnie jest wypadem polemicznym przeciwko „nie poprawionym” publikacjom, które tak często można było zauważyć na łamach pism ówczesnych. Jednocześnie szczegóły te posiadają swoją wagę dla „życiorysu” albumu Moszyńskiego. Ślady polemiki literackiej na jego kartach przekonywająco oznaczają czas jego powstania: album zaczął się wypełniać w marcu—kwietniu 1826, w czasie przygotowań Mickiewicza do ułożenia tomu 3 swoich utworów, którego zresztą nie zrealizował.

Oczywiście przypuszczenia powyższe posiadają hipotetyczny charakter, nie są ostatecznie ustalonymi faktami, przynoszą jedynie najbardziej prawdopodobną interpretację dziejów albumu Moszyńskiego, przeciwstawiającą się zresztą tradycyjnej wersji genezy albumu wzbudzającej poważne zastrzeżenia. Zauważmy, że jeżeli przyjmiemy, iż wiersz *Do M**** i improwizacja *Basza* zostały wpisane do albumu jeszcze w Wilnie czy w początkowym okresie pobytu w Odessie (DW 1-2, VIII), to momentalnie powstają następne wątpliwości: dlaczego wpisano do albumu właśnie te dwa utwory i dlaczego jeden z nich został umieszczony (według opinii badaczy) we wcześniejszej redakcji, podczas kiedy istniała już przypuszczalnie „późniejsza”, „ostateczna” wersja, wkrótce ogłoszona w „Dzienniku Warszawskim”, dlaczego zaś drugi utwór zapisano w postaci poprawionej (aczkolwiek nie napotykamy nigdzie śladu informacji o pracy redakcyjnej poety nad improwizacjami w owym okresie)? Liczba pytań wzrosła nagle, skoro tylko zwrócimy uwagę na „bezprawne” publikacje tych utworów w „Dzienniku Warszawskim”. Cóż za zadziwiająca zbieżność?! Dlaczego „Dziennik” opublikował właśnie te wiersze, które tuż przed ich wydrukowaniem Mickiewicz wpisał do swojego albumu? Jakie czynniki wpłynęły na dokonanie podobnego wyboru? I czyż można przekonywająco wytłumaczyć, dlaczego pismo, które opublikowało niepoprawny tekst improwizacji, uzyskało jednocześnie ostatnią („ostateczną”) wersję *Do M**** w tym czasie, kiedy sam autor rozporządzał w swoim albumie znacznie wcześniejszą redakcją? I dlaczego właśnie ten ostatni („wcześniejszy”) tekst (w postaci autografu!) znalazł się w posiadaniu anonimowego „przyjaciela poety”, który bronił autora na łamach „Biblioteki Polskiej”? Czy można wyobrazić sobie, że obrona ta nie została uzgodniona z Mickiewiczem? że „przyjaciel” ten bez pomocy pisarza mógł z taką subtelnością przeprowadzać porównanie obu wersji, a na-

wet — według późniejszych badaczy — pomylić wersję późniejszą z wcześniejszą? Cóż za wątpliwe przypadki, zbieżności i, dorzućmy, wyraźne sprzeczności! Już same przez się podważają one ogólnie przyjętą wersję pochodzenia albumu.

Otwierające album wiersze świadczą o jeszcze jednej jego właściwości: w przeważającej części nie są to wersje pierwotne, lecz tylko kopie istniejących już wcześniej autografów — jedno przepisał Mickiewicz bez zmian, w innych dokonał licznych poprawek. Badacze polscy zwrócili już na to uwagę, chociaż nie wiązali tego faktu z ogólną charakterystyką albumu. W przypisach do *Dzieł wszystkich* Mickiewicza Zgorzelski wymienił 19 utworów, które, jak przypuszcza, mogły być wpisane do albumu z kopii wcześniejszych. Są to: *Bakczysaraj*, *Do Maryi* (1823), *Basza* „1824 wrześ 11 impro. popr.”, *Sonnet. W Krymie na Tchatyrdaku*, *Sen*, *Rozmowa*, *Elegia I. Godzina*, *Dwa słowa*, *Do X. X. Niepewność*, *Elegia*, *Zaloty*, *Pchła i Rabin*, *Burza — sonnet — obacz cisza — na wysokości Kiki[neis?]*, *Z Petrarka* („O jasne, słodkie, o przeczyste wody...”), *Ranek. Para*, *Basza. Część II*, *Podróżny. Z Göthego*, *Czaty. Ballada Ukraińska*, *Wyprawa Budrysów. Pieśń dawna Litewska*. Spis ten należałoby uzupełnić o *Dumania w dzień odjazdu* (jeżeli przyjmujemy, że wiersz ów został przepisany do albumu z istniejącego wcześniej autografu, to rozwieją się sygnalizowane przez badaczy pozorne sprzeczności pomiędzy datą utworu a jego lokalizacją), sonety: *Sonnet do X. X. Dobry wieczor*, *Sonnet z Petrar. Benedetto il giorno*, *Sonnet [Do D. D. Wizyta]*, *Strzelec* i inne.

Przyjęta w tym wypadku przez badaczy zasada podziału na czystopis i brulion winna być traktowana bardzo ostrożnie: niektóre teksty w albumie wyglądające na zapisy pierwotne są w rzeczywistości kopiami redakcji wcześniejszych, nad którymi pracę poeta kontynuował (*Burza*, *Podróż do Akermanu*). Lecz nawet jeżeli ograniczymy się jedynie do listy tytułów już w literaturze ustalonych, to otrzymamy bardzo ciekawe wyniki. Prawie połowa wszystkich utworów z albumu Moszyńskiego, zajmująca więcej niż połowę zapisanych kart, jest pochodzenia późniejszego! Interesujące, że do albumu wpisywano nie tyle wiersze nowe, co stare. Już ta cecha wystarcza, by zważyć w odesko-krymskie pochodzenie albumu, i przemawia jako argument za Moskwą. Aby przepisać tak wielką ilość utworów do albumu, potrzebny jest pewien dystans czasowy, dzielący pierwotny akt twórczy od następującego po nim kompletowania i opracowywania wierszy.

Jest całkiem naturalne, że będąc w Moskwie i planując wydanie tomu 3 swoich utworów poeta poczuł konieczność zebrania napisanych dotąd poezji. Do tego celu posłużył mu album częściowo zapełniony już na wiosnę 1826 roku (od marca i kwietnia do letnich miesięcy), tzn. zanim powstał plan wydania *Sonetów*. Album był pozbawiony jakiegokolwiek układu systematycznego i chronologicznej ciągłości. Wiersze wpisywano doń bez określonego porządku i planu, z poprawkami dokonywanymi

w trakcie przepisywania lub bez nich. Z rozważań tych wynika, że album był brulionem roboczym poety. Rzecz ciekawa, iż zachował te cechy do końca.

Po wpisaniu przez Mickiewicza na s. 68 wiersza *Kikineis* nastąpiła długa przerwa. Lato i jesień zajęły poecie prace nad wydaniem *Sonetów*. Należy przypuszczać, że ukończył je już w ostatnich dniach września, ponieważ na początku października powrócił do planów wydania „trzeciego tomiku”, który wyobrażał sobie „złożony cały z poezji drobnych”. I chociaż w liście do Odyńca z 6/18 października 1826 wspomniał o „porządkowaniu [...] rękopisów”, które miały się złożyć na ów tomik 3 (wyglądało na to, że wydanie jest rzeczą postanowioną), to jednak praca uległa zwłoce z różnych powodów, być może m. in. z powodu „poematu litewskiego”, który coraz bardziej pochłaniał poetę. 6/18 stycznia 1827 Mickiewicz znów (po raz któryś!) informował Odyńca:

jak skończę *Wallenroda*, wezmę się do porządkowania elegij, tłumaczeń etc., mających składać tomik trzeci albo raczej kompletować nowe wydanie. Ani *Sonety*, ani *Wallenrod* w to wydanie pomieszczone nie będą. [D 321]

W przeciągu całego tego okresu wypełnionego intensywną pracą twórczą album Moszyńskiego nie był używany. W każdym razie zaś nie wpisano doń ani jednego utworu. Dopiero u schyłku r. 1827, nie wcześniej aniżeli na początku listopada, w albumie pojawiają się nowe zapisy: *Pokój grecki* [...] i *Sonet* („Poezjo! gdzie cudny pędzel twojej ręki...”). Utwór ów, podarowany Z. Wołkońskiej wraz z wydaniem *Sonetów* i, być może, jej dedykowany, był nasycony motywami charakterystycznymi dla moskiewskiej liryki poety. Na związek wiersza z osobą Wołkońskiej wskazuje również jego miejsce w albumie: znajduje się za sonetem *Pokój grecki*; pomiędzy obu wierszami pozostały dwie czyste karty (83—84), na które już później wpisał poeta zakończenie swego *Podróżnego*. Należy zwrócić uwagę, że sonet, o którym mowa, jest starszy od *Pokoju greckiego* o około pół roku (powstał gdzieś na początku r. 1827, a w każdym razie przed 29 maja). Zapis w albumie nie jest naruszeniem zasady chronologii (*Sonet* zamienił się tam na miejsca z *Pokojem greckim*); niezależnie od jego brulionowego charakteru można uznać, że stanowi kopię zaginionego autografu wcześniejszej redakcji utworu i potwierdza tezę, iż w albumie znalazły się kopie wierszy: na 6 utworów wpisanych doń w okresie między listopadem 1827 a końcem 1828 r. aż 5 jest oczywistymi kopiami z wcześniej już sporządzonych redakcji, o szóstym zaś — *Pokoju greckim* — prawdopodobnie można twierdzić to samo.

Po opublikowaniu *Konrada Wallenroda* Mickiewicz zrezygnował z planów wydania „trzeciego tomiku”. W początkach 1829 r. ukazało się w Petersburgu dwutomowe wydanie jego *Poezycji*, stanowiące wybór najbardziej celnych utworów poety na przestrzeni jego kariery literackiej. Jak słusznie zauważa Zgorzelski, jest całkiem prawdopodobne, że Mickiewicz

sięgał wtedy po album ostatni raz. Przygotowując wydanie petersburskie wpisał na czyste karty albumu, pomiędzy wcześniej zapisane wiersze, swój przekład z Goethego: *Podróżny*, który prawie bez korekty został wkrótce umieszczony w tomie 1 jego dzieł.

Czas już na wnioski.

Przede wszystkim album Moszyńskiego wyróżniał się spośród pozostałych, nie zachowanych do naszych czasów, notesów czy zeszytów poety jedną niezmiernie istotną cechą szczególną: w większości składał się nie z pierwiastkowych utworów, na gorąco notowanych przez Mickiewicza, lecz z kopii sporządzanych po przeredagowaniu już istniejących autografów, przeznaczonych do nanoszenia dalszych poprawek. Album Moszyńskiego był ogniwem pośrednim pomiędzy pierwszymi rzutami utworów a ich skończoną postacią. Zapisy utworów były robione z myślą o przyszłym wydaniu „trzeciego tomiku” poezyj.

Idąc dalej, należy stwierdzić, że tradycyjny już pogląd na miejsce powstania zapisów, przyporządkowujący album czasom odesko-krymskim i moskiewskim — w miarę pojawiania się w nim poszczególnych utworów, nigdy nie doczekał się naukowego i dokumentalnego uzasadnienia. Pogląd ten pozostaje w sprzeczności z rzeczywistymi treściami albumu, z porządkiem dokonywanych w nim wpisów oraz z ich charakterem, w przeważającej części kopiariuszowym. Album powstawał bowiem nie podczas pobytu Mickiewicza w Odessie, lecz w Moskwie. W swej podstawowej (pierwszej) części uformował się w okresie pomiędzy marcem—kwietniem a czerwcem—lipcem 1826, przed powzięciem przez poetę zamiaru opublikowania *Sonetów*. Po przystąpieniu do pracy nad cyklami sonetów „miłosnych” i „krymskich” ogólna koncepcja „trzeciego tomiku” uległa zmianie, w związku z czym album stracił dla poety swą wartość początkową.

Następnie trzeba podkreślić, że ze względu na swoje przeznaczenie album nie posiadał jakiejkolwiek cyklizacji tematycznej i chronologicznego układu; wiersze były gromadzone i zapisywane bez określonej zasady czy kolejności pozostającej w bezpośrednim związku z czasem ich powstawania. Te właśnie okoliczności tłumaczą najzupełniej tzw. „sprzeczności” w układzie zapisów: sonety krymskie wyprzedzają odeskie, te zaś sąsiadują z wierszami moskiewskimi lub występują w ich otoczeniu. W związku z tym album nie może być uważany za źródło pozwalające określić chronologię odesko-krymskich utworów: ich kolejność — powtórzmy — nie pozostaje w absolutnie żadnej relacji do czasu ich powstawania. Można jedynie przypuścić, i to jak najogólniej, że część zaprezentowanych w albumie wierszy mogła istnieć już przed marcem—kwietniem 1826, czyli zanim Mickiewicz rozpoczął gromadzenie swoich utworów poetyckich w celu ich wydania.

I wreszcie sprawa ostatnia. Również pod względem „topograficznym” zawyżamy zwykle autorytet albumu Moszyńskiego. Zbiór ten nie może

służyć za podstawę do rekonstrukcji krymskiej podróży poety. Jeszcze mniej zawiera danych na to, że Mickiewicz w układzie *Sonetów krymskich* odszedł znacznie od rzeczywistej trasy swej podróży po owym romantycznym półwyspie (pogląd ten jest dość znany w literaturze przedmiotu). Charakterystyczny jest tutaj autorytatywny sąd Windakiewicza, przypuszczającego, że sonet *Widok gór ze stepów Kozłowa* powstał nie na początku, lecz na końcu całego cyklu. Spostrzeżenie to posiadało swoją motywację: wiersz zajmował w albumie — którego karty były rzekomo kolejno zapełniane w czasie podróży po Krymie i w Odessie — jedno z ostatnich miejsc, tuż obok *Dumań w dzień odjazdu*. Na tej zasadzie potwierdzała się teza o achronologicznym układzie sonetów w wydaniu moskiewskim z r. 1826 (*Widok gór ze stepów Kozłowa* następuje tam zaraz za *Stepami akermańskimi* i trzema sonetami „morskimi”, jako piąty z kolei) w stosunku do rzeczywistej trasy podróży poety i czasu powstawania utworów⁵². Następuje uderzające przestawienie pojęć! Nie sprawdza się wiarygodności albumu przez zestawienie go z realnymi faktami życiorysu poety, lecz fakty z podróży ustala się i potwierdza przez porównanie ich z kolejnością zapisów w albumie. Podobne postawienie sprawy pozostaje w wyraźnej sprzeczności z kroniką życia poety i z zawartością albumu.

Na samym początku swojej podróży poeta zobaczył po raz pierwszy („ze stepów Kozłowa”) góry, był wstrząśnięty ich pięknem i potęgą. Wrażenia wtedy odniesione zawarł w owym piątym sonecie. Umieszczony tuż za *Ciszą morską*, *Żegluga* i *Burzą*, dokładnie wskazuje na kolejność punktów trasy Mickiewiczowskiej i wyraźnie — chciałoby się rzec: z topograficzną dokładnością — wyznacza początek tej podróży. Sądy o dowolnym układzie sonetów w edycji z 1826 r. (niezależnym od rzeczywistej kolejności etapów podróży poety) są znacznie przejawione. Poza kilkanaście wyjątkami Mickiewicz nie wyłamywał się tutaj z owej kolejności *itinerarium*. Nie album Moszyńskiego, lecz moskiewskie wydanie *Sonetów* jest autentycznym poetyckim dziennikiem podróży poety. Najważniejszymi źródłami informacji o datach powstania odeskich i krymskich wierszy nie są autografy z albumu Moszyńskiego, lecz nieliczne wypowiedzi samego autora (listy, zanotowane rozmowy), niektóre szczególnie jego życiorysu, późniejsze świadectwa pamiętnikarzy.

W notatkach Malewskiego zachował się skrótowy zapis jednej z wypowiedzi Mickiewicza:

Sonet. W oktobrze. Jest kilka, do których nic dodanym ani ujętym być nie mogło, i te były od razu napisane [...]. Najpierwszy sonet na Czatyrdachu [tj. *Pielgrzym*].

Władysław Mickiewicz, który ten fragment opublikował, zrekonstruował datę rozmowy, oznaczając klamrą rok „1827”, czyli że rozmowa ta

⁵² Windakiewicz, op. cit., nr 46, s. 202.

odbywała się według niego „W październiku [1827]”⁵³. Pigoń w swoich przypisach do *Rozmów z Adamem Mickiewiczem* zauważa: „Zapewne mowa o październiku 1825 r., w którym powstały *Sonet* krymskie”⁵⁴. Możliwa jest jeszcze jedna interpretacja. Mickiewicz mógł wspomnieć o październiku 1826, kiedy praca nad *Sonetami* była już ukończona i poeta otrzymał zezwolenie cenzury. Za jedyne wiarygodne świadectwo należy zatem uznać odwołanie się do krymskiego pochodzenia „najpierwszego sonetu” z września—października 1825 (DW 1-2, 107). Rzucona luźna uwaga Mickiewicza o „muzie”, która podczas ostatnich miesięcy jego pobytu w Odessie „zaczęła ruszać się trochę”, również odpowiada owej dacie. Poszczególne sonety mogły być, oczywiście, napisane już wcześniej, na Litwie (*Do Niemna*). Nie posiadamy jednak podstaw, by nie ufać wspomnieniom Karola Marchockiego, który wiąże powstanie sonetu *Stepy akermzańskie* z krótkim pobytem poety w chutorze w Lubomile po drodze do Akermanu⁵⁵. Widocznie szereg sonetów powstało jeszcze przed wyjazdem do Moskwy, chociaż brak na to pewnych dowodów. Co prawda, N. Sawicz wspominał, że spotkał się u P. Hułaka-Artemowskiego z Mickiewiczem, który „wstąpił do Charkowa po drodze z Krymu do Moskwy — w 1826 r., i wiózł ze sobą słynne *Sonet* krymskie”⁵⁶. Sam fakt spotkania jest zupełnie prawdopodobny. Sawicz rzeczywiście przyjaźnił się z Hułakiem-Artemowskim i mógł poznać u niego poetę. Lecz wzmianka o *Sonetach* budzi wiele wątpliwości: na jego wspomnienia nałożyły się na pewno późniejsze fakty, kiedy sława Mickiewicza jako autora *Sonetów* zaczęła zataczać coraz szersze kręgi.

Jeśli weźmiemy pod uwagę przytoczone dane, genezę większości sonetów wyznaczyć będzie trzeba na okres moskiewski. Natomiast dane z albumu Moszyńskiego niewiele mogą rzucić światła na historię powsta-

⁵³ W. Mickiewicz, *Z teki Franciszka Malewskiego*. „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1898, s. 1143.

⁵⁴ A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*. Wyd. Sejmowe. T. 16. Warszawa 1933, s. 47.

⁵⁵ С. С. Ланда, *Мицкевич накануне восстания декабристов*. Москва 1959, s. 119—122. W pracy tej ustalono czas podróży Mickiewicza do Akermanu i powstania pierwszego szkicu sonetu (22 VII 1825). Istnieje również inny pogląd na ten problem. Zwracając uwagę na fakt, że poeta wpisał *Stepy Akermzańskie* do albumu Moszyńskiego umieszczając je wśród sonetów zawierających wrażenia z podróży po Krymie, a nie przed nimi, jak należałoby (sądząc z chronologii wydarzeń) oczekiwać, P. Bierkow („Акерманские степи” *Мицкевича*. „Доклады и сообщения филологического факультета ЛГУ”. Wyd. 3. Ленинград 1951, s. 268, 275—277), a podobnie Zgorzelski (DW 1-2, 150—151) doszli do wniosku, że wbrew świadectwom pamiętnikarza pierwszy szkic wiersza powstał już po powrocie z Krymu, nie zaś przed tą podróżą, podczas wcześniejszego wyjazdu do Akermanu. Argumentacja nie jest jednak przekonująca, ponieważ zbudowana została na tezie o odeskim-krymskim pochodzeniu albumu Moszyńskiego.

⁵⁶ Л. М[ацевич], *Николай Иванович Савич*. „Киевская старина” t. 84 (1904), z. 2, s. 236.

nia pomysłu edycji *Sonetów* jako samodzielnego cyklu literackiego. Można jedynie przypuścić, że plany te skryształizowały się nie później niż w sierpniu—wrześniu, ponieważ już 20 października rękopis *Sonetów* został złożony u cenzora. W związku z tym faktem należałoby zwrócić uwagę na pomijaną dotychczas przez badaczy polemikę Mickiewicza ze swym przyszłym cenzorem Kaczenowskim, dotyczącą sonetów Petrarki.

W sierpniowym numerze pisma „Вестник Европы” z r. 1826 ukazało się tłumaczenie artykułu François-Benoît Hoffmanna z „Journal des Débats” — na temat sporu literatów o wiersze Petrarki. Wybór autora artykułu nie był przypadkowy. Hoffmann jako jeden z najbardziej wpływowych krytyków, zwolenników klasycyzmu, reprezentujący skrajnie prawicowe poglądy, był dobrze znany w Rosji ze swoich wściekłych ataków na „rozpustne muzy romantycznego Parnasu” będące przyczyną „lekceważenia prawideł, wyuzdania i bredni zepsutej wyobraźni”.

Wynoszą one w pochwałach niezależność geniuszu, ponieważ polityczni reformatorzy obwieścili nam wolność; skarżą się na nasz brak tolerancji i despotyzm, dlatego że nie mamy ochoty ukorzyć się przed despotyzmem Hunnów, Gotów i Wandali, którzy napłynęli do naszej literatury i teatru⁵⁷.

I choć nowy artykuł Hoffmanna nie zawierał bezpośrednich ataków na romantyzm, cały ton jego szyderczych wypadów przeciwko Petrarce wiązał się bezpośrednio ze stosunkiem romantyków do „śpiewaka z zakątką Wokluzy”, a przede wszystkim z oceną braci Schleglów⁵⁸. W najlepszych sonetach Petrarki dostrzegał krytyk „myśli do zrozumienia trudne”, „dowcipy niegodne wielkiego poety”. Cóż bowiem można rzec o poecie, który „dowcipkuje w sztukach uczucia pełnych, miłość swoją wyraża przez antytezy”? Nieoczekiwane porównania i antytezy szczególnie bawiły francuskiego krytyka, który przypuszczał, że jest to wyraźna oznaka „złego smaku” właściwego „przeciętnym rymotwórcom”.

Czegóż mogę oczekiwać, ja, który ośmieliłem się dotknąć liścia drzewa, będącego to „laurem”, to „Laura”, i kobietą, i mężczyzną, które nagle wyciąga swoje konary, to znów objęcia, unosi swe przepiękne włosy lub swe liście przepiękne i obdarza autora tysiącem zabawnych kalamburów [...]. Aż przykro było patrzeć, jak tyle artyzmu, rozumu i talentu zużyto na upiększenie tak dziecinnych i nikczemnych rzeczy.

⁵⁷ „Дух журналов” 1815, cz. 1, z. 3, s. 10; 1817, cz. 21, z. 27 s. 111, 124; z. 28, s. 137—148. Zob. też П. Р. Заборов, *Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX века*. W zbiorze: *Ранние романтические веяния*. Ленинград 1972, s. 188—190.

⁵⁸ F. i A. W. Schleglowie zaliczali Petrarę, obok Dantego i Tassa, do prekursorów poezji romantycznej i widzieli w sonecie (z jego antytezą, grą słów i porównaniami) formę poetycką, która pozwalała na odtworzenie świata wewnętrznego człowieka z całą jego jednością przeciwieństw. A. W. Schlegel był pierwszym niemieckim tłumaczem Petrarki — zob. H. Welti, *Geschichte des Sonnettes in der Deutschen Dichtung*. Leipzig 1884.

Jako pełen „uchybień” przykład Hoffmann cytuje sonet 47, *Benedetto sia'l giorno...* Wnioski ogólne są bardzo surowe:

Poezje Petrarki są przepelnione grą słów, fałszywymi myślami, dowcipami i dwuznacznością — takimi wadami, których nie mogą odkupić w oczach mądrego czytelnika uroki najudatniejszych wierszy.

Hoffmann dostrzegał we wzroście zainteresowania Petrarką groźbę „zepsucia smaku”, „zanieczyszczenia języka literackiego” — potocznym. Według krytyka, sam Petrarka określając swe utwory „*nugellas vulgares*” (błahostkami dla ludu) trafniej siebie ocenił, aniżeli czynią to dzisiaj jego „egzaltowani czciciele”⁵⁹.

Artykuł Hoffmanna wyprzedził znacznie polemikę, która wywiązała się na łamach prasy polskiej po ukazaniu się *Sonetów* Mickiewicza. Dyskutowano go żywo w salonach moskiewskich uczęszczanych przez poetę. Polewoj wspominał:

Mickiewicz, przy całym swym tak wielostronnym, zadziwiającym wyształceniu, na wszystkie sprawy posiadał własny pogląd i w każdym przedmiocie potrafił odnaleźć nowe strony. Płaskość, trywialność, płytkie wyobrażenia — oto rzeczy, których znieść nie potrafił. Przytoczę tu jeden wypadek, który wykaże oryginalność poglądów i zapalczywość Mickiewicza. W piśmie „Вестник Европы” wydawanym przez Kaczenowskiego ukazał się w przekładzie artykuł znanego z zaciętości Francuza Hoffmanna, w którym podśmiewał się on z Petrarki, jego platonicznej miłości do Laury, i starał się wykazać, że zaletę sonetu stanowi gra słów tak wyszukana, iż w końcu czytelnik traci orientację, o kim mowa: o Laurze czy drzewie laurowym. Ktoś z obecnych jął wychwalać dowcip artykułu. Mickiewicz zapłonął i powiedział z oburzeniem: „Ten nieznośny Kaczenowski tylko z tego słynie, że umie wyszukiwać takie artykuły i poruszać problemy, u których podstaw złość i bezsilna chęć uszczknienia komu sławy leży. Po pierwsze, artykuł Hoffmanna jest tylko wyciągiem z Sismondiego, który swym chłodnym umysłem pragnie wydawać opinie o najczulszym i najnamiętniejszym z poetów. Nigdzie więcej idealna miłość do kobiety nie została wyrażona z taką siłą i z taką różnorodnością jak w sonetach Petrarki. Z każdego wspomnienia o swej miłości stworzył pieśń poetyczną. I jak to zostało wyrażone, z jakim nieklamany uczuciem!” W tym miejscu Mickiewicz zaczął przekładać po francusku różne sonety Petrarki i w końcu powiedział: „Nie ma poezji na świecie, jeżeli to nie jest poezją!” Mówił zaś tak mądrze, z taką siłą, że nie mogę wyrazić tego, przekazując jedynie myśl główną, którą rozwinął jak najbardziej błyskotliwy profesor⁶⁰.

Wspomnienia Nikołaja Polewoja dają nam okazję rekonstrukcji sporu z powodu ukazania się artykułu Hoffmanna i ostrych uwag krytycznych Mickiewicza, podyktowanych wyraźnie jego zainteresowaniem się Petrarką, jak też własną pracą nad sonetami. Znamienne, że Mickiewicz przetłumaczył m. in. właśnie ten sonet, który wywołał najbardziej cięte

⁵⁹ „Вестник Европы” 1826, nr 16, s. 241—255; nr 17, s. 9—25.

⁶⁰ Н. Полевой, *Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов*. Ленинград 1934, s. 210.

uwagi Hoffmanna. Może to była reakcja polemiczna na wyzwanie krytyka francuskiego? Zbyt uderzający jest Mickiewiczowski wybór. Lecz w albumie Moszyńskiego *Sonnet z Petrar. Benedetto il giorno*, który w ostatecznej wersji otrzymał tytuł *Błogosławieństwo. Z Petrarki*, znalazł się na stronicy 12, wśród najwcześniejszych zapisów⁶¹. Wątpliwe, czy zapisy te można byłoby odnieść do czasów późniejszych, tj. bliższych oddaniu *Sonetów* pod osąd cenzury⁶². Aczkolwiek wspomnienia Polewoja nie są datowane, wyraźnie jednak widać, że epizod ten nie mógł zajść wcześniej niż w sierpniu 1826, czyli wtedy, gdy rosyjski przekład artykułu Hoffmanna ukazał się w druku, a poeta ukończył pracę nad *Sonetami*. Tym cenniejsze są dla nas wspomnienia Polewoja. Przytoczoną za nim wypowiedź Mickiewicza potraktować można jako ocenę jego własnej twórczości, jako swoistą przedmowę do własnego tomiku sonetów.

Należy żałować jedynie, że zachwycony erudycją Mickiewicza Polewoj nie przekazał wszystkich niuansów jego opinii o sonetach Petrarki, ale i tak zawdzięczamy Polewojowi sporo: potrafił on bowiem uchwycić doskonale istotę przyszłego konfliktu z Kaczenowskim, który wkrótce miał się stać cenzorem rękopisu *Sonetów*.

Opierając się na ustnych przekazach i świadectwach osób żyjących syn poety pisał o historii wydania *Sonetów*:

Anastasewicza cenzora, którego dobrze znał Malewski, przeniesiono do Petersburga. Trzeba było szukać drugiego cenzora, umiającego po polsku. Cenzurowania *Sonetów* podjął się na koniec Michał Kaczenowski, profesor uniwersytetu moskiewskiego. Parę tylko wierszy wyrzucił:

Trzy tylko znam pokłony, co spodlić nie mogą:

Przed Bogiem, rodzicami i kochanki nogą.

Oburzyło cenzora, że poeta o pokłonie przed carem przemilczał. Pozwolenie na drukowanie *Sonetów* podpisał 28 października 1826 r.⁶³

Nie ma podstaw, by nie dowierzać tej informacji. Anastasiewicz, z którego osobą Mickiewicz wiązał pewne nadzieje na pomyślne przejście *Sonetów* przez cenzurę carską, rozpoczynał swoją karierę przy Adamie Czartoryskim, był związany z Uniwersytetem Wileńskim oraz z jego ówczesnym rektorem Szymonem Malewskim, ojcem przyjaciela poety. Wzmianka o mianowaniu Anastasiewicza cenzorem pozwala nam poczynić ważne ustalenia chronologiczne. Nowa ustawa o cenzurze, przygotowana przez Aleksandra Szyszkowa i księcia P. Szyrńskiego-Szychmatowa, na-

⁶¹ Gubrynowicz, *op. cit.*, s. 498.

⁶² Oczywiście można by wysunąć przypuszczenie, że Mickiewicz znał artykuł Hoffmanna jeszcze przed ukazaniem się jego rosyjskiego przekładu, z łamów „Journal des Débats”, który mógł czytać w Moskwie na wiosnę 1826.

⁶³ W. Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza*. Wyd. 2. T. 1. Poznań 1929, s. 250. W sprawie Anastasiewicza zaszło raczej nieporozumienie, bo w tym czasie stale znajdował się w Petersburgu — zob. R. W. Wołoszyński, *Polsko-rosyjskie związki w naukach społecznych. 1801—1830*. Warszawa 1974, s. 146.

zywana przez współczesnych „żelazną”, została podpisana przez Mikołaja już 10 czerwca 1826. Lecz dopiero 1 sierpnia wyznaczono L. Carbonniera na przewodniczącego właśnie powołanego Głównego Urzędu Cenzury, 4 sierpnia zaś poszczególnych cenzorów, a w ich liczbie i Anastasiewicza. W tym samym miesiącu Małewski pisał do domu o nowej ustawie, co można powiązać z zaniepokojeniem wywołanym troską o przyszły los sonetów. Prawdopodobnie właśnie w owym czasie skrytalizował się pomysł wydania *Sonetów* drukiem i rękopis autora był już przygotowany do złożenia w cenzurze. Niepokoje związane z reorganizacją komitetu cenzury, kłopoty z wyborem miejsca wydania i poszukiwaniami nowego cenzora zajęły wiele czasu, rękopis znalazł się w ręku Kaczenowskiego dopiero 20 października.

Trudniejszą wydaje się kwestia charakteru oraz wiarygodności skreśleń dokonanych przez cenzurę. Nieco inną wersję, bardziej szczegółową, podał wcześniej Władysław Mickiewicz w bibliograficznych notatkach przy *Przedmowie* do tomu 1 paryskich *Dzieł* poety:

Cenzura pozwoliła sobie [na] mało znaczące poprawki, ale wyrzuciła całkowicie jeden sonet, zakończony dwoma tymi wierszami [...].

Po zacytowaniu wyrzuconego dwuwiersza następowała motywacja decyzji: „Cenzor uważał w tym obrazę dla Moskali bijących czołem przed carem”⁶⁴.

Zgorzelski zajmujący się zestawianiem owych faktów doszedł do mało pocieszających wniosków:

Jeśliby jednak wiadomość o tej interwencji cenzury traktować jako prawdopodobną, dziwne nieco wydawałoby się tak całkowite zagubienie odrzuconego sonetu: na ogół ocenzurowane teksty Mickiewicza nie ulegały już wówczas żatraceniu; czyżby Pietraszkiewicz, pilny i wielokrotny kopista poety, mógł go w swych odpisach pominąć? Nie wydaje się to możliwe. Chyba więc informację tę włożyć trzeba między tyle innych — jawnie zmyślonych — anegdot o Mickiewiczu. [DW 1-2, 99]

Oczywiście powołanie się na Pietraszkiewicza niewiele może pomóc. Bynajmniej nie wszystkie materiały z jego archiwum ocalały. W zachowanych zbiorach odpisów sonety opublikowane w 1826 r. figurują tylko częściowo. Nic też dziwnego, że Pietraszkiewicz nie przepisał sonetu odrzuconego przez cenzurę; być może sporządzona przez niego kopia zaginęła podczas niezwykle i częstokroć dramatycznych perypetii, jakie przeżywało jego archiwum. Najbardziej decydujące byłoby tu świadectwo samej cenzury.

21 października w komitecie cenzury przy Cesarskim Uniwersytecie Moskiewskim, w obecności przewodniczącego prorektora Iwana Aleksiejewicza Dwigubskiego, jak również dziekanów F. A. Mierzlakowa i W. M.

⁶⁴ A. Mickiewicz, *Dzieła*. T. 1. Paryż 1869, s. V. Dwuwiersz ten cytowany tu był na s. 280 na podstawie późniejszej informacji W. Mickiewicza.

Kotielnickiego, zostały rozpatrzone „nadesłane świeżo do oceny rękopisy, a to: 1) *Początki retoryki* Augusta Ernsta; 2) *Sonety* Adama Mickiewicza. Postanowiono: przekazać dwa pierwsze: profesorom Mierzłakowowi i Kaczenowskiemu”. Tam też czytamy, że rękopis *Sonetów* został przyniesiony przez — działającego z upoważnienia autora — „magistra filozofii Pietraszkiewicza”, który w „dniu zwrotów”, 28 października, „otrzymał tenże” z powrotem. Najbardziej jednak interesuje nas rubryka „Czy rękopis zatwierdzono w całości”, gdzie znaleźć można informację: „wyłączono artykuł pod tytułem *Czołobitność*”. „Artykuł” oznacza tu samodzielny utwór, w tym wypadku sonet, z którego zachowały się jedynie tytuł oraz dwa końcowe wersy. Wiarygodność tych danych potwierdzających interwencję cenzury oraz samo istnienie sonetu *Czołobitność* nie ulega wątpliwości. Być może, iż jedynie czas pokaże, czy uda się odnaleźć pełny tekst utworu.

Dnia 1 listopada 1826 w Komitecie cenzury zostało „ustalone”, że *Sonety* Adama Mickiewicza „przejrzane i zaakceptowane do druku [...] za podpisem dziekana Cwietajewa”. Ostatnia wzmianka o *Sonetach* znajduje się w „księdze wydrukowanych utworów”. 2 grudnia 1826 zapisał w niej F. A. Mierzłakow, że „osiem egzemplarzy i pięćdziesiąt kopiejek wpłacił i bilet otrzymał Iwan Stiepanow”, prawdopodobnie pracownik drukarni uniwersyteckiej, który dostarczył do komitetu obowiązkowe egzemplarze wydrukowanego dzieła ⁶⁵.

„Bilet” wydany przez cenzurę przyznawał tomikowi prawa obywatelskie: z twórczego laboratorium poety *Sonety* wyruszyły w świat literatury, kultury i życia społecznego.

• Z rosyjskiego przełożyła Janina Sidorska

⁶⁵ Центральный Государственный Архив г. Москвы, фонд Московского цензурного комитета, 31, оп. 1, jed. chr. 10, k. 78v.—79; 161—161v; f. 31, op. 5, jed. chr. 15, k. 38.