

# Damian Kubik

---

## Między epicką a dramatyczną wizją kultury : "Górski wieniec" Petara Il Petrovicia Njegoša w kontekście "Wykładów paryskich" Adama Mickiewicza

---

Wiek XIX : Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 5 (47), 297-318

---

2012

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

DAMIAN KUBIK

MIĘDZY EPICKĄ A DRAMATYCZNĄ WIZJĄ KULTURY  
GÓRSKI WIENIEC PETARA II PETROVICIA NJEGOŠA  
W KONTEKŚCIE WYKŁADÓW PARYSKICH ADAMA MICKIEWICZA



Rzecz jasna: gdzie nie ma historii, tam epepei być nie może. Epepeje nie przez poetów, ale przez narody się robią. Grecja u stóp murów trojańskich zrobiła *Iliadę*, Germanowie w walkach Attyli *Nibelungów*. Trza czynu, który by lud cały poruszył aż do wnętrzości jego [...]. Tragedia jest to to w terażniejszości, co epepeja w przeszłości; do jednej i drugiej trza ruchu, tradycji poważnych i wiary w coś na świecie.

Zygmunt Krasiński<sup>1</sup>

PPOPEJA SŁOWIAŃSKA W PRELEKCJACH PARYSKICH  
MICKIEWICZA. EPOPEICZNOŚĆ GÓRSKIEGO WIENĆA

Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza, będące szczególnie wypowiedzią twórcy romantycznego<sup>2</sup>, przynoszą nadzwyczaj interesujące spostrzeżenia

- 1 Z. Krasiński, List do ojca z 26 stycznia 1836 r., w: tegoż, *Listy do ojca*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1963, s. 314.
- 2 Wykłady paryskie, jak i wcześniejsze wykłady lozańskie układają się w „wypowiedź romantyka, który wyraża swoje niepokoje i swoje sądy” na temat prezentowanych literatur i w ogóle cywilizacji europejskiej (M. Kalinowska, *Wokół Mickiewiczowskiej hermeneutyki kultury antycznej w wykładach lozańskich. Próba sformułowania pytań*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003, s. 198). Pierwsze z nich doprowadziły Mickiewicza do ukazania roli Słowiańszczyzny jako samodzielnego kręgu kulturowego na tle Europy, drugie zaś stały się analizą literatury i kultury europejskiej w odniesieniu do dorobku piśmiennictwa starożytnych Greków i Rzymian (por. A. Wojtecki, *Piśmiennictwo słowiańskie w świetle wykładów paryskich Adama Mickiewicza*, cz. 1, Warszawa 1933, s. 143). Ważnym retorycznym

na temat serbskiej poezji epickiej, przybliżając równocześnie rozumienie kultury przez polskiego poetę<sup>3</sup>. Sądząc po ilości miejsca, jakie Mickiewicz poświęca temu problemowi, jak również roli bitwy na Kosowym Polu dla serbskiej kultury, można przypuszczać, że epicka wizja historii miała dla niego istotne znaczenie w procesie formowania kultury narodowej.

Za najistotniejsze z perspektywy badawczej działanie, stanowiące wyraz romantycznej koncepcji kultury, którego podejmuje się Mickiewicz, uznać należy próbę (re)konstrukcji eposu powstałego na południu Słowiańszczyzny. Znaczący akt ułożenia z „ułamków poezji serbskiej epopei słowiańskiej”<sup>4</sup>, będący próbą synkretycznego ujęcia serbskiej tradycji epickiej, w koncepcji Mickiewiczowskich prelekcji ma niewątpliwie charakter praktyczny, służący możliwie bliskiemu przedstawieniu słuchaczom głównego nurtu literatury serbskiej, jej centralnych motywów i tematów. Służą temu także częste odwołania do tradycji eposu greckiego, zwłaszcza do *Iliady* Homera, co – zważywszy na ówczesną powszechną znajomość literatury antycznej – miało wyraźny cel retoryczny, sugerujący słuchaczom bliskość, mimo oczywiście wielu różnic, literatur zachodnioeuropejskich i słowiańskich<sup>5</sup>. Jednak

---

spoiwem tych wypowiedzi wydaje się zamierzenie przywrócenia/ocalenia znaczenia odpowiednio kultury słowiańskiej i dziedzictwa antycznego dla ówczesnej Europy (por. M. Kalinowska, dz. cyt., s. 197) oraz refleksja nad „kryzysowymi zawężeniami kultury europejskiej” (tamże, s. 198; por. także K. Ziemia, *Antyk, chrześcijaństwo i Europa w wykładach lozańskich Adama Mickiewicza*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, seria II: *Wokół kultur śródziemnomorskich*, t. 1: *Literatura i słowo*, pod red. Z. Abramowicz i J. Ławskiego, Białystok 2009, s. 199).

- 3 Mickiewiczowska hermeneutyka kultury (europejskiej, polskiej, słowiańskiej, antycznej, hebrajskiej), uwzględniająca pisma krytyczne i historyczne poety, zajmuje dziś szczególne miejsce w badaniach nad jego myślą i twórczością. Spośród licznych opracowań na ten temat, wymieńmy tylko niektóre: M. Kuziak, *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2009; J. Ławski, *Mickiewicz – mit – historia. Studia*, Białystok 2010, zwł. s. 163–273; *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia*, pod red. M. Kalinowskiej, J. Ławskiego i M. Bizior-Dombrowskiej, Warszawa 2011 (tu np. teksty Jacka Lyszczyny *Diagnoza i projekt. O Mickiewiczowskim rozumieniu kultury* oraz Jarosława Ławskiego *Odkrywca „słowiańskiego kontynentu”. O wykładzie inauguracyjnym Mickiewicza w Collège de France*).
- 4 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska: kurs pierwszy, półrocze I*, tekst zrekonstruował, przełożył i objaśnił L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. 8, przewodn. kom. red. L. Płoszewski, Kraków 1952, s. 200. Wszystkie cytaty i odwołania do Mickiewicza – o ile nie zaznaczono inaczej – podano według tego wydania. Skrócony adres bibliograficzny oznaczony jest w tekście w postaci numeru strony podanego w nawiasie.
- 5 Innym, niezmiernie istotnym kontekstem dla porównań, jakie czyni Mickiewicz w wykładach paryskich, jest literatura i kultura hebrajska. Wykładowca wskazuje

poza praktycznymi i retorycznymi zamierzeniami Mickiewicza istnieją także daleko głębsze i bardziej złożone przyczyny posługiwania się przez niego pojęciem „epopeja słowiańska”. Polski romantyk, dostrzegając wspólne i powtarzające się tematy i postacie serbskiej poezji ludowej, wskazuje na możliwość patrzenia na nią jak na rozczłonkowany epos, który domaga się zebrania, uporządkowania i artystycznego przetworzenia.

Przedstawiane przez Mickiewicza w określonym porządku pieśni serbskie układają się w epos hipotetyczny. Zadanie to, rzecz jasna, nie przedstawiało zbyt wielkiej trudności, zważywszy na bardzo czytelną i klarowną wymowę poszczególnych pieśni, które składały się w większą całość. Obrany przez niego układ pieśni nie budzi zastrzeżeń. Na początku wykładu XVII kursu I, poświęconego w całości poezji serbskiej, Mickiewicz deklaruje: „Chcąc ułożyć w kolejności ułamki poezji serbskich, składających się na epopeję słowiańską, należałoby zacząć od pobożnej legendy o założeniu cerkwi Rawanicy” (200). W następnej kolejności pojawia się pieśń zapowiadająca zagrożenie tureckie:

Po tym pierwszym ułamku wyrażającym bolesne przeczucie przyszłości, nadchodzącego pogromu, można by przytoczyć inny ułamek, w którym sułtan Amurat przybywa już do Serbii z wojskiem i posyła wyzwanie carowi Lazarowi.

(201)

Właściwa akcja zaczyna się – według profesora – we fragmencie, w którym car Lazar dokonuje wyboru „królestwa niebieskiego”:

Zdaje mi się, że czytałem już Panom inny ułamek, który rozpoczyna bieg akcji: o piśmie przyniesionym przez siwego sokoła od Matki Boskiej Jerozolimskiej. W piśmie tym dany jest carowi Lazarowi wybór między zwycięstwem i królestwem ziemskim a śmiercią i królestwem niebieskim; car wybiera królestwo niebieskie.

(202)

Dalej pojawia się stały element pieśni słowiańskich:

Po wyzwaniu otrzymanym od sułtana, car ze swymi wojownikami wyprawia biesiadę; biesiadą bowiem zaczynają się i kończą wszystkie wydarzenia. Na ogół wszystkie poematy słowiańskie zawierają opis biesiady przed bitwą.

(203)

Kolejny fragment tego eposu opowiada o zabójstwie sułtana:

---

na pokrewieństwo Słowian z ludami semickimi, a nawet wywodzi duchowy rodowód literatury słowiańskiej z judaizmu. O tym interesującym problemie zob. D. Kulczycka, *Najpiękniejszy ze swych promieni... – sądy Adama Mickiewicza o poezji hebrajskiej*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo...*, zwł. s. 175, 193.

W trzecim ułamku ów wojownik, bohater Miłosz, z dwoma druhami, z których jeden był właśnie wymieniony jako najpiękniejszy, a drugi jako najwyższy i najsilniejszy, podchodzą pod obóz turecki. Miłosz pyta swych pobratymców, co sądzą o jego zamiarze zabicia sultana.

(204)

Najważniejszą częścią tak skomponowanego utworu jest oczywiście opis samej bitwy, który, jak zaznacza Mickiewicz, został zachowany w kilku wersjach:

Bitwa jest opisywana i opiewana w kilku ułamkach, które różnią się między sobą. Jest wiele odmiennych opowiadań o śmierci Juga i jego dziewięciu synów, a nawet o śmierci cara. Z historii wiadomo, że Jug ze swymi synami poległ na piętnaście lat przed bitwą na Kosowym Polu. Jednak poezja przedstawia go jako żyjącego w chwili bitwy. Najpiękniejszy opis bitwy znajduje się w ułamku [Car Lazar i caryca Milica].

(206)

Epos zamyka utwór o dziewczynie kosowskiej:

Pod koniec poematu o bitwie na Kosowym Polu ukazuje się na pobojuwisku kobieta, młoda dziewczyna, szukająca ciała znajomego wojownika. Ustęp ten da nam wyobrażenie, w jaki sposób Słowianie wystawiają kobietę w swoich poezjach, w swojej epopei.

(210)

Przedstawiona propozycja układu pieśni, który – zważywszy na liczne naśladownictwa także autorów serbskich<sup>6</sup> – wydaje się słuszny i prawidłowy, wywołuje zasadnicze pytanie o powody braku takiej epopei w serbskim piśmiennictwie. Mickiewicz nie jest jednak jedynym, co zresztą sam zaznacza, który dostrzegając bogactwo tradycji ustnej, zwraca uwagę na brak serbskiego eposu jako spójnej całości. Przyjrzyjmy się następującemu fragmentowi:

Przy wszystkich tych walorach, to znaczy przy zamięszeniu ludu do poezji i wrodzonym niemal talencie do śpiewu, przy wielkiej tradycji narodowej, przy bardzo pięknym i bardzo poetycznym języku, czym się to dzieje, że nie udało się stworzyć pełnej epopei serbskiej? Czemu po dziś dzień nie ułożono wszystkich tych ułamków, tworząc z nich organiczną całość??

(214)

6 Tę samą kolejność zastosował np. Adolphe d'Avril (1868) oraz Sreta J. Stojković (1906). Por. K. Jarzyńska, *Eposy świata. U źródeł kultur*, Bielsko-Biała 2011, s. 214.

7 Wśród istotnych przyczyn, które zadecydowały o tym, że nie powstał do tej pory serbski epos, Mickiewicz widzi m.in. czynniki *stricte* filologiczne, a dokładniej związane z rytmem poezji epickiej. Jego prostota sprzyjała tworzeniu krótkich utworów, uniemożliwiając jednocześnie „wydoskonalenie się poezji” (213), co wpłynęło na jednostajność wiersza i „brak warunków do powstania większego utworu, brak pierwiastków do jego urozmaicenia” (213).

Na tak postawione pytanie Mickiewicz tylko częściowo udziela odpowiedzi. Podstawowe warunki dla powstania epepei na południowej Słowiańszczyźnie, według niego, zostały właściwie spełnione. Jednak wyżej wymienione czynniki, które mogłyby zadecydować o powstaniu eposu stanowią jednocześnie poważną przeszkodę w jego zaistnieniu. Główną przyczyną, wymienioną przez Mickiewicza, jest niewykształcenie się u Słowian systemu skodyfikowanej fabularnie mitologii<sup>8</sup>.

Problem ten, stale obecny w badaniach nad dawną Słowiańszczyzną, do dziś nie doczekał się rozstrzygnięcia. Zgodnie ze znaną i często przywoływaną opinią czołowego badacza religii Słowian Stanisława Urbańczyka, nie dysponując tekstami potwierdzającymi istnienie mitologii słowiańskiej, można kategorycznie stwierdzić, że nic nie przemawia za faktem, że Słowianie tworzyli mity, to jest opowieści o bogach, ich narodzinach czy działalności<sup>9</sup>. Brak dowodów na istnienie mitologii słowiańskiej zmusza niejako współczesnych badaczy do postawienia dziwnej, a nawet nieprawdopodobnej tezy, wedle której Słowianie są jedynym bodaj ludem, „który swych kategorii myślenia nie opiera na ideach odwołujących się do początku czasu i przestrzeni oraz kształtowania ludzkości”<sup>10</sup>. Co prawda, Mickiewicz wskazuje na fakt powstania, po przyjęciu przez Słowian chrześcijaństwa, „czegoś na kształt mitologii, podobnej nieco do greckiej” (214), ale od razu stwierdza, że nie miała ona szans na odpowiedni rozwój. W wyniku tego w miejsce gminnych pieśniarzy i bazarzy nie wykształciła się odpowiednia grupa artystów, która w Grecji wśród ludu pracowała nad kształtowaniem świadomości mitycznej i artystycznym udoskonaleniem istniejących mitów (por. 214). Takich ludzi, „umysłowych i artystycznych przewodników społeczeństwa” (214), Serbia nie wydała, dlatego też słowiański Olimp zaludniony różnymi bożkami mógł przyjąć się tylko wśród ludu. Na wzrost znaczenia prymitywnych, uproszczonych pojęć religijnych wpływ miał również islam i Turcy (por. 215). „Tym sposobem mitologia, cudowność – podstawa, korzeń wszelkiego poematu epicznego – została w samym początku zniszczona u Słowian” (215) – kończy pierwszą część swej diagnozy Mickiewicz.

Wydaje się jednak, że konsekwencje braku mitologii sięgają daleko głębiej, niż wynika to z analizy polskiego wykładawcy. Mit rozumiany jako wypowiedź epifaniczno-eksplikacyjna posiada także walor dynamiczny, a tkwiąca w nim siła umożliwia przemianę rzeczywistości w synergii z Bogiem.

8 O szczególnym rozumieniu mitu i mitologii przez Mickiewicza zob. J. Ławski, *Mickiewicz – mit – historia...*, s. 74–85, 104–105.

9 Por. S. Urbańczyk, *Dawni Słowianie: wiara i kult*, Wrocław 1991, s. 126.

10 A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2010, s. 11.

„To dlatego ludom nieposiadającym mitologii – według Jarosława Ławskiego – nie jest dana moc zmieniania historii, a nawet można zaryzykować twierdzenie, że dotknęła je jakoś historyczna impotencja, niemoc wykuwania znaczeń na miarę nie lokalnej, ale ogólnoludzkiej Historii przez wielkie »H«”<sup>11</sup>.

W ocenie Mickiewicza bogaty rozwój poezji epickiej związany jest ze specyfiką serbskich dziejów, a dokładnie rzecz ujmując z ich postrzeganiem, rozumieniem i przedstawianiem. Gruntowna analiza pieśni ludowych pozwala więc na porównanie epiki do zwierciadła kultury, ukazując ją w całej jej głębi i złożoności. Na przełomie XII i XIII wieku doszło w Serbii do „rozdwojenia i niezgodności między historią Serbii pisaną przez obcych a historią opowiadaną przez samychże Serbów”<sup>12</sup> (187). Właśnie wtedy zrodziła się w obrębie kultury serbskiej poezja, która stała się wyrazem ludowego spojrzenia na własną historię, tak odmienną od oficjalnych, kronikarskich zapisów i świadectw. Cudzoziemscy kronikarze, chcąc włączyć dzieje serbskie w obręb historii powszechnej, gubili się w tak rozległym obrazie dziejów Serbii, w przeciwieństwie do rodzimych poetów, którzy skupiając się na własnej historii zacieśniali perspektywę jej postrzegania, by tym łatwiej ogarnąć ją wyobraźnią (por. 188).

Powołując się na opinię Michała Kuziaka, wypada stwierdzić, że piśmiennictwo jest według Mickiewicza najdoskonalszą synekdochą kultury<sup>13</sup>. Rozważania czy wręcz jego sugestie, odrzucające patrzeć na dzieje danego narodu wyłącznie przez pryzmat źródeł pisanych, a w dodatku pochodzących od autorów obcych, to jest nieserbskich, być może więc uchodzących wówczas za bardziej obiektywnych, rozszerza historyczny ogląd o tę część literatury, która wyrosła z konkretnych doświadczeń historycznych. „Tym sposobem po upadku państwa, kiedy w Serbii nie było już ni carów, ni stronnictw politycznych, ni ksiąg, historia odżyła w poezji” (188) – zaznacza polski poeta. Literatura więc, stając się substytutem kronik i roczników, zaczęła rejestrować i przechowywać dzieje serbskiego narodu ujęte w specyficzną, bo ludową wizję: wybiórczą, idealizującą, na poły mityczno-legendarą<sup>14</sup>. Bogata kultura pisma została zastąpiona nie mniej bogatą kulturą

11 J. Ławski, *Mickiewicz – mit – historia...*, s. 114.

12 Kwestia błędnego postrzegania Słowian w ogóle zajmuje szczególne miejsce w dyskursie wykładów paryskich. Błędy te wynikają z dwóch źródeł: 1) z przekazów obcych kronikarzy, którzy dzieje Słowian przedstawiają w sposób tendencyjny i nieprzychylny; 2) z próby opisu słowiańskich realiów za pomocą pojęć obcych, zaczerpniętych z systemów innych narodów i kultur (por. A. Wojtecki, dz. cyt., s. 151).

13 Por. M. Kuziak, *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, Słupsk 2007, s. 72.

14 Serbska poezja przyczyniła się do wypełnienia próżni w narodowych dziejach,

słowa. Wiara chrześcijańska nabiera coraz silniejszych rysów typowych dla mitologii<sup>15</sup>, powstaje Olimp poetycki, postacie historyczne ulegają idealizacji (por. 188).

Serbska pieśń epicka, przekazywana z pokolenia na pokolenie, nie tylko rejestrowała przeszłość, ocalając ją od zapomnienia, ale równocześnie mówiła o terażniejszości, aktualizując i podkreślając narodowe dziedzictwo. Znaki przeszłości zapisane w twórczości ludowej stawały się w momencie odtwarzania drogowskazem dla aktualnych, współczesnych wyborów. W tym sensie epika ludowa odegrała istotną rolę w zachowaniu, ale także w ciągłym formowaniu narodowej tożsamości. O tekstach folkloru, jak zauważa Jolanta Ługowska, można „mówić jako o specyficznych makroznakach gotowych niejako do użycia w konkretnych sytuacjach i do zaistnienia w społecznym odbiorze [...]”<sup>16</sup>.

Teksty epiki ludowej funkcjonują zatem jako swego rodzaju matryce, pomagające budować spójny i zrozumiały obraz zastanej rzeczywistości przy użyciu gotowych i znanych formuł i wzorów. Historia, znajdująca się w centrum tej twórczości, przybiera w jej ramach postać ponadhistorycznej płaszczyzny, w której czysto chronologiczne relacje tracą na ważności<sup>17</sup>. Zdaniem Tihomira Brajovića, serbskiego historyka i teoretyka literatury, współistnienie poezji (epickiej) i historii ujawnia się w ich wzajemnej relacji, określanej przez niego jako „wzajemne legitymizowanie poezji i histori(ografii)”. Poezja, która opiewa przeszłość, włącza ją niejako w obręb zbiorowej świadomości, przydając jej oficjalnie narodową rangę, i na odwrót: substancja historyczna legitymizuje znaczenie poezji dla narodu<sup>18</sup>. Ścisłe powiązanie poezji z historią wydaje się zatem w myśl tej opinii nierozdzielne, stanowiąc o szczególnej, typowej dla romantyzmu metaforyce organicznej związanej z tą relacją, do której odnosi się również wspomniany Brajović, określając

---

a nawet z czasem wzbogaciła historiografię i literaturę (por. J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984, s. 6).

- 15 Owo pomieszczenie religii z mitologią, które przyczyniło się do znaczącej przemiany w poezji, miało na celu, według Mickiewicza, „zacieśnienie sfery pojęć religijnych, uczynić je uchwytnymi i dotykalskimi” (194). Warto dodać w tym miejscu, o czym wspomina Ławski, że z czasem doszło u Mickiewicza do przesunięcia pojęcia mitu/mitologii ku pojmowaniu ich jako systemów wierzeń o charakterze religijnym (por. J. Ławski, *Mickiewicz – mit – historia...*, s. 109). Widać to już w wykładzie VI kursu I.
- 16 J. Ługowska, *Tekst a gatunek*, w: *Genologia literatury ludowej. Studia folklorystyczne*, pod red. A. Mianeckiego i V. Wróblewskiej, Toruń 2002, s. 13.
- 17 Por. T. Brajović, *Identično različito. Komparativno-imagološki ogled*, Beograd 2007, s. 21–22.
- 18 Por. tamże, s. 22–23.



ten fenomen jako „reprezentację poezji, ewentualnie piękna jako skrytej «duszy» historii i historii jako szczególnym «ciele» i mierze poezji”<sup>19</sup>.

W wykładzie XVI kursu I Mickiewicz określa istotę serbskiej epiki ludowej w następujących słowach: „Poezje serbskie składają się w ogólności z różnych ułamków, z opowiadań o sprawach, wydarzeniach, nie mających między sobą bezpośredniego związku, ale odnoszących się do jednego wydarzenia głównego” (197). Za źródło takiego właśnie rozumienia epiki uznać można zapewne twierdzenia Georga Wilhelma Hegla, który w swoich pismach estetycznych zaznacza, że przedmiotem eposu jest jedno rozczłonkowane wydarzenie, będące w ścisłym powiązaniu z życiem określonej nacji i konkretnej epoki. Tak skonwencjonalizowane zbiory twórczości ludowej ulegają różnorodnym przekształceniom, jako że twórczość tego typu jest sztuką repetycji i improwizacji<sup>20</sup>:

W opowiadaniach tych powracają zawsze niektóre zwrotki, niektóre utarte wyrażenia, przyjęte przez cały lud, każdy umie je na pamięć i wszędzie wplata. Powtarzając owe opowiadania lud dodaje jeszcze zwrotki własnego pomysłu, inne znów opuszcza i tym sposobem całą tę poezję coraz przekształca.

(197)

Mickiewicz podkreśla istotną rolę ludu, który staje się swoistym zbiorowym autorem pieśni<sup>21</sup>. Dzięki niemu właśnie w epice tej obecny jest kolektywny duch narodu, reprezentujący zbiorowość, a nie pojedynczych ludzi. Filtracja, jakiej uległa epika w ciągu pokoleń, jest dla Mickiewicza wystarczającym powodem do stwierdzenia, że „jest to jedyna poezja wolna od maniery, od formuł” (197). Spontaniczność, wyswobodzenie się ze sztywnych ram gatunkowych i retorycznych, jakie cechują tę wyjątkową twórczość, zbliżają ją do idealnych projektów romantycznej twórczości, będącej wyrazem prawdziwego, dziewiczego życia narodu, co Mickiewicz potwierdza, odwołując się do znanej opinii Jána Kollára, czeskiego poety, ideologa i działacza: „Kiedy w innych krajach literaci śpiewają dla ludu, to na południu Dunaju lud śpiewa dla literatów” (45).

Czy autor *Pana Tadeusza* dostrzega możliwość powstania słowiańskiej epepei?

Pomimo wielkiej uwagi, jaką poświęcił epice ludowej Słowian południowych, wydaje się być sceptyczny wobec możliwości powstania takiego dzieła.

19 Tamże, s. 28.

20 Por. B. Bednarek, *Epos europejski*, Wrocław 2001, s. 9.

21 Mickiewicz podkreśla w wykładzie XXI kursu I, że Serbia jest niejako ojczyzną natchnionych poetów. Podobne spostrzeżenia dotyczą także ludu Izraela jako wielkiej zbiorowości artystów. Por. D. Kulczycka, *Najpiękniejszy ze swych promieni...*, s. 177.

Jego wnioski, wypływające z analizy, jakiej dokonuje w kilku wykładach, wyglądają następująco:

Wszelako zastanawiając się nad dziejami piśmiennictwa tego kraju, można zasadnie nabrać wątpliwości, czy taki utwór może się kiedy ukazać. Lud dotychczas nie zdołał go wydać, poeci uczeni podobno nie będą w tym szczęśliwsi.

(214)

I nieco dalej:

Z tym wszystkim Słowianie ani żadne inne ludy nie zdobędą się podobno na drugą *Iliadę* czy *Odyseję*. Omawiane przed chwilą poezje podobne są do ułamek, które poprzedzają u Greków epokę homerycką. Powstały one w ten sam sposób: zbadanie ich daje wiele, i to nawet dla wyjaśnienia dziejów literatury greckiej. Nie należy jednak ludzić się mniemaniem, jakoby te poematy mogły się równać z ogromnym i cudownym tworem greckim albo jakoby można z nich złożyć całość równie wielką.

(215–216)

Ta nad wyraz zaskakująca ocena co do możliwości powstania eposu słowiańskiego w najbliższym czasie, sformułowana, jak już powiedziano, jako pointa kilku wykładów poświęconych tematyce pieśni epickich, wnikliwego badacza Mickiewiczowskich prelekcji może rozczarowywać. Co prawda, jego zachwyt nad bogactwem serbskiej tradycji epickiej, a także przytaczane przez niego warunki umożliwiające powstanie eposu na słowiańskim Południu sugerowałyby przeciwny wniosek. Skąd jednak u Mickiewicza taki sceptycyzm wobec tak szeroko i momentami entuzjastycznie zarysowanego problemu? Wynika on, jak można przypuszczać z powyżej przytoczonego fragmentu, z analizy „dziejów piśmiennictwa tego kraju”. Trzeba w tym miejscu zastanowić się nad tym, które to obserwacje, zjawiska i wydarzenia z historii literatury serbskiej potwierdzałyby postawioną przez polskiego romantyka tezę?

Z jednej strony zaznacza Mickiewicz brak wykształconych pojęć mitologicznych u Serbów, które powinny stać się treścią świadomości zbiorowej, z drugiej zaś podkreśla, że obszar całej Słowiańszczyzny jest światem żywego mitu<sup>22</sup>. Tak samo kłopotliwe w kontekście tego problemu stają się kwestie upadku cywilizacji czy też państwowości serbskiej, niewykształcenie się odpowiedniej klasy artystów i wreszcie rola tych czynników w „kreowaniu” eposu. Mickiewicz wyraźnie zatem unika jednoznacznych ocen i wniosków,

22 Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na spostrzeżenia Ławskiego, zawarte w jego cytowanej już książce *Mickiewicz – mit – historia. Studia*. Badacz twierdzi, że już same wykłady paryskie stają się konstrukcją *quasi*-mityczną (s. 75), a nawet „mesjanistyczną mitopoję Słowiańszczyzny” (s. 175, 200).

które *de facto* pozwalają na dużą swobodę interpretacyjną. Podkreślić należy również, że zadanie stworzenia eposu z istniejących już i niezwykle popularnych i znanych pieśni dla Serba nie powinno być skomplikowane, skoro sam profesor na potrzeby swych prelekcji tworzy przykładowy, hipotetyczny epos serbski.

Zważywszy na Mickiewiczowskie zamierzenie, by przedstawić wielkie kulturalne osiągnięcia Słowian, w niczym nieustępujące osiągnięciom i do robkowi zachodniej Europy<sup>23</sup>, można przypuszczać, że profesor jednocześnie jakby apelował do twórców słowiańskich o dopełnienie procesu historycznoliterackiego, domknięcie systemu gatunkowego obowiązującego w innych literaturach europejskich. Pomimo znanych zachwytów nad poezją epicką Serbów, Mickiewicz głosił potrzebę równoległego istnienia powstałego na jej gruncie i z niej wyrastającego eposu, który tę poezję nie tylko – niczym grecka *Iliada* – artystycznie przetransponuje, ale także uczyni ją zarazem istotnym czynnikiem kulturowego zacieśnienia między Europą a południową Słowiańszczyzną. Było to wezwanie tym bardziej kulturowo uzasadnione, że już z końcem XVIII wieku epos stracił na swoim znaczeniu, skończyła się jego epoka, nadszedł czas powieści. Epicką perspektywę, o czym w tym artykule jeszcze powiemy, przejmie i w specyficzny sposób rozwinięte też słowiański dramat, który wedle Mickiewicza miał być etnoartystycznym znakiem rozpoznawczym Słowian.

Wnikliwa analiza południowosłowiańskich pieśni epickich dokonana przez Mickiewicza oraz pełny entuzjazmu odbiór prelekcji (zwłaszcza wśród Serbów)<sup>24</sup> każą zastanowić się nad tym, czy – będące wyraźnym wyzwaniem rzuconym przez niego poetom słowiańskim – pytanie o możliwość powstania serbskiego eposu padło na podatny grunt. Już w kilka lat po prelekcjach wielu serbskich twórców podjęło się zadania, do którego Mickiewicz podchodził bardzo sceptycznie (uczynił tak m.in. Joksim Nović Otočanin, który w 1847 roku ułożył dzieło zatytułowane *Lazarica*<sup>25</sup>). Wielce prawdopodobne jest także to, że jeden z najwybitniejszych poetów serbskiego romantyzmu Petar II Petrović Njegoš, w okresie wygłaszania przez

23 Rozmach, z jakim Mickiewicz ukazuje ich osiągnięcia, potwierdzają słowa: „Wstrzymał Zachód, poruszył Słowiańszczyznę” (J. Ławski, *Odkrywca „słowiańskiego kontynentu”...*, s. 77).

24 O relacjach Mickiewicza z Serbami i Chorwatami, a także o recepcji jego wykładów na południu Słowiańszczyzny zob. Lj. Durković-Jakšić, *Mickiewicz i Jugosłowianie*, tłum. J. Leśny, W. Szulc [i in.], Poznań 1984, a także J. Rapacka, *Godzina Herdera: o Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*, Warszawa 1995, s. 95–112.

25 Por. Đ. Živanović, *Adam Mickjević i Petar Petrović Njegoš*, „Slavia” 1974, t. 42, z. 3, s. 279.

Mickiewicza wykładów w Kolegium Francuskim, mógł – w jakiejś mierze – sugerować się diagnozami Mickiewicza.

Dorđe Živanović, zastanawiając się nad bezpośrednim wpływem Mickiewiczowskich idei na Njegoša, zwraca uwagę na dwa fragmenty *Literatur słowiańskich*, które mogły, a nawet musiały zainteresować serbskiego poetę. Pierwszy z nich, już przez nas cytowany i komentowany powyżej, był dowodem na to, że zastanawiający brak eposu w literaturach południowosłowiańskich, przy równoczesnym istnieniu wielu sprzyjających warunków do jego ułożenia, jest zauważalny nawet dla zewnętrznego obserwatora; tym bardziej zatem powinien być odczuwalny dla rodzimego twórcy, zaznajomionego z tradycją ludową. Drugi fragment (z początku wykładu XX kursu I), który można uznać za uzupełnienie pierwszego, jak i dopełnienie poprzednich wykładów, wprowadza jednak inną perspektywę. O ile wcześniej Mickiewicz wskazywał na rozdrobnienie ludowej epiki, istnienie dużej liczby (niekiedy w kilku wersjach) pieśni skoncentrowanych wokół jednego wydarzenia, które jego zdaniem należy zebrać w większą całość, o tyle w niniejszym passusie perspektywa została odwrócona: „[...] epopeja, począwszy od XV wieku, u Czarnogórców i u Słowian naddunajskich zaczyna się rozkruszać na drobne romanse” (249).

Te odmienne perspektywy stawiają przed potencjalnym twórcą, który podejmie się zadania stworzenia serbskiego eposu, dwa rodzaje zadań: konstrukcji eposu (połączenie oddzielnych pieśni w jedną całość) albo rekonstrukcji (czyli próby odtworzenia istniejącego w jakiejś formie eposu). Poza tym, przypominając na wstępie tego wykładu wnioski z analizy dzieła *Ženidba Maksima Crnojevića*, Mickiewicz zwraca uwagę na ważny aspekt historii Czarnogóry, to znaczy na rzeź poturczeńców, którą przyrównuje do nocy św. Bartłomieja, po czym zauważa: „Zbiór pieśni czarnogórskich nie jest jeszcze ukończony. Nie wiadomo, czy owa rzeź dała początek jakiemuś poematowi epicznemu” (249). Komentując ten fragment, Krzysztof Trybuś zauważa, że wydarzenie to Mickiewiczowi jawi się jako „epopeiczny moment przemiany” dla słowiańskiej wspólnoty, co warunkuje zaistnienie eposu, po czym konstatuje: „Epopeja dla Mickiewicza była, zgodnie z założeniami estetyki romantyzmu, nie tylko formą literacką, ale także wypowiedzią mitologiczną”<sup>26</sup>.

Zachwył Njegoša nad bogatą tradycją ludową, rozbudzony w jakiejś mierze działalnością i tekstami Vuka Karadžicia, a także otwierający serbskiemu poecie nowe perspektywy, czy też inspirowany ideami i koncepcjami

26 K. Trybuś, *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*, Poznań 2011, s. 116.

Adama Mickiewicza, już wkrótce stanie się zaczynem dla jednego z najważniejszych dzieł literatur południowosłowiańskich w XIX wieku. Jeśli przywoływana już analizę Živanovicia, przypisującą decydującą rolę polskiego wieszczka w genezie *Górskiego wieńca*, uznać za słuszną, to dochodzimy do wniosku, że u podstaw tego dzieła leżało pragnienie stworzenia epepei. Zamierzenie to w połowie XIX wieku wydawało się próbą nadzwyczaj skomplikowaną, a nawet anachroniczną, ale niepozbawioną podstaw podyktowanych wymogami tworzącej się przecież nowoczesnej kultury narodowej Serbów. Pamiętać też należy o niejednokrotnie podkreślanej w ślad za Johannem Gottfriedem Herderem w prelekcjach paryskich słowiańskiej młodości cywilizacyjnej, która umożliwiała patrzenie na proces literacki i rozwój kulturowy w większości krajów słowiańskich w nieco odmienny sposób, odbiegający od zachodnioeuropejskich wzorów.

Kilka słów komentarza wymaga struktura kompozycyjna tego dzieła. Centralnym motywem i osią akcji *Górskiego wieńca* jest, w ogóle nieprzedstawione, ale właśnie tylko planowane i dyskutowane przez Czarnogórców, wy tępienie poturczeńców<sup>27</sup>. Jest to oczywiście charakterystyczny rys poetyki poematu, w którym podwójny opis przedstawia zdarzenia zewnętrzne – i na planie akcji, i na planie myśli oraz wyobrażeń poszczególnych postaci<sup>28</sup>, co rzutuje również na kwestię słowa i czynu w dziele. Njegoś jednak rozbija tak zarysowaną strukturę swojego utworu poprzez wprowadzenie scen i fragmentów, które pozostają w luźnej relacji do głównego tematu dzieła. Poza tym, jeśli spojrzeć szerzej na prezentowany tu problem i odnieść go do czynionej przez Mickiewicza paraleli wobec *Iliady*, dostrzeżemy, że nawet Homer – i w tym właśnie kryje się jego nowatorstwo i oryginalność w opracowaniu tematu wojny trojańskiej, którą opiewano już przed nim – wybrał tylko pewien aspekt tego konfliktu (zatarg Achilleusa z Agamemnonem) i okraślił go obrazami z greckiej tradycji.

Do tego przełomowego i symbolicznego wydarzenia dla serbskiej tożsamości (rzeź poturczeńców) nawiązuje podtytuł dzieła: *Wydarzenie dziejowe z końca XVII stulecia*, wskazując być może na jedno z powstań, zrywów skierowanych przeciwko Czarnogórcom wyznania muzułmańskiego (1687). Pamięć narodowa narosła wokół tego wydarzenia była niezmiernie żywa, w związku z tym – na co wskazywał też Mickiewicz – stanowiła ciekawą kanwę dla powstania serbskiego eposu.

27 Por. J. Deretić, *Kompozicija „Gorskog vijenca”*, Beograd 1969, s. 43.

28 Por. B. Czapik, *Słowo mitycznego i historycznego czynu w „Górskim wieńcu” Petara Petrovicia Njegoša. Z problemów ideowo-estetycznego kształtowania kulturowej i narodowej świadomości*, w: *W kręgu literatury popularnej. Slavica*, pod red. I. Opacskiego, Katowice 1990, s. 55.

Patronującą epopei koncepcję wiążącą polityczną i kulturową ideę narodu<sup>29</sup>, którą Mickiewicz rozwijał w wykładach paryskich, można z powodzeniem odnieść do dzieła Njegoša. Sam twórca, jako władca świecki i głowa Kościoła, zdawał sobie sprawę z tego, że wielkie dzieło, fundujące nowy początek w historii kultury narodowej, powinno łączyć w sobie wszystkie najważniejsze dla zbiorowej tożsamości elementy, które w przestrzeni społecznej czy politycznej do tej pory funkcjonowały oddzielnie, z dala od siebie. Problem syntezy również na poziomie kultury w dziele Njegoša wiedzie właśnie ku wizji totalnej, jakiej wymaga i którą tworzy epika. Totalność ta wynika nie tylko z próby jak najszerzego włączenia wielu konstytutywnych dla kultury elementów, ale przede wszystkim z potrzeby stworzenia kultury jako etnicznej jedni. O poszukiwaniu jedności kulturowej i narodowej na drodze „epickiego zbierania” tożsamości mówił Emil Staiger. Jego zdaniem poezja epicka ma określone miejsce w historii, a dążność do rozważań o czasie minionym należy do najistotniejszych cech „człowieka epicznego”<sup>30</sup>.

Epika zatem w tym ujęciu odznacza się niezmiernie istotną właściwością, polegającą na zdolności do „jednoczenia pamięci zbiorowości”<sup>31</sup> wokół najważniejszych dla jej podtrzymania składników. Takim fundamentalnym elementem staje się oczywiście przeszłość, zwłaszcza ta najdawniejsza, w której zapisane zostały dzieje legendarne czy też mityczne, budzące jednoznaczne skojarzenia i charakteryzujące się określoną symboliką.

#### POTRZEBA DRAMATU SŁOWIAŃSKIEGO: NJEGOŠOWSKA WIZJA PRZYSZŁOŚCI

Rozważając możliwy wpływ wykładów Mickiewicza na powstanie *Górskiego wieńca*, nietrudno nie zauważyć, że z pewnością nie jest to zwykła realizacja pomysłu polskiego profesora, gdyż Njegoš nie podjął się odtwórczego zadania, za jakie uważał zebranie pieśni epickich, ale swojemu zamierzeniu nadał oryginalne, wysoce artystyczne piętno. W centrum jego dzieła znalazł się motyw wybicia poturczeńców, a zatem temat znacznie bliższy, bardziej „dosiężny” chronologicznie dla Serbów i Czarnogórców, ale nierozzerwalnie związany z mitem kosowskim. Njegoš wydaje się zatem lepiej niż wielu bezkrytycznych naśladowców rozumieć zawartą w prelekcjach myśl Mickiewicza: nie chodziło przecież wyłącznie o zebranie i ułożenie odpowiednich

29 Odwołujemy się tu do tezy Jerzego Fiecki.

30 Por. E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zürich 1955 (cyt. za: T. Brajović, dz. cyt., s. 41).

31 Tamże.

cząstek w jedną całość (czego dokonał już polski poeta bez żadnych problemów), ale także o artystyczne przetransponowanie tego materiału, stworzenie czegoś w rodzaju słowiańskiej *Iliady*, choć niekoniecznie w formie epickiej<sup>32</sup>.

Podjmując się literackiej obróbki hipertekstu serbskiej kultury, jakim jest mit kosowski, Njegoš nie rezygnuje z jego podstawowych elementów. Konstytuujące go części nie tylko są obecne w warstwie tekstowej, filozoficznej i historycznej *Górskiego wieńca*, ale także decydują o stałej i wyraźnej ciągłości tego mitu. Bliższa analiza dzieła pozwala stwierdzić, że przywołany przez Mickiewicza, a później naśladowany przez innych twórców (nie tylko pochodzących z Serbii) model serbskiego eposu jest także w jakiejś mierze wpisany przez Njegoša także w ten utwór. Poszczególne motywy i toposy pełnią może nieco inną rolę, ale zajmują to samo miejsce pod względem ogólnej wymowy; więcej nawet: dzięki obecności w *Górskim wieńcu* na zasadzie symboli i przywołań ulegają podkreśleniu i swoistemu wyniesieniu. W tym sensie epos funkcjonuje jako przemyślany i celowy środek łączący tradycję z nowoczesnością<sup>33</sup>.

Odwołując się do Hegla, romantycy byli jednak świadomi, że czas eposu jest epoką zamkniętą, bezpowrotnie utraconą. Powodem tego przeświadczenia była niewiara „w możliwość odnalezienia języka sfery cudownej, a zwłaszcza takich środków poetyckiego wyrazu, które umożliwiałyby „odbudowanie” właściwej dawnej epice koncepcji paralelizmu światów”<sup>34</sup>. Nie przeszkadzało to jednak wielu twórcom w dążeniu do stworzenia eposu; można nawet zaryzykować stwierdzenie, że romantyzm marzył o nowożytnym eposie. Epopeja stała się dla nich gatunkiem, w którym centralnym tematem było doświadczenie dziejowe zbiorowości – zamknięta całość ducha narodu. Ponieważ epopeja miała dla nich wartość historiozoficzną, fundamentalne stało się ukazanie w niej doświadczenia przełomu w historii narodu, przełomu, który w swoim rozstrzygnięciu łączy historię i porządek wyższy. Z tym wy-mogiem związana była także koncepcja bohatera, ucieleśniającego zbiorowość i realizującego jej ideę. Jest to więc Hegłowska koncepcja eposu – księgi narodu<sup>35</sup>.

32 Warto zauważyć, że już starożytni greccy komentatorzy *Iliady* doszukiwali się w niej nie tylko żywiołu epickiego, ale także dramatycznego (czynił tak np. Arystoteles).

33 Por. T. Brajović, dz. cyt., s. 46. Jest to także wyróżnik Mickiewiczowskiego rozumienia kultury, „nastawionego na budowanie hermeneutycznych więzi między współczesnością a żyjącą tradycją” (M. Kalinowska, *Wokół Mickiewiczowskiej...*, s. 199).

34 K. Trybuś, dz. cyt., s. 119.

35 Zarysowaną tu pokrótce romantyczną koncepcję eposu podajemy za: M. Kuziak, „Pan Tadeusz” Adama Mickiewicza: naiwny? sentymentalny? (Głosa do komentarzy), „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2004, z. 3, s. 85.

Przypomnijmy, że dla Michaiła Bachtina elementami wyróżniającymi epos są: „epicka przeszłość narodu”, zakorzenienie w „tradycji narodowej”, geneza z legendy, a nie z „osobistego doświadczenia i wyrastającego z niego swobodnego myślenia” oraz oddzielenie świata epickiego od współczesności „absolutnym dystansem epickim”. Szczególnie wyrazisty wydaje się związek eposu z przeszłością, będący nawet jego cechą „konstytutywną”; epos tworzy człowiek „mówiący o niedosiężnej przeszłości”<sup>36</sup>. Tu jednak w odniesieniu do dzieła Njegoša natrafiamy na poważny problem. Oczywiście podstawowe warunki epickości wyróżnione przez Bachtina wydają się spełnione. *Górski wieniec* jest artystyczną transpozycją epickiej przeszłości narodu, którą co prawda trudno uznać za niedosiężną, ale która z czasem – ze względu na brak dokładnej chronologii wytopienia poturczeńców – uległa pewnej mityzacji; zatem jądrem tego dzieła jest model doświadczenia dziejowego, wyrastającego z przeżycia zbiorowego, narodowego. Problem w tym, że *Górski wieniec* odnosi się nie tylko do przeszłości, ale także – w wyniku obecności swoistego profetyzmu – roztacza wizję przyszłości, która wynika ze zdarzeń mających już miejsce. Przeszłość i przyszłość zatem stapiają się, negując linearną koncepcję czasu i tworząc kolisty wymiar dziejów, gdzie to, co już było, musi się – na zasadzie aktualizacji – powtórzyć. Klasyczna epickość jest w tym dziele „rozsadzana” przez specyficzne rozumienie czasu; terażniejszość natomiast w poemacie rozgrywa się dialektycznie, w ramach dramatu.

Jak dowodzi Istvan Fried, romantyczny epos nie znalazł odpowiedniego miejsca w tradycyjnym systemie gatunkowym i właśnie z tego powodu otworzył możliwości rozwoju tragedii i powieści<sup>37</sup>. Innymi słowy, poetycki potencjał epiki z jednej strony przyczynił się w okresie romantyzmu do odnowy antycznej tragedii, z drugiej zaś stworzył podstawy do zaistnienia nowego gatunku, powieści. To wzajemne przenikanie się, typowe dla romantycznego synkretyzmu, pełni ważną rolę w filozofii historii, stając się przy tym obsejną płaszczyzną artystycznej i intelektualnej refleksji<sup>38</sup>.

Na tym tle *Górski wieniec* jawi się w zupełnie nowym świetle. Sławna, wielokrotnie komentowana, choć do dziś dokładniej nieodniesiona do dzieła Njegoša, lekcja XVI Mickiewicza z dnia 4 kwietnia 1843 roku, poświęcona koncepcji dramatu słowiańskiego, miała sens filozoficzny, gdyż wyrażała stanowisko poety wobec przemian literatury i historiozofii<sup>39</sup>. Autor *Pana Tadeusza* wychodzi z założenia, że „dramat jest najsilniejszą realizacją arty-

36 Cyt. za: tamże, s. 82.

37 Por. T. Brajović, dz. cyt., s. 52.

38 Tamże, s. 53.

39 Por. W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Kraków 1999, s. 211.



styczną poezji”, co odpowiadało powszechnej ówczesnie wiedzy, podzielanej między innymi przez Herdera, Friedricha Wilhelma Schellinga czy Hegla. Ten konstytutywny związek poezji z dramatem oznaczał *de facto*, że dramat przejął na siebie konieczność wyrażania treści, które decydowały o randze poezji, a więc przede wszystkim relację człowieka do historii i natury oraz jednostki wobec zbiorowości<sup>40</sup>.

Wspominaliśmy już o źródle *Górskiego wieńca*, którego można dopatrywać się w poezji ludu. Również problem liryczności tego dzieła, którego pokłady obecne są zwłaszcza w monologach igumena Stefana czy władcyki Danila, doczekał się odpowiedniego opracowania. Na tej podstawie *Górski wieńiec* można traktować jako dramatyczną realizację będącej u podstaw serbskiej poezji samoświadomości narodu. Największe dzieło literatury serbskiej jest zatem jakby wyciągnięciem Historii z zamkniętej zbiorowej pamięci i tym samym twórczym otwarciem jej na wyzwania współczesności. Z epizodu przeszłego, zakończonego, Kosowe Pole staje się w *Górskim wieńcu* żywym, namacalnym wydarzeniem, które jest podstawą dialektyki utworu.

Należy podkreślić, że Mickiewicz chciał mówić o dramacie jak starożytni o eposie; więcej nawet – mówiąc o dramacie, używa pojęć i kategorii właściwych dla eposu:

„Pierwiastek homeryczny” dominuje u niego nad dramatycznym, talent improwizacyjny, wymagający od poety stałej dyspozycji poetyckiej, góruje nad rozumieniem dramatu jako rzeczywistości „danej” w sposób dramatyczny tj. dialektyczny.<sup>41</sup>

W *Górskim wieńcu* widać oscylowanie między dwiema koncepcjami. Z jednej strony „epickość” tego dzieła ujawnia się w symbolicznej warstwie tekstu, gdy bohaterowie przywołują pamięć o Kosowym Polu i jego bohaterach; z drugiej zaś utwór prezentuje decydującą o dramatyczności *Górskiego wieńca* walkę o przyszłość narodu. Świat znaczeń tekstu zatem określają dwie nakładające się na siebie perspektywy czasu: otwarcie się na przeszłość oraz wejrzenie ku przyszłości<sup>42</sup>. Ta dwoistość wywołuje efekt uwikłania obu stron czasu<sup>43</sup>, rozciągnięcie go w czas pozalinearny. Doświadczenie czasu w poemacie Njegoša wiąże się z wyborem sprzecznych możliwości, „a więc wyborem mitu – wymiaru ciągłości czasu i zarazem wyborem historii – radykalnego cięcia czasu; a tym samym z brakiem jakiegokolwiek wyboru, z zawieszeniem pomiędzy owymi możliwościami”<sup>44</sup>.

40 Por. tamże, s. 212.

41 Por. tamże, s. 220.

42 Por. M. Kuziak, „*Pan Tadeusz*” Adama Mickiewicza..., s. 75.

43 Por. tamże.

44 Tamże, s. 76.

Mickiewiczowska koncepcja dramatu słowiańskiego wyłożona w tym wykładzie opiera się na powiązaniu słowa, *logosu*, rozumianego jako siła sprawcza, „wieczna potencja wywołująca kolejne «głosy» w literackim *organon* świata”<sup>45</sup>, z „myślą narodową”, Heglowskim „kręgiem postępującego Ducha”<sup>46</sup>. Wyłożenie tej skomplikowanej i zagadkowej teorii, według Włodzimierza Szturca, wygląda następująco:

Słowo (jako *logos* twórcze) odczuwające (i tu konieczna jest personifikacja) wybrzmienie pewnej epoki, domaga się profety, który wypowie prawdę o czekających narody (posługujące się różnymi językami) przyszłych wypadkach. W funkcji profetów to Słowo widzi (i znów personifikacja) geniuszy, którzy nawet wówczas, gdy narody, z których pochodzą, ich nie rozumieją, przekazują misję Słowa i „pobudzają” do dzieła.<sup>47</sup>

Można przypuszczać, że Njegoś, jako władca świecki i cerkiewny (a więc będący reprezentantem swojego narodu zarówno w sferze ziemskiej, jak i niebiańskiej), w jakiejś mierze ucieleśnia marzenia Mickiewicza o prawdziwym profecie. Co prawda, taka podwójna funkcja poety-przywódcy budziła w nim zapewne – zwłaszcza wobec problemu wytępienia poturczeńców – wątpliwości natury moralnej. Rozpatrując dylemat Njegośa na płaszczyźnie starych antynomii: mitycznej świadomości dobra i zła, Barbara Czapik postrzega serbskiego poetę w kategoriach wzajemnie wykluczających się, a więc tragicznych racji Kreona i Antygony<sup>48</sup>. Ci protagoniści tragicznego mitu ucieleśniają się w Njegośu z jednej strony przez potrzebę posłuszeństwa wobec władzy zwierzchniej, autorytatywnego ośrodka kształtującego i podtrzymującego model jednolitej kultury, z drugiej zaś konieczność obrony zbiorowości w imię zasad pokrewieństwa i solidaryzmu. Rozdarcie poety pomiędzy Obiliciowski kult heroizmu i wyzwolenia narodowego oraz Chrystusową propozycję ofiary oznacza syntezę „mityczno-mistyczną” (pogańsko-chrześcijańską), noszącą znamiona tragizmu<sup>49</sup>.

W *Górskim wieńcu* można doszukiwać się (w ramach romantycznego zbliżenia perspektywy autora i jego bohaterów) rozdzielenia autorskiego *ja* rozpisanego na dwa głosy: władcy Danila i igumena Stefana. Sytuacja ta jednak znacznie różni się od przywoływanego zestawienia Kreon – Antygona. Władca Danilo symbolizuje wszystkie wątpliwości i rozterki, jakie wiążą

45 W. Szturc, dz. cyt., s. 213.

46 Tamże.

47 Tamże, s. 214.

48 Por. B. Czapik, dz. cyt., s. 62.

49 Por. D. Gil, *Prawosławie. Historia. Naród. Miejsce kultury duchowej w serbskiej tradycji i współczesności*, Kraków 2005, s. 118–119.

się z zapowiadaną rzezią współplemieńców, podczas gdy słowom igumena, mającego wgląd w przyszłe wypadki, przydana została instancja rozstrzygająca, usuwająca dylematy.

Właśnie dlatego zasadne jest stwierdzenie, że Njegoś – jak chciał Mickiewicz w odniesieniu do geniusza – przekazuje misję Słowa i pobudza do dzieła<sup>50</sup>. Rozwinięcie tego zadania polski poeta wyjaśni pod koniec kursu II swoich prelekcji, stwierdzając, że „tym, co jest, co trwa, co działa – jest sam człowiek, słowo wcielone” (394). Mąż ten jako przywódca narodu – „człowiek-naród” – będzie miał zdolność „śród głosów mylnych, śród wrzasków tysiąca rozpoznać przeznaczeń kół grzmienie” (394). Słowo mitycznego czynu w *Górskim wieńcu* wciela „zaklęty w micie czyn” w historyczny wymiar komunikacji społecznej, historycznej i kulturowej<sup>51</sup>. Rzeczywistość przedstawiona w poemacie będzie zatem przestrzenią nakładających się głosów: głosu przywołującego Historię oraz głosu wzywającego do jej aktualizacji, nawiązania ciągłości. Sieć splatających się języków za sprawą geniuszu Njegośa zostanie sprowadzona do wezwania do czynu:

Wyzyskując wiedzę wszystkich dostępnych kodów kulturowych, przekładając ją w nowych konstrukcjach obrazowych na bardziej aktualne treści, Njegoś czyni słowo poetyckie funkcją: światopoglądu, historyczno-empirycznej rzeczywistości, doświadczeń i dążeń społecznych, wyobraźni wywiedzionej z folkloru, mitu, podświadomości czy wiary, a w konsekwencji i czynu implikowanego rzutowaniem schematów estetyczno-poznawczych.<sup>52</sup>

Przypomnijmy niezmiernie ważną tezę Mickiewiczowskich prelekcji, która głosi, że wobec faktu, iż Słowianie nie posiadają mitologii, zostało im dane Słowo, które stało się podstawą literatury narodowej i ich misji dziejowej<sup>53</sup>. Takim fundamentem tożsamościowym miał być właśnie dramat, któremu już Herder przypisał wartość autoidentyfikacyjną: każdy naród, który pragnie sam - sobie - siebie przedstawić powinien stworzyć właściwy sobie, niepowtarzalny dramat<sup>54</sup>. Taki dramat powinien „łączyć wszystkie żywioły poezji prawdziwie narodowej”, w sposób liryczny ma „przypominać nam piękne dźwięki pieśni gminnych”, a w wyborze tematu – „dać nam

50 Z tym faktem też wiążą się przyszłe odczytania dzieła Njegośa, widzące w nim przede wszystkim usprawiedliwienie zbrodniczej polityki i hasła wzywające do czystek etnicznych.

51 Por. B. Czapik, dz. cyt., s. 67.

52 Tamże, s. 66.

53 O misji dziejowej Słowian zob. np. J. Ławski, *Odkrywcą „słowiańskiego kontynentu”...*, dz. cyt., s. 74–75, 78.

54 Por. W. Szturc, dz. cyt., s. 214–215.

słyszeć opowieści, których świetne wzory mamy w poezji Słowian naddunajskich, w poezji Serbów, górali czarnogórskich”. Dramat powinien „przenosić nas w świat nadprzyrodzony”<sup>55</sup>.

U podstaw dyskursu wykładów paryskich leży założenie, że kultury zachodnioeuropejskie przeżywają głęboki duchowy kryzys, który objawia się także w ich literaturach. Patrząc na ten problem, Mickiewicz podkreśla, że historia dramatu jest *de facto* historią upadku Słowa, a zadaniem twórców jest przywrócenie mu pierwotnego, wysokiego znaczenia<sup>56</sup>. Krytykując „rozrywkową” funkcję literatury, tak typową dla piśmiennictwa na Zachodzie, Mickiewicz domaga się powrotu do literatury, która spełniałaby rolę metafizyczną i religijną. Z tego względu zasadne wydaje się sądzić, że kategoriami, które miały przyspieszyć ten powrót do wysokiej rangi literatury są „cudowność” i „cud”<sup>57</sup>. One to właśnie w ujęciu Mickiewicza zadecydują o otwarciu nowej epoki w historii i filozofii dramatu. Cud był dla niego wyrazem romantycznej estetyki, ale posiadał także znaczenie religijne, gdyż zawierając element boski, odnosił do sfery *sacrum*. Obcowanie z duchami, możliwość transgresji podmiotu poza własną kondycję i ponad świat miały za zadanie odsłonić tajemniczą jedność świata widzialnego i niewidzialnego<sup>58</sup>.

Na dwupoziomowość akcji *Górskiego wieńca*, co jest cechą konstytutywną dla Bachtinowskiej koncepcji eposu, zwracał uwagę w swoim znanym tekście Ivo Andrić:

Niczym bitwa na obrazach starych mistrzów, gdzie nad dwiema walczącymi armiami ziemskimi widać w przestworzach wojska niebiańskie w śmiertelnych zapasach, również ta największa walka Njegoša rozgrywa się jednocześnie na dwóch planach, na fizycznym i duchowym, na niebiańskim i ziemskim.<sup>59</sup>

Obecność sił nadprzyrodzonych oraz swoista cudowność w dziele Njegoša jest widoczna w kilku scenach<sup>60</sup>. We fragmencie zgromadzenia

55 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska: kurs trzeci* (cyt. za: W. Szturc, dz. cyt., s. 231).

56 Por. W. Szturc, dz. cyt., s. 216.

57 Por. tamże.

58 Por. tamże, s. 217.

59 I. Andrić, *Njegoš jako tragiczny bohater kosowskiej idei*, tłum. J. Kornhauser, w: *We własnych oczach. XX-wieczny esej zachodnio- i południowosłowiański*, wstęp H. Janaszek-Ivaničková, wyb. H. Janaszek-Ivaničková, E. Madany, J. Wierzbiński, T. Dąbek-Wirgowa, Warszawa 1977, s. 225.

60 Wzajemne przenikanie się dwóch porządków: naturalnego i ponadnaturalnego w dziele Njegoša jest konsekwencją „podwójnej percepcji rzeczywistości: racjonalnej («szkiełka i oka») i irracjonalnej (wiary, religii, pieśni, serca), która wskazuje na niedostępne rozumowi modalności bytu i wprowadza w jego tajemnice” (B. Czapiński, dz. cyt., s. 54–55).

Czarnogórców widać błyskawice, układające się w znak krzyża (w. 143–180). Z kolei władcyka Danilo i igumen Stefan w swoich monologach doznają widzeń przyszłych wypadków. Pierwszy z nich roztacza wizję, znaną również z innych literatur okresu romantyzmu, w której moce piekielne biorą udział w tworzeniu rzeczywistości wedle własnego planu (w. 66–72). Tak pojmowany stan rzeczy uzmysławia konieczność walki i usprawiedliwia mające nadejść krwawe rozstrzygnięcie. Stary mędrzec zaś, niczym zaprzeczenie złowróznej Kasandry, o której pisał w kontekście dramatu słowiańskiego Mickiewicz, wieszczy bohaterską śmierć w obronie wiary, chwałę w niebie i wieczną pamięć (w. 2348–2360).

Warunkiem zaistnienia dramatu, o jaki apeluje Mickiewicz, jest wyobraźnia, która odnosi do *sacrum* narodowego, etnicznego i teologicznego. Tak pojęta wyobraźnia powinna stać się przestrzenią komunikacji z duchami przeszłości lub dialogu z poetą-prorokiem, który wskazuje drogę<sup>61</sup>. Wydaje się jednak, że akurat ten wyróżnik w przypadku dzieła serbskiego poety nie jest konieczny, gdyż już sama świadomość społeczna i kulturowa Serbów czy Czarnogórców zawiera w sobie tę naturalną tendencję do włączania w obręb percepcji rzeczywistości także sfery ponadnaturalnej.

Za rzecz oczywistą należy przyjąć fakt, że podstawowe formy dramatu romantycznego powiązane są ze zjawiskiem epizacji<sup>62</sup>. Komentowana Mickiewiczowska lekcja XVI kursu III przynosi bowiem koncepcję dramatu pojętego jako synteza wszelkich form twórczości poetyckiej narodu „od piosnki po epopeję”<sup>63</sup>. Oscylowanie pomiędzy epickością i tragicznością w *Górskim wieńcu* nie jest wyłącznie kwestią „ideologii gatunku”, lecz także problemem, który można rozpatrywać znacznie szerzej, to jest na poziomie kształtowania się nowej kultury. Epicka wizja kultury ukazuje rzeczywistość i tradycję jako zjawiska dane, niepodlegające dyskusji, bo wzmocnione autorytetem „dawności”. W dziele Njegoša dostrzec można tendencję do projektowania wzorów przeszłości również na wydarzenia i dzieje, które mają dopiero nastąpić. A zatem przyszłość ma być kształtowana w oparciu o dawność, na tym, co już było; to historia jest kluczem do przyszłości. Dlatego tak ważna jest w tym poemacie teraźniejszość, dialektycznie ukazana poprzez formę dramatyczną, i to zarówno w formie, jak i w odniesieniu do

61 Por. W. Szturc, dz. cyt., s. 221.

62 Por. K. Trybuś, *Dramat romantyczny i romantyczne marzenie o epopei*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, red. nauk. D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 47.

63 Por. tamże. Na ten sam aspekt zwraca uwagę również Szturc, pisząc: „Dramat romantyczny według Mickiewicza miał się rozgrywać między epopeją a piosenką” (W. Szturc, dz. cyt., s. 230).

kształtowanej wizji. To właśnie tu i teraz należy pozbyć się wątpliwości co do kształtu narodowej jedności, i to właśnie przeszłość ma pomóc w przezwycięzeniu tragizmu, jaki w pewnej mierze ucieleśniają rozterki władcy Danila. Przezwycięzenie tragizmu współczesności, a w dalszej perspektywie także przyszłości jest próbą nadania tejże przyszłości wymiaru epickiego, a więc charakteru danego, znanego i zrozumiałego, bo już przeżytego i zapisanego w narodowej tożsamości.

Stawiane powyżej pytania dotyczące *de facto* wzajemnej relacji między Mickiewiczem i Njegošem, między ich ideami, koncepcjami, a także twórczością otwierają pole dla szerokich, artystycznie i kulturowo uzasadnionych paraleli. Czy do Njegoša bardziej przemawiają fragmenty wykładów Mickiewicza o dramacie romantycznym, z którym sam profesor wiąże większe nadzieje na powstanie wielkiego słowiańskiego dzieła, czy jednak Njegoš zapatruje się we fragmenty mówiące o epopei, która pomimo tego, że jej czas minął, wciąż domaga się swojego nowego Homera?

Problem ten – w zasadzie nierozstrzygalny – który umożliwi przytoczenie argumentów za jednym i za drugim rozwiązaniem, prowadzi do sformułowania tezy, wedle której dzieło Njegoša uznać można za próbę scalenia dwóch, wydawałoby się, sprzecznych i odmiennych wizji w jedną spójną wykładnię kultury. Serbski twórca wypełnia tym samym testament Mickiewiczowskiego rozumienia kultury, wyrażonego w wykładach lozańskich i potem w prelekcjach paryskich, według którego podstawą wartościowania twórców i całych formacji kulturowych jest kategoria celowości<sup>64</sup>. Z dzieła ludu serbskiego, naiwnego, będącego ciągłą improwizacją, stworzył bowiem tekst, który ukierunkował narodowe dzieje i przydał im tożsamościowe znaczenie.

Obie wizje: epicka i dramatyczna, kształtują w *Górskim wieńcu* coś na kształt wielkiego widowiska-obrzędu, w którym pełnia czasu, spajająca także model narodowej kultury, wymaga od jego widza pełnego zaangażowania uczestnictwa, podporządkowania rzeczywistości spektaklu, którego jest świadkiem, włączenia swojej egzystencji w kreowaną w nim wizję, tak by poczuć się elementem konstruowanej przezeń przestrzeni kulturowej<sup>65</sup>. Wielkie dzieło Njegoša urasta zatem do roli kulturowej apokatastazy.

64 Por. M. Kalinowska, *Wokół Mickiewiczowskiej...*, s. 201.

65 Por. E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 2004, s. 41.

• DAMIAN KUBIK •



ABSTRACT

BETWEEN AN EPIC AND A DRAMATIC VISION OF CULTURE.  
PETAR II PETROVIĆ NJEKOŠ'S *GORSKI VIJENAC* IN THE CONTEXT  
OF ADAM MICKIEWICZ'S PARISIAN LECTURES

The article attempts to outline the issue of *Slavonic epic and Slavonic drama*, as raised by Adam Mickiewicz in his Parisian lectures. The conclusions stemming from analysis of individual fragments of the relevant lecture, referred to two visions of culture: epic and dramatic, have been confronted with the poetic work *Gorski Vijenac* ['The Mountain Wreath', 1847] by Petar II Petrović Njegoš.

KEYWORDS

nineteenth-century Serbian culture and literature, Slavdom,  
Mickiewicz's Parisian lectures, Petar II Petrović Njegoš, *Gorski Vijenac*