

Prace Literackie

Ballady i romanse
w europejskiej tradycji
literackiej i kulturowej

LXII • 2023

Redakcja

**Małgorzata
Łoboz**

przy współpracy

**Olgi
Taranek-Wolańskiej**



Prace Literackie

Ballady i romanse
w europejskiej tradycji
literackiej i kulturowej

LXII • 2023

Prace Literackie LXII • 2023

Redakcja **Małgorzata Łoboz**
przy współpracy **Olgi Taranek-Wolańskiej**

Redaktorka naczelna
Małgorzata Łoboz

Sekretarzynie redakcji
Olga Taranek-Wolańska

Rada Redakcyjna
Andrzej Baranow (Lietuvos edukologijos universitetas, Wilno)
Patrice Dabrowski (Harvard University)
Janusz Degler (Uniwersytet Wrocławski)
Mirja Lecke (Universität Regensburg)
Przemysława Matuszewska (Uniwersytet Wrocławski)
Wiesław Rzońca (Uniwersytet Warszawski)
Leszek Zwierzyński (Uniwersytet Śląski)

Recenzenci
Ewa Grzęda, Krystyna Kossakowska-Jarosz, Agnieszka Kuniczuk,
Karol Samsel, Katarzyna Tałuć, Leszek Zwierzyński

Projekt layoutu i okładki
Renata Sarna

Ilustracja na okładce: Julian Fałat, *Świtez*, 1888 (Muzeum Narodowe w Warszawie)

Numer czasopisma ukazał się w wyniku współpracy wydawniczej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego i Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego

© Autorzy, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Wydawnictwo „Szermierz” sp. z o.o., Wrocław 2024

Publikacja udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 (CC BY 4.0). Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autorów oraz Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Treść licencji jest dostępna pod adresem <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.pl>.

ISSN 0239-6661 (AUWr) | ISSN 0079-4767 (PL)

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
pl. Uniwersytecki 15, 50-137 Wrocław
tel. 71 3752474, e-mail: wydawnictwo@uwr.edu.pl

Wydawnictwo „Szermierz” sp. z o.o.
pl. Uniwersytecki 15, 50-137 Wrocław
tel. 71 3752474, e-mail: sekretariat@wuwr.com.pl

Spis treści

ARTYKUŁY

- 11 **Łukasz Piaskowski**
Romantyczne pejzaże dźwiękowe —
Ballady i romanse Adama Mickiewicza
- 33 **Martyna Bańkiewicz**
Między zbrodnią a zaklęciem.
Kilka uwag o psychologii bohaterek Mickiewiczowskich ballad

VARIA

- 51 **Marian Pacholak**
Trzy listy Jana Czeczota z lat 1844–1845 do Adolfa Kobylińskiego z Cieszewli.
Kręgi poszukiwań archiwalnych i materiały dotyczące sylwetek
korespondentów z Nowogródzczyzny (część pierwsza)
- 77 **Wiktoria Konopka-Wilk**
Funkcja opium w twórczości Antoniego Ossendowskiego
i Wacława Sieroszewskiego

ARTYKUŁ RECENZyjNY

- 95 **Łukasz Piaskowski**
Porządkowanie stajni Orfeja.
Fryderyk Chopin w poezji polskiej wstępnie rozpoznany

WSPOMNIENIE

- 117 **Małgorzata Łoboz**
Na wysokim diapazynie.
Wspomnienie o Jacku Kolbuszewskim (1938–2022)

Contents

ARTICLES

- 11 **Łukasz Piaskowski**
Romantic soundscapes —
Ballades and Romances by Adam Mickiewicz
- 33 **Martyna Bańkiewicz**
Between crime and enchantment:
Some notes on the psychology of female protagonists in Mickiewicz's ballads

MISCELLANEA

- 51 **Marian Pacholak**
Three letters of Jan Czeczot written in the 1844–1845 period to Adolf Kobyliński of Cieszewla:
An outline of archive research and materials referring
to his correspondents from the Nowogród region (part one)
- 77 **Wiktoria Konopka-Wilk**
The function of opium in the works
of Antoni Ossendowski and Wacław Sieroszewski

REVIEW ARTICLE

- 95 **Łukasz Piaskowski**
Tidying up Orpheus' stables:
Fryderyk Chopin in Polish poetry — an initial reconnaissance

IN MEMORIAM

- 117 **Małgorzata Łoboz**
At the tip of the scale:
Remembering Jacek Kolbuszewski (1938–2022)

Artykuły

Prace Literackie

LXII • 2023

Romantyczne pejzaże dźwiękowe — *Ballady i romanse Adama Mickiewicza*

Łukasz Piaskowski

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-3528-4301

e-mail: lukasz.piaskowski2@uwr.edu.pl

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.62.1>

Abstract

Romantic soundscapes — *Ballades and Romances* by Adam Mickiewicz

The main assumption of the article is the thesis that Adam Mickiewicz's *Ballades and Romances* is a poetic cycle that played a fundamental role in reorienting the ways of exploring the world in the aesthetics of hearing in Polish literature. It is a work that initiated a new way of presenting sound in Polish poetry, ultimately breaking the Enlightenment-rationalist paradigm of domination of the perspective of the eye in culture for the sake of the emancipation of a new audio culture. The audiosphere of the cycle, i.e. all the sounds used in this cycle, are analyzed in this article using the appropriate categories (anatomy of the soundscape according to B. Krause) and finally interpreted through the prism of their literary function. The terms used for description and interpretation in the article are the soundscape, as well as its essential elements, such as geophony, biophony and anthropophony. The dominant sonic quality in the cycle, having compositional significance, is a part of anthropophony called the phonosphere: voice, speech, singing, shouting, etc., and the accompanying qualities are both geophony and biophony, as well as incidental sounds of various origins. Sounds appear most often when fantastic threads and motifs are activated.

Keywords: sound studies, ballades and romances, Adam Mickiewicz, audiosphere, soundscape, romanticism, enlightenment, sound in poetry

Wprowadzenie

Prace naukowe poświęcano zarówno muzycznym¹, jak i dźwiękowym aspektom twórczości Adama Mickiewicza. O ile jednak badania muzyczno-literackie są już dość rozległe, o tyle nad dźwiękowymi aspektami poezji Mickiewicza zastanawiano się rzadziej — dotyczy to zarówno samej powierzchni mowy (eufonia dzieła)², jak i dźwięków traktowanych jako motywy bądź tematy wierszy. Co istotne, Mickiewicza w tradycji literackiej przez cały niemal XIX wiek traktowano bardziej jako poetyckiego malarza niż muzyka poetyckiego³. Pogląd ten zanegowano w zasadzie dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym za sprawą prac Tadeusza Zielińskiego, który udowodnił, że poeta miał nie tylko zmysł malarski, ale też niezwykle czułe ucho⁴. Istotne jest jednak zrozumienie, że badaczy przyciągała co prawda perspektywa badań porównawczych, których przedmiotem była muzyczność poezji Mickiewicza, ale jednocześnie nie traktowali oni samego dźwięku jako jednostki autonomicznej, ograniczając swoje rozpoznanie do kwestii związanych ze sztuką muzyczną. Dźwięk jako motyw i temat w twórczości Mickiewicza został przekrojowo przeanalizowany dopiero przez Wandę Achremowiczową. Jej napisany w 1955 roku artykuł *Uwagi o roli dźwięku w poezji Mickiewicza* należy uznać za pionierski⁵. Kolejna istotna praca, choć pozostająca na pograniczu badań muzyczno-literackich i audialnych, to *Muzyczność „Pana Tadeusza”* autorstwa Stanisława Kolbuszewskiego, który mimo iż do opisu problemu używał głównie metafor muzycznych i udowadniał, że poemat przypomina „dzieło muzyczne”, jako jeden z pierwszych zauważył też, że jest on niezwykle obficie

¹ Opracowań na ten temat jest wiele. Ograniczam się do najnowszych: Zob. np. *Mickiewicz i muzyka. Słowa, dźwięki, konteksty*, red. T. Brodniewicz, M. Jabłoński, J. Sęszewski, Poznań 2000; I. Chyla-Szypułowa, *Muzyka w poezji wieszczów*, Kielce 2000; J. Skarbowski, „*Taka pieśń jest siła, dzielność — Taka pieśń jest nieśmiertelność*”. Rola muzyki w życiu i twórczości Adama Mickiewicza, Kraków 2003; M. Cieśla-Korytowska, *Z kim się muzyką podzielić?*, [w:] *eadem*, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004; M. Strzyżewski, *Wokół harmonii sfer w „Wielkiej Improwizacji” Adama Mickiewicza*, [w:] *idem*, *Romantyczne sfery muzykalne. Literackie konteksty idei „musica instrumentalis”*, Toruń 2010; J.W. Czarnecki, *Muzycznoliteracki agon tożsamości: „Konrad Wallenrod”*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2020, nr 10 i inne.

² Zob. np. L. Pszczołowska, *Z zagadnień organizacji dźwiękowej w poezji Mickiewicza*, [w:] *eadem*, *Wiersze — styl — poetyka. Studia wybrane*, Kraków 2002.

³ W przeciwieństwie do Juliusza Słowackiego, którego dla odmiany nazywano muzykiem. Zygmunt Krasiński mówił o Słowackim: „nie malarzem, lecz muzykiem się urodził”. Por. A. Seweryn, „*Muzyczny Słowacki i muzyka pisana do dzieł Słowackiego*”, *Colloquia Litteraria* 2006, nr 1, s. 11.

⁴ Zob. T. Zieliński, *Melos w poezji Mickiewicza*, [w:] *idem*, *Trzy studia*, Zamość 1922.

⁵ W. Achremowiczowa, *Uwagi o roli dźwięku w poezji Mickiewicza*, „*Roczniki Humanistyczne*” 5, 1955.

i detalicznie udźwiękowiony⁶. Wątki rozpoczęte przez Kolbuszewskiego kontynuowała i rozbudowała Maria Cieśla-Korytowska w szkicu *Szmary i trzaski w „Panu Tadeuszu”*, w którym w nowatorski sposób omówiła okoliczności tematyżacji dźwięków w poemacie⁷. O dźwięku w kontekście cyklu *Ballady i romanse* pisał z kolei, jako jeden z pierwszych, Kazimierz Cysewski⁸, omawiając relacje semantyczno-dźwiękowe w balladzie *Świtezianka*. Bazując w pewnym stopniu na osiągnięciach poprzedników, chciałbym przyjrzeć się bliżej audiosferze cyklu *Ballady i romanse*, a także wyróżnić, o ile będzie to możliwe, zarysy głównych skomponowanych na jej bazie poetyckich pejzaży dźwiękowych⁹. Metoda pracy jest w tym wypadku dość prosta: chodzi o to, by zliczyć wszystkie zastosowane w cyklu dźwięki, poddać je analizie za pomocą właściwych kategorii i ostatecznie zinterpretować ich literacką funkcję¹⁰. Głównym założeniem szkicu będzie teza, że *Ballady i romanse* odegrały fundamentalną rolę w reorientacji sposobów poznawania świata również w planie estetyki słuchu, nawet jeśli wiele w tej sprawie zawdzięcza Mickiewicz poprzednikom. Podstawą wszystkich analiz i interpretacji będzie metodologia *sound studies* — ekologia akustyczna¹¹. Jej zastosowanie umożliwi przeprowadzenie tak zwanej anatomii pejzażu dźwiękowego, czyli przebadanie takich elementów ogólnej audiosfery, jak wyróżnione przez Berniego Krause’a kategorie — geofonia, biofonia czy antropofonia¹², ale o tym później.

⁶ S. Kolbuszewski, *Muzyczność „Pana Tadeusza”*, [w:] *idem, Romantyzm i modernizm. Studia o literaturze i kulturze*, Katowice 1959.

⁷ M. Cieśla-Korytowska, *Szmary i trzaski w „Panu Tadeuszu”*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 4.

⁸ Zob. K. Cysewski, *Dźwięk i semantyka. Na przykładzie „Świtezianki”*, [w:] *Mickiewicz interdyscyplinarny*, red. K. Cysewski, Słupsk 1999.

⁹ Przez poetycki pejzaż dźwiękowy rozumiem w tym szkicu zbiór subiektywnie dobranych dźwięków, tworzących określoną wspólnotę kompozycyjną w określonym obszarze tekstu lub tekstów. W klasycznej definicji pejzaż dźwiękowy to po prostu „dowolne środowisko dźwiękowe [...] wraz z jego kontekstem percepcyjnym i historycznospołecznym”. Por. M. Kapelański, *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego*, „Muzyka” 2005, nr 1, s. 108.

¹⁰ Chodzi innymi słowy o wyróżnienie literackich przejawów Audialności II — czyli dźwięku jako tematu utworu poetyckiego. Por. Ł. Piaskowski, *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, nr 4, s. 141–142.

¹¹ Zob. np. K. Wrightson, *An introduction to acoustic ecology*, „Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology” 2000, nr 1; H. Westerkamp, *Linking soundscape composition and acoustic ecology*, „Organised Sound” 2002, nr 7; R. Losiak, *Wokół idei ekologii akustycznej. Koncepcje i praktyki*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2017, nr 17.

¹² Zob. B. Krause, *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World’s Wild Places*, London 2012; *idem, Voices of the Wild: Animal Songs, Human Din, and the Call to Save Natural Soundscapes*, New Haven-London 2015.

Od widzenia do słyszenia — od rozumu do emocji

Żeby lepiej zrozumieć znaczenie przełomu romantycznego dla zmian w ogólnie literackim postrzeganiu audiosfery, trzeba krótko przypomnieć, jak o tej kwestii myślano w XVIII wieku. Siłą rzeczy będzie to obraz operujący skrótami i pewnymi uproszczeniami, o czym warto pamiętać. W świecie oświeceniowego klasycystycznego umiaru i rozsądku łagodzącego przeciwieństwa przyroda służy człowiekowi, nie ma autonomii, interpretowana jest przez kategorie kulturowe, a w przypadku literatury — literackie, podlegające określonym konwencjom w obrazowaniu i prezentacji. Naturę traktowano jak liczbę obiektów, których natura jest być może nie do końca zrozumiała, ale możliwa do uporządkowania i zrozumienia według tego porządku. Narzędziem takiego porządkowania mogło być tylko oko — narząd zmysłów współgrający najpełniej z możliwościami rozumu. Krótko mówiąc, poeci postrzegali naturę nie przez pryzmat jedności duchowej — jak romantycy — lecz jako rzeczywistość zupełnie zewnętrzną, którą można i trzeba obserwować z boku. Dźwięki nie były tak proste do okiełznania, ale i im przypisano określone role. O ile bowiem muzyka baroku była rozemocjonowana (choć raczej w sensie retorycznym) i podlegała prawom matematycznych kombinacji, przez co wzrastał maksymalnie jej stopień komplikacji, o tyle dla klasycystów muzyka miała być prosta, klarowna i pełnić określoną funkcję: sprawiać przyjemność¹³. Dlatego też dźwięki w poetyce klasycystycznej poddawane były ścisłej kontroli; należało je porządkować tak, by ich układ był użyteczny dla słuchacza, ale by nie wykraczał poza to, co dyktuje najbardziej intuicyjna racjonalność. Pojawia się w tym nurcie emocjonalność, ale jest ona poddana ścisłej kontroli i wpisana w ustalony przez rozum porządek.

Dźwięki występujące w funkcji motywów poetyckich nie miały znaczenia autotelicznego, były zawsze „po coś” i istniały „w obrębie czegoś”¹⁴. Były częścią uporządkowanego poetyckiego obrazu, ułożonego w zgodzie z prawidłami rozumu¹⁵, a także wedle zasady prawdopodobieństwa i względnego realizmu — ujmowano je najczęściej w taki sposób, by uwydatnić ich przy-

¹³ Wyraźne jest to zwłaszcza u Immanuela Kanta, który uważał muzykę za czczą rozrywkę (rozkoszowanie się), ponieważ nie oddziaływała ona w żaden sensowny sposób na umysł. Jest to utylitarystyczno-hedonistyczna wizja muzyki. Por. B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Warszawa 2014, s. 64–65.

¹⁴ Co pozostawało w zgodzie z ogólną tendencją literatury oświecenia do dydaktyzmu. Por. Z. Libera, *Oświecenie*, Warszawa 1974, s. 103–105.

¹⁵ H. Krukowska, *W świetle śródziemnomorza. Estetyka klasycyzmu polskiego w początkach XIX wieku*, „Zeszyty Naukowo-Dydaktyczne Filii UW w Białymstoku” 1974, z. 12, s. 258–259.

datność dla człowieka: ptaki śpiewają więc nie same dla siebie, lecz po to, aby sprawić nam przyjemność, albo po to, by stać się wzorem do naśladowania (motyw poety śpiewającego jak ptak)¹⁶. Poeci XVIII wieku kontemplowali naturę głównie za pośrednictwem oczu, ale następstwem tego doświadczenia było nazywanie i personifikacja: wiatr nie jest po prostu wiatrem, lecz Akwilonem lub Zefirem. Nie jest więc zjawiskiem przyrodniczym, lecz przynależy do porządku humanistycznego, ulegając antropogenizacji i antropofonizacji. Jak pisała Teresa Kostkiewiczowa, natura w poezji klasycyzującej przedstawiana była w formie apoteozy idealnego piękna i „najczęściej dochodziło do utożsamiania [go] z pożytkiem”¹⁷. Sentymentalizm zmienił w tym myśleniu tylko tyle, że przyroda pełniła rolę służebną wobec ludzkiej emocjonalności¹⁸. Miało to jednak znaczenie kluczowe, dlatego że zmieniało również stopniowo sposób postrzegania dźwięku¹⁹, nawet jeśli w utworach poetyckich nadal tematyzowano go w konwencjonalnych ramach²⁰. Najczęstszym audialnym atrybutem poetyckim stała się wiejska fujarka, na której przygrywał sobie pastuszek w swej Arkadii²¹. Nierzadkim elementem dźwiękowego pejzażu były ponadto ptaki, głównie słowiki i skowronki, symbolizujące najczęściej uniesienie miłosne. W wierszu *Do skowronka* Franciszek Karpiński zazdrości tytułowemu ptakowi, że ma dla kogo śpiewać i przy kim zasypiać. Poeta tworzy w ten sposób analogię między losem ptaka i poety²².

Etapem najbardziej przypominającym obrazowanie i audializację romantycznych ballad były preromantyczne dumy. O ich pokrewieństwie gatunkowym pisali już inni badacze²³, dlatego w tym szkicu skupię się jedynie

¹⁶ Por. R. Dąbrowski, *O koncepcji naśladowania natury w refleksji estetyczno-literackiej oświecenia*, [w:] *Światy oświeconych i romantycznych. Doświadczenia, uczucia, wyobrażenia*, red. B. Mazurkowa, Katowice 2015, s. 13–34.

¹⁷ T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975, s. 103.

¹⁸ *Ibidem*, s. 261.

¹⁹ Jako następstwo przyjęcia innego paradygmatu pojmowania świata. Za Davidem Hume’em sentymentalisci powtarzali, że „odczucie” to „pierwsza zdolność człowieka”. Por. T. Kostkiewiczowa, *Sentymentalizm w literaturze polskiego Oświecenia*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia*, red. Z. Goliński, Wrocław 1973, s. 250.

²⁰ Sentymentalizm miał wymiar zarówno autentyczny, jak i sztuczny. Autentyczność kierowała go w kierunku preromantyzmu. Por. Z. Libera, *Problemy polskiego Oświecenia. Kultura i styl*, Warszawa 1969, s. 234–235.

²¹ Zob. R. Poggioli, *Wierzbowa fujarka*, przeł. F. Jarzyna, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, z. 3.

²² T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko...*, s. 260.

²³ Cz. Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1948, z. 1/4, s. 73–74; M. Zmigrodzka, „*Ballady i romanse*” wobec tradycji niemcewiczowskiej, „Pamiętnik Literacki” 1956,

na bardziej konkretnych audialnych innowacjach. Warto jednak zwrócić uwagę, że oprócz nowych rekwizytów i zmieniającej się scenerii, uciekających już od uporządkowanego i statycznego świata oświeceniowego, pojawiały się u poetów przełomu nowe dźwięki. Julian Ursyn Niemcewicz w wierszu *Sen Marysi* wprowadza zainspirowany poezją angielską nocny krajobraz księżycowy, w którym bohaterka „we śnie widzi Stasia swego”, tłumaczącego jej okoliczności własnej śmierci. Stało się to na morzu w trakcie burzy — zatopiła ona okręt, na którym Stasio płynął. Granicę między snem a jawą wyznacza sygnał audialny w postaci piejącego koguta — podobnie jak w *Romantyczności* Mickiewicza. Niemcewicz wprowadza do swojego wiersza nowe soniczne okoliczności: ryczącą burzę, która z trzaskiem niszczy okręt, a także wyróżnionego już wyżej wyznaczającego czas piejącego koguta²⁴.

Istotny wkład w proces przesunięcia wektora audializacji wniósł także Bruno Kiciński. W dumie *Ludmiła w Ojcowie*²⁵ poeta wprowadza pejzaż przepojony tajemnicą i grozą; jego centralną figurą jest zamczysko w Ojcowie, towarzyszy mu zaś „cisza z nocą ponurą”, gdzie „ćmy wkoło latały”, a „księżyc skrył się za chmurą”. Sceneria wzmocniona zostaje dźwiękami, a ogólna audiosfera wiersza jest przebogata. Pierwszy znak daje zegar wybijający północ, którego „odgłos coraz głębiej się chowa / I w bliskiej ginie pieczarze”. Scenerię audialną uzupełniają drzewa, pomiędzy którymi „wicher powiewa / I szumniej wstrząsa chwast dziki / I głośniej strumień łękę przepływa, / I głośniej huczą puszczyki”. Poeta powiada, iż „milczenie nocy strasznym się zdało”, tworząc zasadniczy kontrast do chmur, które „w czarniejsze nieba kryły się” i „z łoskotem zagrzmiały”, po czym „w ogromnym huku runął grom z góry / I skał posady zadrżały”. Autor dumy prezentuje przed czytelnikiem całe spektrum dźwiękowe typowe dla późniejszych ballad.

Warto dodać do tego, iż komentatorzy i krytycy klasycystyczni, przynajmniej niektórzy, byli świadomi zachodzących zmian. Niezwykłą przytomnością i przenikliwością wykazał się Franciszek Morawski. W *Liście drugim. Do romantyków* ze zbioru pt. *Klasycy i romantycy polscy. W dwóch listach wierszem* poeta odnotowuje zmiany w ogólnej audiosferze²⁶, pisząc —

z. specjalny; P. Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wrocław 2007, s. 528–529.

²⁴ Szczegółowo relację między utworami Niemcewicza i Mickiewicza opisał Wilhelm Bruchnalski. Zob. m.in. *idem*, *Mickiewicz–Niemcewicz. Studium historyczno-literackie*, „Pamiętnik Literacki” 3, 1904, nr 1/4.

²⁵ *Świat poprawiać — zuchwałę rzemiosło. Antologia poezji polskiego Oświecenia*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, wyd. 2 przejrz., Kraków 2004, s. 666.

²⁶ F.D. Morawski, *List drugi. Do romantyków*, [w:] Z. Libera, *Poezja polska 1800–1830*, Warszawa 1984, s. 222–223.

z zarzutem wobec romantyków — o „brzęczących kajdanach”, „wyjących szatanach”, o wicherze, który „gwizdże w ucho” lub w „stare zamki bije” i „świszcze, jęczy, wyje” po starych piwnicach. Najistotniejsze jednak zdanie to konstatacja: „Często się romantyczność w wielkim mieści szumie”, co dla Morawskiego jest ostateczną kontestacją porządku, ładu i harmonii dźwiękowej ustanowionej przez Horacego i Jana Kochanowskiego²⁷. W tej optyce romantyk to miłośnik amplifikacji i emancypacji dźwięku. Morawski z chirurgiczną precyzją zlokalizował kluczowe zmiany, zwracając uwagę na nowe techniki obrazowania, którym towarzyszyły znamienne modyfikacje audiosfery.

Romantyczne pojmowanie dźwięku

Oświeceniowe myślenie o naturze miało wymiar malarski²⁸: przyroda była zbiorem bytów, które można jakoś uporządkować, tak jak malarz własnymi oczami układa krajobraz, często jedynie „udający” realistyczny (dobrym przykładem są pejzaże miejskie Warszawy autorstwa Canaletta, w których malarz przedstawiał budynki wedle woli w celu udoskonalenia kompozycji obrazu). W podobny sposób traktowano zjawiska dźwiękowe. Dominacja kultury oka determinowała modele obrazowania poetyckiego. Jak pisała Isabelle Bour, „tradycyjna hierarchia zmysłów nie była kwestionowana nawet w połowie XVIII wieku, kiedy wzmożło się zainteresowanie działaniem układu nerwowego”²⁹. Wydaje się, że stosownego przełomu dokonali dopiero romantycy, ponieważ nie przejawiali oni nieograniczonego zaufania do oka, utożsamianego z władzą rozumu i racjonalistycznym redukcjonizmem. Deklaracja pochodząca z programowej ballady *Romantyczność*, czyli: „Czucie i wiara silniej mówi do mnie / Niż mędrca szkiełko i oko”³⁰, dotyczy między innymi tego problemu. Władza oka związana była zbyt silnie ze światem widzialnym i empirycznie poznawalnym³¹. Oko warunkowało sposób myślenia, który był

²⁷ Z. Libera, *Problemy polskiego Oświecenia...*, s. 142–143; J. Zbądzki, *Jan Kochanowski jako wzór do naśladowania — wybrane przykłady recepcji tradycji czarnoleskiej na przełomie oświecenia i romantyzmu*, „Meluzyna” 2016, nr 1.

²⁸ Zgodnie z Horacjańskim *ut pictura poesis* utwór poetycki miał osiągać efekty malarskie. Por. H. Markiewicz, *Obrazowość a ikonizacja literatury*, [w:] *idem, Wymiary dzieła literackiego*, Kraków-Wrocław 1984; zob. także: Z. Koczyńska, *Malowanie słowami*, [w:] *eadem, Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu*, Wrocław 1976, s. 48–52.

²⁹ I. Bour, *Foreword: Noise and sound in the eighteenth century*, „Études Épistémè” 2016, nr 29, <http://journals.openedition.org/episteme/1136> (dostęp: 13.03.2023).

³⁰ Wszystkie cytaty z ballad Mickiewicza, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z wydania: A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, wyd. 7 popr. i uzupeł., Wrocław 1986.

³¹ A. Ročko, *Świat zmysłów w polskim pamiętnikarstwie XVIII wieku*, „Prace Literaturoznawcze” 2022, nr 10, s. 200–201.

sprzeczny z towarzyszącą romantykom powszechną transgresją³². Jeśli uczynimy założenie, że między światem natury a człowiekiem istnieje duchowa koneksja i zależność, oko wydaje się mało użyteczne. Nie zobaczy ono bowiem poza-rzeczywistości. A przynajmniej takie oko, które samo pozostaje w pewnej poznawczej izolacji narzuconej przez empiryzm i racjonalizm. Czucie i wiara, wedle Mickiewicza, mogą stać się sprzymierzeńcami oka. Wiara — aby ten stan rzeczy przed samym sobą uznać za prawdopodobny i możliwy. Uczucie — aby rozszerzyć jego możliwości poznawcze.

Dla romantyków emocjonalność i czucie powiązane są ściśle z muzyką, czyli dźwiękiem. Dlaczego to takie istotne? Muzyka nie była dla nich matematyką ani sferą zbytnio zretoryzowanej, a więc sztucznej, afektywności, a co istotne — bardzo zbliżyła się do samej poezji. Działo to w obie strony. Pisał Maurycy Mochnacki: „wszystko [...] zmierza do tonu, do muzykalności. Muzyka służy [...] fantazyi, tak jak figury marmurowe poetyckiemu służą realizmowi”³³. Na tej podstawie wyróżniono dwa typy liryki romantycznej: tak zwaną poezję liryczną i poezję snycerską. Liryka związała się z muzyką, a snycerstwo z rzeźbą i zdobnictwem³⁴. Bohdan Pocij powiada, iż „muzyka stała się bardziej literacka, a literatura — bardziej muzyczna”. Inspirowała się ona często „rozmową i wyznaniem”, ale co istotniejsze: „toposy romantycznej mowy dźwięków rozgrywają się w przestrzeni emocji wzmożonej, w »żywole uczuć«”³⁵. Z punktu widzenia poety połączenie między emocją a dźwiękiem staje się jeszcze donioślejsze³⁶. Romantyków przygotował na tę ideę sentymentalizm. Muzyka nie jest już „czczą zabawką”, lecz „mową serca” (Karol Kurpiński), „językiem uczuć” (Józef Elsner), „mową duszy, serca i namiętności” (Józef Franciszek Królikowski). Później Mickiewicz powiada, że muzyka to „głos uczucia”. Oznacza to, że bezpośredni kanał emocjonalnego odbioru świata zewnętrznego wiedzie przez ucho, a generowanie znaczeń poprzez śpiew — czy to muzyczny, czy poetycki³⁷. Od czasu romantyków każde kolejne pokolenie nie tylko widziało świat, lecz zaczynało go słuchać i słyszeć.

³² M. Piwińska, *Ballady i romanse*, „Teksty Drugie” 1995, nr 6, s. 34.

³³ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, [w:] *idem*, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2004, s. 332–333.

³⁴ Cz. Zgorzelski, *Liryka romantyczna*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, wyd. 4, Wrocław 2009, s. 474–475.

³⁵ B. Pocij, *W żywole uczuć: mowa dźwięków*, [w:] *idem*, *Romantyzm bez granic*, Warszawa 2008, s. 33, 36–37.

³⁶ S. Jarociński, *Ideologie romantyczne*, Kraków 1979, s. 9.

³⁷ Zob. M. Tomaszewski, *Muzyka i literatura*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 579.

Zauważali to także polscy uczeni. Czesław Zgorzelski, komentując jeden z wierszy Mickiewicza, pisał:

rzeczywistość przemawia jedynie „słodką wonią” rozkwitłych drzew, szep-tem wód, śpiewem słowików, pieśnią zakochanych minstrelów, dźwiękiem ich muzyki... Oczu żaden widok nie pociąga, myśli nic nie rozprasza: można się skupić w sobie i usłyszeć to, co się kryje we wnętrzu, cisza w otoczeniu, „słyszalność” świata zewnętrznego ułatwiają drogę ku refleksji, wzmagają głos wewnętrzny samotnego poety³⁸.

Słuch był dla romantyków mniej podejrzliwy niż oko, a poszczególne doświadczenia audialne mogły służyć zupełnie nowym celom³⁹. Niejednoznaczność muzyki i dźwięku, a także jej niezależność od władzy wzroku i rozumu powodowały, że swoboda kształtowania obrazu poetyckiego wzrastała wielokrotnie. Nie bez powodu niemal każdej rzeczy nadzwyczajnej, niezwykłej i tajemniczej w balladach towarzyszą dźwięki. To, co emocjonalne i duchowe, ma charakter dźwiękowy i jest zapośredniczone przez ucho⁴⁰. Stworzyło to warunki do przesunięć w obrębie ogólnej teorii poznania. W pewnym sensie brak zaufania romantyków do rozumu sprawił, że dokonano rewizji poglądów na temat jego sprawczości i udoskonalono go jako narzędzie. Romantycy poniekąd „dopowiedzieli” rozum, wprowadzając perspektywę innych niż oko doświadczeń zmysłowych, których istotność racjonalizm redukował. Widzenie jest bowiem tunelowe i punktowo-obszarowe, zawsze na coś nakierowane. Słyszenie zaś — przestrzenne, kuliste i wszechogarniające. Zamknięcie oczu powoduje utratę sygnału, przed dźwiękiem uciec nie można⁴¹.

Według Ryszarda Przybylskiego romantycy, a już szczególnie Mickiewicz, skierowali doświadczenie ku tak zwanym zmysłom wewnętrznym, na co wskazywałoby motto z *Hamleta* Williama Szekspira mówiące o „widzeniu” oczami duszy⁴². Nie wydaje się jednak, że aż tak radykalna interioryzacja zmysłów

³⁸ Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 2001, s. 449.

³⁹ Nie znaczy to, że oko ustąpiło uchu całkowicie, ale z pewnością dysproporcja między jakościami wzrokowymi i słuchowymi została znacznie zmniejszona, na co wskazują dane opracowane przez Piotra Kładocznego. Autor wyliczył, że 44% leksemów u Mickiewicza dotyczy zmysłu wzroku, ale aż 27% — zmysłu słuchu. Por. P. Kładoczny, *Konceptualizacja zmysłów w twórczości Adama Mickiewicza*, „Filologia Polska” 2016, nr 2, s. 268.

⁴⁰ J. Słowacki tęsknotę za matką nazwał „muzyką czucia”. Por. I. Chyła-Szypułowa, *Muzyka w poezji wieszczów...*, s. 94–95.

⁴¹ T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009, s. 31–32.

⁴² R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 366–371.

oddawała cały sens przełomu romantycznego⁴³. Poeci romantyczni doświadczali świata zewnętrznego, który wpływał na kompozycję świata wewnętrznego. Detronizacja władzy oka dotyczyła określonej ideologii, która redukowała jego zdolności. Paradoksalnie romantycy poszerzyli znaczenie widzenia, wiążąc je z innymi kanałami doświadczenia: wiarą i emocjami. Wydaje się, że to nie zwrot ku zmysłom wewnętrznym jest najważniejszy, lecz raczej zwrot ku synestezji, komplikowanie zmysłów, a za pośrednictwem muzyki uwydatnienie roli ucha i dźwięku. Oko nie zostaje więc zdetronizowane, nadal dominuje (choć na innych zasadach, ponieważ zwiększa się pole możliwości tego, co można zobaczyć i co wypada widzieć w poezji). Istotną zmianą jest emancypacja innych zmysłów. Z punktu widzenia romantyka oczy nie tyle się wyłączają, ile są bezradne, jeśli nie dojdzie do aktywacji innych istotnych zmysłów, a także motywacji poznawczych. Dla romantyków taką motywacją były uczucia i wiara. Serce i dusza. Oczy racjonalisty i człowieka kierującego się wyłącznie prawidłami rozumu są w pewnym sensie bezużyteczne, ponieważ widzi on jedynie skrawek prawdziwej rzeczywistości. Pełza po powierzchni⁴⁴. Nawet jeśli widzi świat lepiej niż przeciętny przedstawiciel ludu, to ten świat jest bardzo mały w porównaniu z tym, w co wierzą i co widzą ludzie prości, a także — co wynika z postulatów romantyzmu — poeci.

Klasyfikacja dźwięków w *Balladach i romansach*

Podstawą wyróżnionej klasyfikacji będzie metoda anatomii pejzażu dźwiękowego stworzona przez amerykańskiego biologa i ekologa akustycznego Berniego Krause'a⁴⁵. Badacz wyróżnił trzy podstawowe składowe każdego pejzażu dźwiękowego. Pierwsza z nich to geofonia, czyli dźwięki natury nieożywionej (na przykład wiatr, woda, śnieżyce, lawiny, trzęsienia ziemi itp.). Druga to biofonia, czyli dźwięki natury ożywionej, których źródłem nie jest działalność człowieka (fauna i flora). Trzecia to antropofonia, czyli każdy dźwięk, którego źródłem jest działalność człowieka. Istnieją cztery podrodzaje antropofonii: fizjologiczna (dźwięki wydawane przez ludzkie ciało, głównie fonosfera, czyli

⁴³ Inną propozycją jest sensualizm „uduchowiony” Mikołaja Sokołowskiego oraz „przedwiedza” Kazimierza Cysewskiego. Por. M. Sokołowski, *Sensualizm romantyczny*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2007, nr 5, s. 66–67; K. Cysewski, *O „Balladach i romansach” Mickiewicza. Interpretacje*, Słupsk 1987, s. 30.

⁴⁴ A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1998, s. 29–30.

⁴⁵ M. Romanowska, *Kompozycja dźwiękowa jako przedmiot badań ekologii krajobrazu*, „Prace i Studia Geograficzne” 2017, z. 4, s. 102.

ludzka mowa), elektromechaniczna (dźwięki wydawane przez maszyny), kontrolowana (muzyka, teatr, przedmioty muzyczne i niemuzyczne, na przykład dzwon) oraz incydentalna (dźwięki towarzyszące człowiekowi na co dzień, na przykład szelest ubrań, odgłos tupania butami, stłuczenie szklanki itp.)⁴⁶. Przechodząc do omówienia cyklu, zastrzegam, iż analizie i interpretacji poddane zostaną jedynie wybrane wiersze. Omówione zostaną utwory: *Romantyczność*, *Świtez, Świtezianka*, *Rybka*, *To lubię* oraz *Lilie* — jako dzieła najbardziej audialnie nacechowane, wyznaczające podstawowe funkcje sonicznej tematyzacji w cyklu. W pozostałych balladach (i romansach) motywy te są po prostu powtarzane, dlatego ich osobna interpretacja nie wniosłaby wiele do ogólnego obrazu. Należy pamiętać, że Mickiewicz konsekwentnie trzymał się pewnych ustalonych przez siebie wątków.

Romantyczność

Gatunek ballady umożliwił audialne wyeksponowanie jakości związanych z fonosferą, czyli tą częścią antropofonii, w której źródłem dźwięku jest ludzki głos, aparat fonacyjny. Stąd też w *Romantyczności* taką rolę odgrywa rozmowa między Karusią a Jasiem. Jest ona jednostronna, ponieważ słyszymy jedynie Karusię, ale w ten właśnie sposób wyznacza się podstawowy kanał komunikacji: głos, dźwięk i słuch. Jasio, chociaż nic nie mówi, słyszy Karusię; ona zaś, choć mówi bardzo dużo, nie odbiera bodźców dźwiękowych z otoczenia („ona nie słucha” — dlatego, że skupia słuch na kimś innym, chce usłyszeć swojego Jasia; tak czy inaczej, poeta podkreśla tutaj naturę podjętego typu komunikacji: mowę, której audialnym odpowiednikiem jest ludzki głos). Grupa gapiów obserwuje więc scenę, w której jedna z postaci mówi do drugiej tak, jak często ludzie mówią do duchów lub do samego Boga. Dlatego też tak istotny jest uwydatniany przez poetę komponent wiary: człowiek, który się modli, musi wierzyć, że głos modlitwy dotrze do Stwórcy. Tak Karusię z ukochanym Jasiem łączy wiara, iż wypowiedane przez nią słowa są przez niego słyszane, nawet jeśli nie udziela on żadnej odpowiedzi. Antropofonia fizjologiczna, czyli fonosfera, wypełnia zresztą cały utwór: słyszymy mowę, wołanie, krzyczenie, płacz, śmiech⁴⁷.

⁴⁶ B. Krause, *Anatomy of the soundscape: Evolving perspectives*, „Journal of the Audio Engineering Society” 2008, nr 1/2, s. 73–79.

⁴⁷ Znaczenie fonosfery podkreślają także inni badacze. Kolbuszewski pisze, że w *Panu Tadeuszu* dominuje „gwar”, a Achremowiczowa, że „w mickiewiczowskim świecie dźwięków największą rolę gra głos ludzki”. Por. S. Kolbuszewski, *Muzyczność „Pana Tadeusza”...*, s. 192; W. Achremowiczowa, *Uwagi o roli dźwięku...*, s. 110.

Kluczowe dla zrozumienia *Romantyczności* z punktu widzenia studiów nad dźwiękiem jest dostrzeżenie swoistej dialektyki między okiem a uchem, wizją a dźwiękiem, jaką sygnalizuje poeta. Ballada rozpoczyna się od inicjacji sonicznej, aktywującej fonosferę, czyli ogólną kompozycyjną naturę ballady — „Słuchaj, dziewczeczko, ona nie słucha”. Dostajemy jasny sygnał, iż bohaterowie porozumiewają się między sobą głosami, a nawoływanie Karusi nie przynosi żadnego rezultatu, bo ona po prostu „nie słucha”, znajduje się w innej relacji audialnej, w obrębie własnego i hermetycznego pejzażu dźwiękowego. Dziewczynka zachowuje się dziwnie, dlatego pierwszą reakcją tłumy jest aktywizacja wzroku: ona do kogoś mówi, oni nie widzą do kogo. Karusia woła Jasieńka, raz się śmieje, raz płacze, usiłuje chwytać powietrze. Dokonuje w ten sposób podstawowej operacji audialnej typowej dla niemal wszystkich ballad Mickiewicza, to znaczy: kontakt ze światem nadmysłowym odbywa się za pośrednictwem dźwięków, najczęściej wydawanych przez aparat fonacyjny. Karusia mówi: „Tyżeś to w nocy? — To ty, Jasieńku! / Ach! i po śmierci kocha”, sugerując, że tak naprawdę od razu nie widzi swojego kochanka, lecz dopiero po chwili, po nawoływaniu i ciągłej aktywności głosowej, zjawa ujawnia się, choć jest widoczna tylko dla niej. Widzimy więc, że dźwięk wzmacnia zmysł wzroku, przesuwając go ku głębi, którą Przybyłski nazywa zmysłem wewnętrznym. Karusia widzi go oczami duszy, ponieważ jej aparat poznawczy został wzmocniony przez emocje i wiarę, czyli w najbardziej oczywistej interpretacji — słuch. Karusia mówi: „Czasem usłyszysz macocha! / Niech sobie słyszy, już nie ma ciebie!”, co wskazuje jasno, że pierwszym bodźcem pozostaje dźwięk, który dopiero w następstwie umożliwia zobaczenie ducha. Wizja kochanka klaruje się coraz bardziej z każdym kolejnym wypowiedzianym słowem: „Ach, to on! lica twoje, oczki twoje!”. Karusia widzi go coraz wyraźniej, ale całość wizji delimitowana jest przez kolejną wprowadzoną jakość dźwiękową: pianie koguta, który w wierzeniach ludowych przepędza duchy. Monolog Karusi jest jednostronny; zjawa nie może przemówić, ale jej istnienie podtrzymywane jest przez emocje i wiarę dziewczyny, których wyrazicielem audialnym jest jej głos, coraz bardziej rozemocjonowany i pełen skargi. Po usłyszeniu piejącego kura dochodzi do zjawiska amplifikacji; Karusia, chcąc powstrzymać zjawę przed odejściem, zaczyna krzyżeć, a jej głos znamionuje boleść. Dopiero w tym momencie ludzie obserwujący całą sytuację zaczynają rozumieć, w czym rzecz. Dlatego też dochodzi do aktywizacji kolejnej formy głosowej komunikacji z zaświatem, czyli modlitwy: „Mówcie pacierze — krzyczy prostota — / Tu jego dusza być musi”. Po raz kolejny ukazywana jest istotna rola dźwięków: umożliwiają

kontakt z rzeczywistością transcendentną. Narrator — przypuszczalnie sam poeta — dopowiada: „I ja to słyszę, i ja tak wierzę, / Płaczę i mówię pacierze”. Podkreślona zostaje rola słuchu, a także sens błagalnej modlitwy zabarwionej płaczem.

Kontrastem dla wyznania narratora staje się moment, w którym Mickiewicz ukazuje, w jaki sposób dochodzi do redukcji poznawczej, uprzednio nadbudowanej w utworze: „»Słuchaj, dziewczeczko!« — krzyknie wśród zgiełku / Starzec i na lud zawoła: / »Ufajcie memu oku i szkiełku, / Nic tu nie widzę dokoła«”. Poszerzony uprzednio świat zostaje zredukowany do władzy wzroku i rozumu. Narrator odpowiada starcowi, iż „dziewczyna czuje”, a „gawiedź wierzy”, co tworzy tak zwane prawdy żywe. Odrywa w ten sposób wzrok od władzy rozumu i empirii. „Miej serce i patrzaj w serce!” — powiada. Owo „patrzenie w serce”, które Przybylski nazwałby zwrotem ku zmysłom wewnętrznym, można także zinterpretować jako zwrot ku słuchowi. I to z bardzo prostego powodu: mową serca i uczuć była dla romantyków muzyka, czyli dźwięki. Zdecydowanie lepszym kanałem, by „spojrzeć” w serce, jest w takich okolicznościach słuch, pełniący zresztą kluczową funkcję na przestrzeni całej ballady. I gdy tłum krzyczy: „Jasio musi być przy swej Karusi, / On ją kochał za żywota!”, narrator kwituje to stwierdzeniem: „I ja to słyszę, i ja tak wierzę”.

Świtez

Wątki podjęte w *Romantyczności* ujawnione są także w balladzie *Świtez*. Rozpoczyna się ona wprowadzeniem eksponującym jakości wizualne; poeta ukazuje przed nami tytułowe jezioro w księżycowej scenerii nocnej. Narrator wymienia kolejno obiekty, które możemy zobaczyć, po czym wprost zwraca naszą uwagę na naturalne ograniczenia władzy wzroku: „Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga, / Dna nie odróżnia od szczytu, / Zdajesz się wisieć w środku niebokręga, / W jakiejś otchłani błękitu”. W takich okolicznościach, jak powiada narrator, „wzrok się przyjemnie ułudzi”, co znaczy, że to, czego nie zobaczymy, dopowiemy sobie w wyobraźni — tyle że potrzebny jest do tego bodziec. Gdy oko zawodzi, aktywizuje się ucho. Nie musimy czegoś dokładnie widzieć, ponieważ zaczynamy słyszeć, jakie „diabeł wyprawia tam harce”, jak się „larwy szamocą” (larwy, czyli zjawy). Poeta pisze, że pod taflą jeziora „nieraz gwar jakoby w mieście”, „zgiełk walczących i wrzaski niewieście, / i dzwonów gwałt, i zbrój chrzęsty”. Po tej gwałtownej amplifikacji dźwięk nagle cichnie i słychać już tylko szum nieopodal rosnącej jodły, a „w wodach gadanie cichego pacierza / i dziewic żałośne modły”. Powtarza się zatem motyw cichej, choć płacziwej modlitwy.

W dalszej części ballady, kiedy już wyłowiono świteziankę wyjawiającą tajemniczą historię jeziora, dokonuje poeta opisu bitwy Moskali i Tuhana, na którą składają się gwar, szcęk mieczy i tętent koni, grzmienie taranów, a także przeraźliwy wrzask wroga (mieszanka antropofonii fizjologicznej, mechanicznej i incydentalnej). Reakcją kobiet chroniących się przed Moskalami był zaś głos, a w zasadzie krzyk błagalnej modlitwy, połączonej z klątwą. Ballada kończy się typowym dla całego cyklu wykorzystaniem dźwięków w celu podkreślenia grozy i nadzwyczajności chwili. Świtezianka powiada, że „choć czas te dzieje wymazał z pamięci, / Pozostał sam odgłos kary, / Dotąd w swych baśniach prostota go święci / I kwiaty nazywa cary”. Na ów odgłos kary złożyły się w tym wypadku jakości geofoniczne: szum w puszczy, podburzona fala, co „z łoskotem na brzegi leci”. Dźwięki te pełnią funkcję magiczną: ich działanie prowadzi do rozszczepienia jeziora na pół i pochłonięcia młodzieńców, którzy złowili w niewód świteziankę. Całość zamyka cisza tafli jeziora, czyli galenosfera.

Świtezianka

W *Świteziance*, podobnie jak w *Świtezi*, poeta wykorzystuje technikę nagromadzenia jakości wizualnych, a do aktywizacji jakości sonicznych dochodzi tuż przed wystąpieniem określonego zjawiska nadprzyrodzonego. Gdy chłopiec ma w końcu spotkać kuszącą go świteziankę, następuje potężna „amplifikacja” ciszy, zakłócanej delikatnie jedynie przez trzeszczenie małych gałązek (biofonia). Celem tej operacji jest zbudowanie dynamicznego kontrastu. Po chwili jednak zrywa się szumiący wiatr, który wzburza wody jeziora, a jednocześnie ujawniają się „niesłyszane” zjawiska: woda się wzdyma i „wytryska” z niej śpiewająca i nucąca piękność wabiąca swoim głosem bohatera. Sceneria wodna sprawia, że dochodzi także do spiętrzenia dźwięków incydentalnych przynależących do geofonii akwaticznej, jak na przykład muskanie, pluskanie czy pryskanie wód jeziora. Podobny motyw aktywizacji dźwiękowej następuje, kiedy świtezianka znika; to wtedy znów wzdyma się i świszcze wiatr, a bohaterowi ukazuje się kochanka, której przyrzekł wierność, a którą zdradził. Wątek ten powtarza się jeszcze raz na końcu: zanim kara zostaje wymierzona i jezioro otworzy się, by pochłonać zdradliwego strzelca, efekty audialne zostają zintensyfikowane — wicher szumi, woda się burzy i wzdyma, wre (geofonia), a po zdradliwym kochanku pozostaje jedynie jęk (fonosfera), który czasami słyhać pod niedalekim modrzewiem (synteza biofonii i antropofonii).

Rybka

W *Rybce* Mickiewicz po raz pierwszy wprowadza elementy antropofonii kontrolowanej, czyli muzykę i tańce, które nazywa „hałasem”. Czyni to zapewne dlatego, żeby po raz kolejny zbudować kontrast. „Hałas” muzyki weselnej to przeciwwaga dla głosu bohaterki, Krysi, która zamienia się w tytułową rybkę. Warto podkreślić, że kanałem komunikacyjnym jest w tym wypadku po raz kolejny mowa, którą kieruje bohaterka do mieszkających w wodzie świtezianek. „Słuchacie mnie, siostry” — powiada opuszczona kochanka. Głos zmienia się rychło w słyszalny w całym lesie płacz; jest tak donośny, że zagłusza nawet „hałas” generowany przez muzykę weselną (zasada kontrastu dynamicznego znowu jest aktywowana). Dziewczynę w postaci rybki usłyszał jedynie wierny sługa, choć jej nie zobaczył, ponieważ głos dobiega spod tafli wody. Jest to motyw rozmowy dwojga bohaterów, którzy nie widzą się wzajemnie (doświadczenie akuzmatyczne, które powtarza się także w balladzie *Kurhanek Maryli*). Kanałem komunikacji pozostaje słuch. Sługa sam zaczyna wołać, pytając, cóż począć z dzieckiem, które zdradzona kochanka zostawiła. Działanie fonosfery układa się w pewien ciąg soniczny, ponieważ kolejnym akcentem kładącym nacisk na istotność głosu w tej balladzie jest przemiana rybki w syrenę, która postanowiła nakarmić dziecko, a przy okazji zaśpiewać mu kołysankę, dzięki czemu dziecko przestało płakać. Zdecydowaną nowością w *Rybce* jest wprowadzenie motywu echa, czyli odbitego dźwięku, także powiązanego z działaniem głosu: „»Krysiu, o Krysiu!« zawoła: / Echo mu »Krysiu« odpowie”.

Utwór kończy się typowym dla ballad Mickiewiczowskich motywem fonosfery: modlitwą, odmawianiem pacierzy, które występowało już w *Romantyczności*.

To lubię

Scenerię utworu *To lubię* tworzą konwencjonalne dla estetyki balladowej ptaki, współtworzące biofonię i awifaunę poetycką cyklu: puszczyk i sowy. Kontrapunktem dla ich pohukiwania jest z kolei tajemnicza dzwonnica (za którą znajdują się mogiły). Estetyka grozy wzmacniana jest przez dźwięki trzaskających drzwi cerkwi, a także bijące dzwony w pustej zрубnicy, którym towarzyszą chrusty, które „huczą i ksykają”. Widzimy więc, że dochodzi do połączenia motywów biofonicznych i geofonicznych (przy czym te ostatnie nie dotyczą już wody). Aktywizacja dźwięku — jak to w balladach — doprowadza do ujawnienia się zjawy. „Larwy stają się widome”, gdy grom trzaska

po gromie. W dalszej części utworu podobny efekt przynosi wypowiedzenie słów: „to lubię”, powodując pojawienie się ducha, który wypłynął „z bliskich wód toni” (fonosfera w funkcji magicznej).

W kolejnych scenach dochodzi do kontaktu między człowiekiem a widmem. Celem „ontologicznej” stabilizacji po raz kolejny aktywizowana jest fonosfera — bohater krzyczy: „Niech będzie Chrystus pochwalony!”. Zakłęta w zjawę kobieta w nagrodę za wypowiedzenie słów „to lubię” zamierza opowiedzieć swoją historię; funkcję delimitacyjną pełni zaś w tym wypadku, podobnie jak w *Romantyczności*, pianie koguta, które powoduje ulotnienie się wizji i zniknięcie ducha. Dziewczyna opowiada o śmierci Józia, którym wzgardziła i który przez nią umarł z miłości. W dalszej części opowieści dowiadujemy się, że duch chłopca zaczął z tego powodu nawiedzać dziewczynę. Mickiewicz, w typowy dla siebie sposób, każdy taki akt nawiedzenia przygotowywał za pomocą feerii dźwiękowej. Gdy duch miał się ujawnić, wzmagały się „hałas, szum, świsty” (geofonia). Pewnego razu Józio pojawił się i porwał dziewczynę do czyścica, w którym wśród powszechnych jęków i zgrzytania zębów (fonosfera) usłyszała wyrok z ust Józia: dopóki ktoś nie wypowie wobec dziewczyny słowa „lubię”, będzie się ona błąkała i straszyla ludzi do końca znanych nam czasów. Cała opowieść przerwana zostaje powtórzonym motywem piania kura, a wieńczy ją — również po raz kolejny — modlitwa.

Lilie

W balladzie *Lilie* dochodzi do rozbudowania motywu fonosfery: utwór rozpoczyna się od śpiewu morderczynie, dla którego kontrapunktem staje się audiosfera grozy znana już z ballady *To lubię*: pohukuje wiatr, kraczą wrony i „puchają puchacze” (geofonia łączy się z biofonią). Bohaterka puka do domu starca (onomatopeja), po czym „na kształt upiora” rozemocjonowana złowieszczo się śmieje i krzyczy: „Ha! mąż, ha! trup!” (fonosfera nowego typu). *Lilie* to jedyna ballada, w której dźwięki towarzyszą swoistemu szaleństwu opisywanej postaci. Główną rolę odgrywa tu ekspresja wokalna: wykrzyknienia, śmiech i ekspresyjna rozmowa.

Zabójczynie zwraca się do starca z pytaniem o to, jakie pacierze winna mówić, aby oczyścić się z grzechu. Powtarza się po raz kolejny motyw modlitwy, czyli specyficznego użycia głosu. Oprócz tego wykorzystany jest przez poetę — znowu — motyw dźwięków towarzyszących ujawnianiu się upiora czy zjawy: „Bo często w nocnej porze / Coś stuka się na dworze, / Coś chodzi po świetlicy. / »Dzieci — woła — to ja to / To ja, dzieci, wasz tato!«”.

Podstawową formą kontaktu ze zmorą jest dźwięk. Nowością tej ballady jest faktycznie aktywność audialna zjawy-ojca, który sam usiłuje zwrócić na siebie uwagę domowników. Ostatecznie nigdy się jednak nie ujawnia, celowo utrzymując kontakt wyłącznie w formule akuzmatycznej, bez udziału wzroku. Dźwięk w *Liliach*, jak w żadnej innej balladzie, służy do wzmacniania poczucia strachu u bohaterki. Dlatego też gdy zamknie oczy, zaczyna słyszeć: „traf, traf, klamka odskoczy / budzę się, widzę, słyszę, / Jak i idzie i dysze / Jak dysze i jak tupa, / Ach, widzę, słyszę trupa! / Skrzyp, skrzyp, i już nad łóżem / Skrwawionym sięga nożem”. Podobnie jak w *Romantyczności*, widoczność zjawy warunkowana jest przez dźwięk, który wzmacnia poczucie zagrożenia. W pewnym sensie służy torturze sonicznej. W pewnym momencie dźwięki wydawane przez zjawę doprowadzają zabójczynię do obłądu: „I staje i myśli i słucha: / Zda się, że ją ktoś goni, / I że coś szepce do niej / (Wokoło ciemność głucha): / »To ja, twój mąż, twój mąż!« / I staje i myśli i słucha; / Słucha, zrywa się, bieży, / Włos się na głowie jeży, / W tył obejrzeć się lęka, / Coś wciąż po krzakach stęka, / Echo powtarza wciąż: / »To ja, twój mąż, twój mąż!«”. Możemy do pewnego stopnia uznać to za kolejną formę odgłosu kary, która pojawia się już w balladzie *Świtezianka* (powtarza się też motyw echa). Ostatecznie zjawa ujawnia się dopiero na koniec ballady, by ją wymierzyć. Jak zwykle towarzyszą temu wydarzeniu trzaski i podmuchy wiatru (geofonia), a także — podobnie jak w balladzie *Rybka* — głos podziemny (akuzmatyczność). Aktowi wymierzenia kary, czyli momentowi zapadnięcia się podłoga i pochłonięcia zdradliwej żony i wiarołomnych braci, także towarzyszą trzaski sklepienia oraz drzenie i wstrząsy (nowy typ geofonii, w której odgłosy wydawane są przez trzęsącą się ziemię).

Podsumowanie

W *Balladach i romansach* najchętniej stosowaną formą audialnej komunikacji jest mowa, rozmowa, której nośnikiem jest ludzki głos. Sprzyja temu ogólna cecha kompozycyjna gatunku ballady, w której dochodzi do rozdzielania sposobów wypowiedzi i dialogizacji. Bohaterowie rozmawiają z sobą, nawołują, wołają do siebie, śpiewają z sobą, a nawet krzyczą, pokrzykują itd. Relacje w obrębie fonosfery są zwyczajowo napięte, a dźwięki ujęte w zmienny *ambitus* dynamiki (cicho/głośno). I to właśnie ta część audiosfery cyklu jest właściwie najistotniejszym sonicznym punktem odniesienia: cała reszta dźwięków nie ma tak fundamentalnie kompozycyjnego znaczenia, może się pojawiać albo nie pojawiać. Fonosfera jest aktywna bezustannie, przerywana

jedynie aktywnością narratora, który informuje nas o dodatkowej aktywności innych elementów audiosfery, czyli albo dźwięków incydentalnych, albo większych pejzaży dźwiękowych. Mickiewicz na przestrzeni wszystkich dwunastu ballad i dwóch romansów daje nam jednak do zrozumienia, że najważniejszym sonicznym rekwizytem postaci są ich głosy, które wykorzystywane są na przynajmniej trzy podstawowe sposoby:

1. jako środek komunikacji między bohaterami;
2. jako środek komunikacji z duchami i upiorami;
3. jako środek komunikacji ze sferą *sacrum* (bardzo częstą reakcją bohaterów na wydarzenia fantastyczne jest modlitwa, czyli właściwie rozmowa z Bogiem).

Oprócz fonosfery najchętniej wykorzystuje poeta geofonię: dźwięki generowane przez wiatr oraz wodę. Motywy akwaticzne ulegają częstej audializacji. Mniejszą rolę odgrywa biofonia: raz pojawiają się psy (*Do przyjaciół*), raz większe koty, jak lew, tygrys, lampart (*Rękawiczka*), dwukrotnie ptaki: wrona (*Lilie*), puszczyk i sowa (*Lilie* oraz *To lubię*).

Drugą cechą *Ballad i romansów* jest wyraźne oddzielenie zjawisk wizualnych od audialnych. Z drobnymi wyjątkami, kiedy aktywność wzrokowa i słuchowa są połączone, w większości przypadków poeta przygotowuje nas na aktywność rekwizytów dźwiękowych za pomocą pobudzenia naszej wyobraźni wzrokowej: najpierw orientujemy się, gdzie jesteśmy i co widzimy, a dopiero później, z nagłą, zaczynamy coś słyszeć.

Jaka jest jednakowoż najważniejsza rola dźwięków w cyklu? Wydaje się, że jest to głównie sygnalizacja i wzmocnienie wrażenia tajemniczości, a czasami grozy. Dźwięki pojawiają się bowiem najczęściej w sytuacjach, gdy prezentowane są wątki fantastyczne i nadmysłowe, powiązane ze światem duchów i upiórów lub przynajmniej charakteryzujące pejzaż, w obrębie którego te fantastyczne postaci się pojawiają.

Na podstawie przeanalizowanego materiału możemy wyróżnić przynajmniej sześć typów udźwiękowania cyklu *Ballady i romanse*. Są to kolejno:

1. Dźwięki służące do odkrywania rzeczywistości nadprzyrodzonej oraz do rozmowy z duchami czy zjawami — bez dźwięku w zasadzie nie dochodzi do konfrontacji rzeczywistości empirycznej i duchowej.
2. Dźwięki budujące napięcie przed wydarzeniami fantastycznymi: bardzo często przed pojawieniem się zjawy bądź ducha dochodzi do nagromadzenia i amplifikacji jakości sonicznych.
3. Dźwięki charakteryzujące sytuacje grozy, wzmacniające poczucie strachu i tajemniczości.

4. Dźwięki mowy służące do ogólnej komunikacji między postaciami (kompozycyjnie cykl ballad łączy motyw fonosfery: głosu, śpiewu, wołania, krzyku, płaczu, śmiechu itp.).
5. Dźwięki akuzmatyczne: kiedy ich źródło nie jest widoczne dla słuchacza.
6. Istnieją dźwięki kontrolowane, jak dzwony, muzyka i śpiew, ale nie pełnią roli kluczowej (*Rybka*, *Dudarz*); albo pełnią funkcję kontrastu dla ważniejszych jakości audialnych, albo są przedmiotem opisu poetyckiego, jak w wypadku koncertu w *Dudarzu* (ta ballada jest też pierwszym wierszem Mickiewicza, w którym pojawia się motyw opisu występu muzycznego).

Bibliografia

- Achremowiczowa W., *Uwagi o roli dźwięku w poezji Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” 1955, nr 5.
- Bour I., *Foreword: Noise and sound in the eighteenth century*, „Études Épistémè” 2016, nr 29, <http://journals.openedition.org/episteme/1136>.
- Chyła-Szypułowa I., *Muzyka w poezji wieszczów*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej im. Jana Kochanowskiego, Kielce 2000.
- Cysewski K., *O „Balladach i romansach” Mickiewicza. Interpretacje*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Słupsku, Słupsk 1987.
- Dąbrowski R., *O koncepcji naśladowania natury w refleksji estetyczno-literackiej oświecenia*, [w:] *Światy oświeconych i romantycznych. Doświadczenia, uczucia, wyobrażenia*, red. B. Mazurkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Jabłońska B., *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- Jarociński S., *Ideologie romantyczne*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979.
- Kapelański M., *Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego*, „Muzyka” 2005, nr 1.
- Kładocny P., *Konceptualizacja zmysłów w twórczości Adama Mickiewicza*, „Filologia Polska” 2016, nr 2.
- Kolbuszewski S., *Muzyczność „Pana Tadeusza”*, [w:] *idem, Romantyzm i modernizm. Studia o literaturze i kulturze*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1959.
- Kostkiewiczowa T., *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.
- Kostkiewiczowa T., *Sentymentalizm w literaturze polskiego Oświecenia*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia*, red. Z. Goliński, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Krause B., *Anatomy of the soundscape: Evolving perspectives*, „Journal of the Audio Engineering Society” 2008, nr 1/2.

- Krause B., *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, Little, Brown and Company, London 2012.
- Krause B., *Voices of the Wild: Animal Songs, Human Din, and the Call to Save Natural Soundscapes*, Yale University Press, New Haven-London 2015.
- Krukowska H., *W świetle śródziemnomorza. Estetyka klasycyzmu polskiego w początkach XIX wieku*, „Zeszyty Naukowo-Dydaktyczne Filii UW w Białymstoku” 1974, z. 12.
- Libera Z., *Oświecenie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1974.
- Libera Z., *Poezja polska 1800–1830*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1984.
- Libera Z., *Problemy polskiego Oświecenia. Kultura i styl*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
- Mickiewicz A., *Wybór poezyj*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, wyd. 7 popr. i uzupeł., Ossolineum, Wrocław 1986.
- Misiak T., *Estetyczne konteksty audiosfery*, Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2009.
- Mochnacki M., *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, [w:] *idem*, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Ossolineum, Wrocław 2004.
- Piaskowski Ł., *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, nr 4.
- Piwińska M., *Ballady i romanse*, „Teksty Drugie” 1995, nr 6.
- Pociej B., *W żywiole uczuć: mowa dźwięków*, [w:] *idem*, *Romantyzm bez granic*, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2008.
- Przybylski R., *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.
- Ročko A., *Świat zmysłów w polskim pamiętnikarstwie XVIII wieku*, „Prace Literaturoznawcze” 2022, nr 10.
- Romanowska M., *Kompozycja dźwiękowa jako przedmiot badań ekologii krajobrazu*, „Prace i Studia Geograficzne” 2017, z. 4.
- Seweryn A., „*Muzyczny*” Słowacki i muzyka pisana do dzieł Słowackiego, „Colloquia Litteraria” 2006, nr 1.
- Sokołowski M., *Sensualizm romantyczny*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2007, nr 5.
- Świat poprawiać — zuchwałę rzemiosło. Antologia poezji polskiego Oświecenia*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, wyd. 2 przejrz., Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004.
- Tomaszewski M., *Muzyka i literatura*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, wyd. 4, Ossolineum, Wrocław 2009.
- Witkowska A., *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
- Zbądzki J., *Jan Kochanowski jako wzór do naśladowania — wybrane przykłady recepcji tradycji czarnoleskiej na przełomie oświecenia i romantyzmu*, „Meluzyna” 2016, nr 1.
- Zgorzelski Cz., *Liryka romantyczna*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, wyd. 4, Ossolineum, Wrocław 2009.

Zgorzelski Cz., *O pierwszych balladach Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1948, z. 1/4.

Zgorzelski Cz., *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2001.

Żbikowski P., *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.

Żmigrodzka M., „*Ballady i romanse*” wobec tradycji niemcewiczowskiej, „Pamiętnik Literacki” 1956, z. specjalny.

Streszczenie

Romantyczne pejzaże dźwiękowe — *Ballady i romanse* Adama Mickiewicza

Głównym założeniem artykułu jest teza, że *Ballady i romanse* Adama Mickiewicza to cykl poetycki, który odegrał fundamentalną rolę w reorientacji sposobów poznawania świata w planie estetyki słuchu w literaturze polskiej. Jest to dzieło, które zapoczątkowało nowy sposób prezentacji dźwięku w polskiej poezji, przełamując ostatecznie oświeceniowo-racjonalistyczny paradygmat dominacji perspektywy oka w kulturze na rzecz emancypacji nowej kultury audialnej. Audiosfera cyklu, to znaczy wszystkie zastosowane w tym cyklu dźwięki, są w niniejszym artykule poddane analizie za pomocą właściwych kategorii (anatomia pejzażu dźwiękowego wg B. Krause’a) i ostatecznie zinterpretowane przez pryzmat ich literackiej funkcji. Pojęciami służącymi do opisu i interpretacji w artykule są pejzaż dźwiękowy, a także jego zasadnicze elementy: geofonia, biofonia oraz antropofonia. Dominującą jakością soniczną w cyklu, mającą znaczenie kompozycyjne, jest część antropofonii zwana fonosferą: głos, mowa, śpiew, krzyk itd., a jakościami towarzyszącymi są zarówno geofonia i biofonia, jak i różnego pochodzenia dźwięki incydentalne. Dźwięki pojawiają się najczęściej, gdy dochodzi do aktywizacji wątków i motywów fantastycznych.

Słowa kluczowe: sound studies, ballady i romanse, Adam Mickiewicz, audiosfera, pejzaż dźwiękowy, romantyzm, oświecenie, dźwięk w poezji

Między zbrodnią a zaklęciem. Kilka uwag o psychologii bohaterek Mickiewiczowskich ballad

Martyna Baśkiewicz

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0009-0001-0702-8431

e-mail: martyna.bas@o2.pl

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.62.2>

Abstract

Between crime and enchantment:
Some notes on the psychology
of female protagonists in Mickiewicz's ballads

This text is an analysis of two well-known ballads by Adam Mickiewicz, *Lilie* and *Świtezianka*, and is dedicated to the female protagonists. They are characterized by ruthlessness and cruelty, and both are linked to a force majeure responsible for the order of the world. This work also attempts to demonstrate that the characters suffer from psychological disorders. The Lady exhibits psychopathic tendencies, while *Świtezianka* is an example of sadism and bipolar disorder. These conditions have a significant impact on the behavior of the discussed protagonists; their illnesses determine the actions of these women and, at the same time, make them complex and enigmatic characters.

Keywords: literary character, woman, mental disorder, psychoanalysis, ballad, Adam Mickiewicz, romanticism

Gloryfikowane, wychwalane, podziwiane — kobiety romantyzmu zdominowały epokę. Miały one różne twarze. Czasem był to typ duszy nieodgadnionej, szukającej sensu życia w poezji, stającej się istotą niezrozumianą po zamążpójściu. Niekiedy spotykamy kobietę opuszczoną, tęskniącą za kolejnymi adoratorami. Wreszcie pojawia się wybranka natchniona, pełniąca funkcję muzy, często nieświadoma swojej wielkiej roli w życiu artysty¹. Naturalnie zatem kobieta romantyczna stała się bohaterką licznych dzieł epoki, a twórcą ukazującym w swoich utworach nietuzinkowe kobiece kreacje był Adam Mickiewicz.

Artykuł ten jednak nie jest wyłącznie próbą udowodnienia niesamowitości charakterów przedstawicielek płci pięknej pojawiających się w balladach Mickiewicza. Jest to przede wszystkim analiza sylwetek tych kobiet oraz ocena ich w sposób inny od dotychczasowych ustaleń. W tym celu, oprócz ukazania korelacji, jakie zachodzą pomiędzy nimi a naturą, rozumianą jako autonomiczny, samoistny byt, omówione zostaną zjawiska z dziedzin psychologii i psychiatrii. Pojawią się tu także odniesienia do symboliki kulturowej, folkloru, historii oraz wierzeń ludowych, które stanowią nieodłączny aspekt poszczególnych ballad, pozwalający na przyjrzenie się kobietom z różnych punktów widzenia. Jest to szczególnie ważne, gdyż zależy nam na zrozumieniu motywacji ich działań. Poruszone zostaną zatem zjawiska nie tylko aktualne, ale również istotne, ponieważ jest to próba lektury feministycznej, skupionej nie na samym autorze, lecz na wykreowanych przez niego bohaterkach.

Pani zabija pana

Ballada inspirowana średniowiecznym utworem *Pani pana zabiła*² napisana została przez młodego Mickiewicza w 1820 roku i do tej pory zachwyca swoim kunsztem. Bogusław Dopart widzi w *Liliach* jedno z arcydzieł balladowych, określając je jako mistrzowskie i przypisując mu rangę najwyższą w ówczesnej praktyce poetyckiej³. Stoi za tym przede wszystkim nadanie pieśni gminnej nowej głębi i uformowanie jej tak, że w efekcie końcowym jej walory estetyczne i zawarte w niej motywy śmiało mogą zająć miejsce obok

¹ S. Wasylewski, *O miłości romantycznej*, Lwów 1921, s. xxii–xxiv.

² E. Kucharski, „Pani Pana zabiła” jako zabytek średniowiecznej poezji dworskiej, „Pamiętnik Literacki” 28, 1931, s. 349.

³ B. Dopart, *Ballady i romanse — przełom i kontynuacja*, [w:] A. Mickiewicz, *Ballady i romanse*, oprac. M. Woźniak-Działak, B. Dopart, wydanie jubileuszowe, Kielce 2022, s. 273–297.

antycznych tragedii⁴ czy dramatów Szekspira⁵. Mickiewicz przenosi nas do mediewalnej rzeczywistości i rysuje nam świat przedstawiony jako magiczny, prymitywny, tajemniczy i przede wszystkim ściśle związany z naturą, której najistotniejszym elementem są oczywiście tytułowe kwiaty. Z pozoru zwyczajne, towarzyszą czytelnikowi przez cały utwór, zarówno na początku, jak i na końcu historii, spajając z sobą kolejne zdarzenia, by w końcu doprowadzić główną bohaterkę do tragicznego finału.

Symbolika lilii jest bogata i zostaje przez Mickiewicza skrupulatnie wykorzystana, co jeszcze mocniej uwypukla korelacje zachodzące między Panią a kwiatami, pod którymi ukryła mogiłę zamordowanego małżonka. Lilie bowiem to noc, księżyc i kłamstwo⁶. Reprezentują one niejako postawę bohaterki (fałsz), jej czyny (grzech) oraz czas i miejsce dokonanej przez nią zbrodni (pełnia i mroczny las). Poprzez lilie natura odgrywa rolę świadka morderstwa i jednocześnie odzwierciedla wszystkie aspekty zbrodni. Rośliny posadzone na grobie Pana skrywają mroczną tajemnicę okraszoną magią.

Na tym wachlarz znaczeń lilii w tym utworze jednak się nie kończy. Warto przypomnieć fragment, w którym Pani otrzymuje wieniec weselny. Pierwszym skojarzeniem, jaki przychodzi on na myśl, może być tradycyjne dziewictwo panny młodej. Czyżby to była Mickiewiczowska ironia podkreślająca niewierność i obłudę Pani? Być może, w końcu ta zdradliwa kobieta bez wyrzutów sumienia pozwala prowadzić się do ślubnego kobierca, gdzie czeka na nią nie jeden, lecz dwóch braci zmarłego męża. Sięgnijmy jeszcze głębiej. Lilie są również zwiastunem nieśmiertelności, odrodzenia, wreszcie zmartwychwstania⁷. Jak dowiadujemy się z opracowania opartego na zbiorach Adama Fischera, „lilia wyrasta na grobie niewinnej osoby”⁸. Tę wielorakość uzupełniających się znaczeń Mickiewicz stosuje w sposób przemyślany, dopasowując je do przebiegu zdarzeń⁹.

⁴ W. Borowy, *Ballady i romanse*, [w:] *idem, O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958, s. 96–97.

⁵ M. Jastrun, *Wizerunki*, Warszawa 1956, s. 69, cyt. za: K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1994, s. 222.

⁶ W. Kopaliński, *Lilia*, [hasło w:] *idem, Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 199–201.

⁷ *Ibidem*, s. 201.

⁸ J. Sosnowska, *Lilia*, [hasło w:] *Rośliny w wierzeniach i zwyczajach ludowych. Słownik Adama Fischera*, red. M. Kujawska *et al.*, Wrocław 2016, s. 412.

⁹ O znaczeniu w balladach Mickiewicza bieli, którą lilie tutaj reprezentują, pisze również Marta Piwińska, dostrzegając w tej barwie odniesienia zarówno do niewinności, jak i tajemnicy, zbrodni, wreszcie śmierci i upiórów. Zob. M. Piwińska, *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romansów”*, [w:] *eadem, Wolny myśliwy. Ośiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 45–47.

Bardzo istotne jest przywołanie lili na początku (w trakcie ich siania) oraz na końcu utworu (chwilę po zerwaniu) — przywodzi to na myśl związek między ziarnem a owocem, przyczyną a skutkiem. Możemy nawet pokusić się o odnalezienie nawiązań do Pisma Świętego: „co człowiek sieje, żąć będzie” — czytamy w liście do Galatów¹⁰. Pani dokonała zbrodniczego czynu i musi zmierzyć się z jego konsekwencjami — zależność ta została zobrazowana za pomocą lili. Grobowe kwiaty nie mogą zwiastować dobrego małżeństwa — zdaje się nam mówić Mickiewicz.

Sam motyw siania również zawiera w sobie pewną symbolikę, tym razem jednak mającą znamiona czegoś magicznego i rytualnego:

Zbrodnia to niesłychana,
Pani zabija pana.
Zabiwszy grzebie w gaju,
Na łączce przy ruczaju,
Grób liliją zasiewa,
Zasiewając tak śpiewa:
„Rośnij kwiecie wysoko,
Jak pan leży głęboko;
Jak pan leży głęboko,
Tak ty rośnij wysoko”¹¹.

Według Kazimierza Cysewskiego w przytoczonym fragmencie „dostrzegamy następujące elementy: czynność [sianie kwiatów], »przedmiot« znaczący [lilie], formuła językowa, sposób wykonania [śpiew], czas wykonania [w momencie siania]”¹². Tym samym lilie, będące częścią natury, jednocześnie należą także do świata nadprzyrodzonego. Kwiaty te stanowią więc łącznik pomiędzy tym, co realne, i tym, co magiczne. Pani podczas kontaktu z liliami dopuszcza do siebie ich moc, oddając się niejako nieznanym sobie siłom, i naraża się na karę, której tak bardzo chciała uniknąć.

Pierwszym pytaniem, które należy sobie postawić, jest: dlaczego doszło do zbrodni? Akcja utworu rozgrywa się za panowania Bolesława Chrobrego w czasie, gdy odbywał on wyprawy zbrojne na Kijów. Pozostawiona przez męża młoda, samotna kobieta wdaje się w romans z innym mężczyzną. Ma świadomość niegodziwości swojego czynu, lecz najwyraźniej nie spodziewała się powrotu małżonka.

¹⁰ *List do Galatów*, [w:] *Pismo Święte Nowego Testamentu*, przeł. S. Kowalski, Warszawa 1973, s. 338.

¹¹ Korzystam z tekstu ballady cyt. za: A. Mickiewicz, *Ballady i romanse...*, s. 171–194.

¹² K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo...*, s. 231.

Nie dochowałam wiary,
Ach! biada mojej głowie!
Król srogie głosi kary;
Powrócili męzowie¹³.

Co więcej, to nie reakcja Pana ją niepokoi. Pani boi się osądu króla, a więc instancji wyższej. Z przerażenia kobiety można wnioskować, że nie była ona jedyną niewierną żoną i przykłady królewskiej kary za cudzołóstwo są już w jej otoczeniu obecne. To właśnie strach przed konsekwencjami popycha Panią do zbrodni.

Do tego momentu motywacja kobiety jest jasna i w jakiś sposób zrozumiała. „Srogie kary” dla niewiernej kobiety z pewnością wiązały się z cierpieniem, zwłaszcza że w owych czasach cudzołóstwo było karane śmiercią, ewentualnie okaleczeniem — odcięciem nosa lub uszu, czasem również innych części ciała¹⁴. Strach przed okrutnym losem nie tłumaczy jednak postawy Pani po popełnieniu zbrodni. Bohaterka wręcz przechwała się przed pustelnikiem, nie tylko opisując mu swoją motywację, ale także z dumą opowiadając o zbrodni:

Ha! ha! mąż się nie dowie!
Oto krew! oto nóż!
Po nim już, po nim już!¹⁵

Nie ma w niej skruchy. Swoim zachowaniem przywodzi na myśl osobę chorą psychicznie¹⁶ o skłonnościach psychopatycznych, uniemożliwiających właściwą ocenę własnych czynów. Zdaje się, że morderstwo męża było impulsem, działaniem pod wpływem chwili. Potwierdza to reakcja Pani, która po zabójstwie w panice biegnie po radę do pustelnika. Taki nagły brak kontroli nad sobą to jeden z czynników przemawiających za psychopatią¹⁷. Bez względu na to tylko wobec męża, ale także własnych dzieci, które bohaterka pozbawia ojca i następnie okłamuje, to kolejna cecha Pani świadcząca o jej zaburzeniu¹⁸. Pierwszy grzech popycha ją do kolejnego i bohaterka nawet

¹³ A. Mickiewicz, *Ballady i romanse...*, s. 173.

¹⁴ A. Brückner, *Dzieje kultury polskiej*, t. 1, Kraków 1931, s. 115.

¹⁵ A. Mickiewicz, *Ballady i romanse...*, s. 173.

¹⁶ A. Kowalczykowa, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977, s. 191. W swojej pracy autorka klasyfikuje Panią jako postać szaloną.

¹⁷ J. Groth, *Oblicza psychopatii*, Warszawa 2010, s. 65.

¹⁸ *Ibidem*, s. 59–63.

nie próbuje udawać, że czuje wyrzuty sumienia. Moment, w którym prosi o pokutę, przesycony jest obojętnością wobec popełnionej zbrodni. Psychopatia charakteryzuje się nie tylko brakiem poczucia winy i empatii, to także „upośledzenie związków z innym człowiekiem”¹⁹, co łączy się również z burzliwym życiem seksualnym²⁰ (w przypadku Pani będzie to oczywiście zdrada i zainteresowanie szwagrami).

Większość psychopatów cechuje jednak tak zwany deficyt lęku²¹, czego o Pani powiedzieć nie można. Chce ona za wszelką cenę uniknąć kary. Słowa pustelnika przynoszą jej ulgę, ale nie na długo, bo mimo że ukryła jedną zbrodnię, teraz ciąży jej inna, o wiele poważniejsza. Możemy ją więc określić jako psychopatkę neurotyczną²². Jej strach przed karą osiąga wymiar deliryczny — słyszy i widzi nieboszczyka, powoli popada w obłąd: ma wrażenie, że nocą „coś stuka się na dworze, coś chodzi po świetlicy”²³ i pod postacią ojca woła swoje dzieci.

To jednak nie powstrzymuje Pani przed kolejnym, pozbawionym honoru czynem — przyjęciem zalotów braci zamordowanego męża. Mogłoby się wydawać, że bohaterka próbuje uniknąć tej wątpliwej moralnie drogi, lecz jej wahanie trwa tylko tak długo, póki nie upewni się, że nie spotka ją za podjęte działania kara. I zapewne gdyby groził jej tylko ludzki wymiar sprawiedliwości, prawda nie zostałaby ujawniona. Mamy jednak w *Liliach* do czynienia z drugą jeszcze płaszczyzną — tą tajemniczą i magiczną, włączoną do ballady już na początku utworu za sprawą pustelnika. Postać ta to pośrednik pomiędzy światami, który jest świadomy powiązań między prawami natury a działaniami człowieka. Wie, że w obu światach obowiązuje jedna wspólna zasada, która zabrania zabijania.

Pani pogwałciła tę zasadę, dlatego spotkała ją kara. Zjawisko to zostaje przez Cysewskiego określone upodmiotowieniem czasoprzestrzeni²⁴. Człowiek, jako część świata natury, jest od niego zależny i nie może burzyć ustalonego

¹⁹ K. Pospiszyl, *Psychopatia*, Warszawa 2000, s. 19.

²⁰ *Ibidem*, s. 174.

²¹ *Ibidem*, s. 26–32.

²² O psychopatach i neurotykach szerzej pisze także Jarosław Groth we wcześniej wspomianej przeze mnie książce *Oblicza psychopatii*. Przywołuje on słowa psychiatry Herveya M. Cleckleya, który wyraźnie zaznacza, że psychopaci lęk odczuwają, choć w sposób inny niż ludzie niedotknięci tym zaburzeniem, a neurotyczność praktycznie u nich nie występuje (s. 36). W modelu prototypowym obrazu psychopaty Groth nie wymienia jednak deficytu lęku jako czynnika warunkującego, nie jest więc on cechą występującą zawsze, o czym pisze również Pospiszyl.

²³ A. Mickiewicz, *Ballady i romanse...*, s. 177.

²⁴ K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo...*, s. 239.

porządku. Jeśli jednak odważy się pogwałcić to prawo, w sposób tajemniczy zainicjuje zdarzenia nadprzyrodzone i przywoła siły, nad którymi nie będzie w stanie już zapanować. Zwróćmy jednak uwagę, że w *Liliach* wywierają one swój wpływ nie tylko na Panią. Pierwotna moc natury karze również braci Pana, mimo różnej wagi występków popełnionych przez nich i przez Panią. Uroczystość ślubna odbywała się w cerkwi, więc wraz z nimi prawdopodobnie zginęli także goście weselni. Siła natury pochłonęła cały budynek, nie bacząc na to, kogo spotyka kara. Mamy wobec tego do czynienia z żywiołem brutalnym, który, sprowokowany przez czyn Pani, próbuje przywrócić zachwiany porządek za wszelką cenę. Główna bohaterka jest zatem w tej balladzie nie tylko psychopatką tracącą kontrolę nad własnym losem, ale również zapalnikiem wywołującym katastrofę.

Zapomniał strzelec o swej dziewczynie

Nieco inaczej relacja między kobietą a naturą jawi nam się w *Świteziance*. Ballada ta, podobnie jak *Lilie*, należy nie tylko do najbardziej znanych, ale także docenianych pod kątem artystycznym utworów Mickiewicza. Określana „harmonijną”, „powabną”, „uroczą”, wreszcie „najpiękniejszą”, budziła zachwyt już wśród współczesnych poecie odbiorców²⁵. Przenosimy się nad brzeg jeziora Świtez, nad którym świeci księżyc. W scenerii tej osadzeni zostają kochankowie, którzy widują się w tym miejscu każdej nocy. W przeciwieństwie do *Lilii*, w tej balladzie na początku pojawiają się wyraźne elementy sentymentalne, budzące przyjemne skojarzenia. Główni bohaterowie przywodzą na myśl pasterską parę, umieszczoną w urokliwej idylli:

Ona mu z kosza daje maliny,
A on jej kwiatki do wianka;
Pewnie kochankiem jest tej dziewczyny,
Pewnie to jego kochanka²⁶.

Ich conocne spotkania są pełne miłosnych wyznań — zakochani nie widzą poza sobą świata. Młodzieniec, pochłonięty wdziękami ukochanej, jest zdecydowany na kolejny krok i jednocześnie coraz bardziej niecierpliwy. Delikatna dziewczyna ma swoje tajemnice, obawia się niestałości uczuć ukochanego, oczekuje wierności. Tę arkadyjską atmosferę zakłóca spowijająca

²⁵ *Ibidem*, s. 75–76.

²⁶ Korzystam z tekstu ballady cyt. za: A. Mickiewicz, *Ballady i romanse...*, s. 77–88.

bohaterkę tajemnica — jej tożsamość pozostaje nieznaną, co frustruje strzelca, a my wyczuwamy w jego słowach zapowiedź jakiejś grozy, która będzie miała miejsce w drugiej części utworu:

Zawszeż po kniejach jak sarna płocha,
Jak upiór błędzisz w noc ciemną?²⁷

Sielanka zostaje przerwana z chwilą złożenia przysięgi przez młodzieńca. Odejście dziewczyny, gonitwa za nią i klęska poszukiwań stanowią złowróżbne tło, które spotęgowane zostaje zachowaniem przyrody. Ciszą zakłóconą porywistym wiatrem, dzikość lasu, wzburzona woda jeziora — to wszystko tworzy ponury nastrój, nagle przerwany pojawieniem się srebrnej piękności, czyli Świtezianki, niegdyś będącej płochą kochanką strzelca.

Przemiana ta, epatująca erotyzmem i zmysłowością, zostaje przyrównana przez Joannę Klausę-Wartacz do mitu o Cefalusie i Prokris, a samego Mickiewicza zestawia ona z wybitnym Owidiuszem²⁸. Dostrzega ona tym samym w *Świteziance* elementy mitologizujące, mimo iż, w przeciwieństwie do antycznego poety, autor ballady nie opisuje metamorfozy głównej bohaterki. Świtezianka, zaraz po przeobrażeniu, zjawia się w swojej prawdziwej postaci — jako przedstawicielka natury:

Jej twarz jak róży bladej zawoje,
Skropione jutrzeńki łezką;
Jako mgła lekka, tak lekkie stroje
Obwiałą postać niebieską.
[.....]
I na wiatr lotne rzuciwszy stopy,
Jak tęcza śmiga w krąg wielki,
To znowu siekąc wodne zatopy,
Srebrnymi pryska kropelki²⁹.

Już na początku ballady płocha kochanka wydaje się powiązana z przyrodą: jest jak kwiat, jak powiew wietrzyka, jak nocny ognik. Reprezentuje sobą żywioł delikatny i ulotny, by następnie ukazać się jako gwałtowna i bezwzględna siła. Musimy jednak pamiętać, że tak naprawdę mamy do czynienia

²⁷ *Ibidem*, s. 79.

²⁸ J. Klaus-Wartacz, *Antyczne „Przemiany” i romantyczne metamorfozy. Tropami „Metamorfoz” Owidiusza w „Świteziance” Adama Mickiewicza*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 20, 2010, nr 1, s. 109–127.

²⁹ A. Mickiewicz, *Ballady i romanse...*, s. 81–83.

z tą samą osobą. Kochanka/Świtezianka jawi się nam jako esencja natury o różnych obliczach: raz jest mżawką, raz burzą; raz delikatną falą, raz potężnym tsunami. Kontrast ten każe nam się zastanowić, czy mamy tutaj do czynienia z naturomorfizmem, czy może raczej z antropomorfizacją natury³⁰. Zdaje się, że jedno i drugie, ponieważ, jak wcześniej już zauważono, główna bohaterka to postać złączona z naturą i — zależnie od sytuacji — raz wykazuje cechy ludzkie, a raz naturalne. Ponadto przynależy ona jednocześnie do świata nadprzyrodzonego, będąc bytem o wątpliwej moralności.

Świtezianka, podobnie jak wcześniej omawiane *Lilie*, również porusza zagadnienie zbrodni i kary. Przewinienie kochanka ma zbliżoną wagę do czynu Pani, ale mniej drastyczny ciąg dalszy. Chłopak łamie przysięgę wierności, za co spotyka go kara — zostaje wciągnięty w głębiny jeziora i na wieki uwięziony.

Należy jednak rozważyć, czy słusznie. Bohaterka *Lilii* popełniła zbrodnię z premedytacją. Z obawy przed karą próbowała zataić swój czyn, nie odczuwała wyrzutów sumienia i nie miała oporów przed kłamstwem. W *Świteziance* młody kochanek się waha — nie jest pewien, walczy z sobą, bije się z myślami, a zjawia — istota, jak się okazuje, bezwzględna — kusi go. Ingerencja świata nadprzyrodzonego to dodatkowy element wpływający na decyzję bohatera, która nie może przez to zostać uznana za całkowicie świadomą.

Powróćmy raz jeszcze do tematu przysięgi. Na czym polega jej świętość? Chodzi o etykę, moralność czy może, tak jak w *Liliach*, reguły ustanowione przez świat nieznany, poza naszym zasięgiem? Musimy przejść do samego aktu składania ślubów przez młodzieńca. Nie są to przypadkowe słowa, lecz działanie w przemyślany sposób rytualne.

Chłopiec przyklęknął, chwycił w dłoń piasku,
Piekielne wzywał potęgi,
Klął się przy świętym księżycu blasku³¹.

Te trzy elementy — ziemia, piekło i niebo jako kosmos³² — stanowią siłę i moc przysięgi, która dzięki nim staje się czymś więcej niż zwykłą obietnicą i przekracza sferę ludzkiej moralności. Księżyc „jest symbolem tajemnych, zakrytych stron Natury”, a także „zasady męskiej i żeńskiej”³³. Związek

³⁰ K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo...*, s. 94.

³¹ A. Mickiewicz, *Ballady i romanse...*, s. 79.

³² K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo...*, s. 89.

³³ W. Kopaliniński, *Księżyc*, [hasło w:] *idem, Słownik symboli...*, s. 179–181.

między księżycem a wodą jeszcze wyraźniej łączy te ogniwa przyrody ze Świtezianką i mocami nadprzyrodzonymi. Po raz kolejny mamy więc do czynienia z upodmiotowieniem przestrzeni i bohaterem, który nieświadomie wiąże swój los z siłą wyższą i występuje przeciwko porządkowi natury.

W tym momencie ponownie możemy przypomnieć sobie pieśń Pani, przywodzącą na myśl rzucanie zaklęcia. W *Świteziance* mamy podobny zabieg — jest nim zdanie wypowiedziane dwukrotnie przez bohaterkę:

Bo kto przysięgę naruszy,
Ach, biada jemu, za życia biada!
I biada jego złej duszy!³⁴

Kochanka/Świtezianka wie, jaką wagę mają jej słowa. Jest nieubłagana i podstępna, przemawia w imieniu magicznej przyrody, której zasady zna — w przeciwieństwie do strzelca. Z premedytacją kusi go i skazuje na tysiąc lat więzienia. Mamy tutaj do czynienia z pewnym paradoksem — z niesprawiedliwością sprawiedliwości³⁵ — który pojawia się również w *Liliach*.

Podobnie jak w przypadku Pani, manipulacja, bezwzględność i brak wyrzutów sumienia podczas zadawania cierpienia drugiemu człowiekowi zdają się kreślić obraz Świtezianki jako postaci o cechach psychopatycznych. Bohaterka celowo i świadomie prowadzi kochanka ku zagładzie, wykorzystując do tego nie tylko prawa natury, lecz również swoje nadprzyrodzone zdolności. Jest ona bytem metafizycznym, a jednak bytem świadomym, który, poza przybraniem ludzkiej formy, posiada ludzkie lęki i obawy. Dwoistość ta zostanie rozwinięta przeze mnie w dalszej części rozważań, niemniej Świtezianka to istota przewrotna i zwodnicza, która z premedytacją tworzy podwaliny przyszłej tragedii.

Po wnikliwszym przeanalizowaniu jej zachowania, można dostrzec, że bohaterka wykazuje skłonności do sadyzmu, definiowanego zarówno jako cecha osobowości, jak i patologiczne funkcjonowanie seksualne³⁶. Jej kuszenie zawiera w sobie erotyzm wyraźnie wyróżniający się na tle pozostałych dwóch rusańczanych bohaterek ballad Mickiewicza. Świtezianka wabi młodzieńca obietnicami przyjemności, eksponuje swoje ciało, wreszcie odsłania „piersi łabędzie”³⁷. Jednocześnie pozostaje świadoma, że jeśli on ulegnie jej namowom,

³⁴ A. Mickiewicz, *Ballady i romanse...*, s. 81.

³⁵ K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo...*, s. 246.

³⁶ J. Groth, *Oblicza psychopatii...*, s. 78.

³⁷ A. Mickiewicz, *Ballady i romanse...*, s. 83.

spadnie na niego bolesna kara. Co więcej, jako byt powiązany z naturą, znający reguły nadprzyrodzonego świata, z pewnością musi także wiedzieć, że strzelec jej ulegnie. Ta premedytacja uwydatnia sadyistyczne skłonności bohaterki, która bawi się ze swoją ofiarą, jeszcze do niedawna będącą jej kochankiem. Poddaje młodzieńca testowi, którego wynik jest z góry przesądzony, płąsa po jeziorze w erotycznym kuszeniu, by na sam koniec odsłonić wszystkie karty i — najprawdopodobniej z satysfakcją — wciągnąć nieszczęśnika pod wodę.

Widoczny w tym zachowaniu sadyzm to nie jedyne zaburzenie, którym Mickiewicz obdarzył swoją bohaterkę. Wielu badaczy stosuje wobec Świtezianki nazewnictwo wskazujące na dwoistość jej postaci. Jean-Charles Gille-Maisani, zajmujący się w swoim *Studium psychologicznym* przede wszystkim sylwetką Mickiewicza, dostrzega w jej postawie „dwubiegunowość w czystej postaci”³⁸. Biorąc pod uwagę silne związki bohaterki z przyrodą, jest to zapewne wniosek bardzo trafny, ponieważ w wizji romantyków natura nie tylko objawiała się jako byt tworzący, ale także niszczący³⁹.

Zanim przejdziemy do analizy, należy jeszcze wspomnieć o trudnościach związanych z diagnozowaniem choroby afektywnej dwubiegunowej. Przeprowadzone rozpoznania, z uwagi na wielką różnorodność i indywidualność każdego z pacjentów, nigdy nie będą wystarczająco precyzyjne, dlatego potwierdzenie takiej diagnozy rzadko może być uznane za w pełni trafne⁴⁰. My skupimy się przede wszystkim na kontraście, jaki powstaje między Kochanką a Świtezianką, o czym mówiliśmy już wcześniej. To właśnie ta dysharmonia w zachowaniu bohaterki przemawia za jej dwubiegunowością. Kochanka jest delikatna, melancholijna, nieśmiała, unika głębszego związania się ze strzelcem. Świtezianka to jej całkowite przeciwieństwo — poza lubieżnością i sadyzmem, w jej zachowaniu nietrudno dostrzec skłonność do manii. Płochosć zmienia się w pewność siebie, wycofanie w nadpobudliwość (w tym seksualną), spokój w impulsywność⁴¹. Ponadto zachowanie bohaterki ma w sobie znamiona euforii — Świtezianka wiruje po jeziorze w beztróskim

³⁸ J.Ch. Gille-Maisani, *Ballady*, [w:] *idem, Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne*, przeł. A. Kuryś, K. Marczevska, Warszawa 1996, s. 211.

³⁹ M. Janion, *Kuźnia natury*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974, s. 15. O dwojakim zachowaniu bohaterki i jej związku z naturą pisze także Zwierzyński, skupiając się przede wszystkim na żywiole wody i jego symbolice (tworzenie–niszczenie). Zob. L. Zwierzyński, *Akwatyczna symbolika wody*, [w:] *idem, Wyobrażenia akwatyczna Mickiewicza*, Katowice 1998, s. 23–24.

⁴⁰ E. Świąćicki, *Choroba afektywna dwubiegunowa. Trudności diagnostyczne*, wyd. 2, Wrocław 2018, s. VII.

⁴¹ W przywoływanej przeze mnie książce Świąćickiego autor wielokrotnie wspomina o epizodach maniakalnych i depresyjnych swoich pacjentów cierpiących na dwubiegunowość. Na ogół zmienność nastroju występuje często i ma miejsce w krótkich odstępach czasu, czego z oczywistych przyczyn u bohaterki ballady zaobserwować nie możemy.

tańcu — co także mogłoby wskazywać na epizod maniakalny⁴². Epizody te bardzo często wyzwalane są przez stres⁴³, którego nasza bohaterka doświadcza na chwilę przed swoją przemianą. Strzelec coraz nachalniej zabiega o jej względy, wypytuje o przeszłość, próbuje namówić ją do wspólnego zamieszkania, wreszcie składa przysięgę. Robi to po to, by pogłębić ich relację, jednak jego deklaracje coraz bardziej onieśmielają Kochankę, która nie wierzy w prawdziwość jego wyznania i postanawia uciec, a następnie przetestować strzelca.

Przemianie bohaterki towarzyszą przemiany natury. Cysewski porównuje elementy przyrody w *Liliach* do „ponurego, tajemniczego tła, właściwego *Pieśniom Osjana*”⁴⁴. Zdaje się, że spostrzeżenie to można odnieść również do *Świtezianki*, gdzie natura pełni rolę strażnika i sędziego jednocześnie, co pogłębia wrażenie niepokoju i ezoteryki. Przyroda jest również ważnym obserwatorem, który śledzi bohaterów, niekiedy portretując ich myśli, emocje i uczucia. Mickiewicz często łączy z sobą dwa światy za pomocą uprzednio wybranych przez siebie miejsc (na przykład jezioro Świtez). W miejscach tych dochodzi do wydarzeń magicznych i niezwykłych, przestrzeń realna zderza się z przestrzenią fantastyczną, a „poznanie okolicy może stać się włamaniem do tajemnic natury”⁴⁵.

Same opisy są właściwie typowe dla ballady. Niezbyt liczne, ale na tyle wzbogacone o walor emocjonalny, że na ich podstawie odbiorca doskonale jest w stanie odczuć aurę tajemniczości, grozy i niezwykłości, czy to poprzez ich obrazowość, czy mnogą symbolikę, subtelnie umieszczoną w utworze przez autora. Na jeziorze kołyszą się lilie, symbol znany nam już z wcześniejszej ballady. Nocny ogień jest tutaj najprawdopodobniej błędnym ognikiem, czyli małym światelkiem, które unosi się nad powierzchnią bagien czy torfowisk. W wierzeniach ludowych opisywano je jako bezpostaciowe istoty demoniczne, które uważano za duchy ludzi pokutujących po śmierci. Bywały one mściwe, jeśli się je źle potraktowało — wodziły wędrowców na manowce i topiły⁴⁶. „Jaskier był używany przez czarownice do wykonywania czarów”⁴⁷. Natomiast leszczyna, która rośnie wokół chatki strzelca, w wierzeniach ludowych miała

⁴² M. Kotlarek, *Choroba afektywna dwubiegunowa, czyli ze skrajności w skrajność*, Gliwice 2022, s. 15.

⁴³ *Ibidem*, s. 78.

⁴⁴ K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo...*, s. 223.

⁴⁵ A. Witkowska, *Adam Mickiewicz*, [w:] R. Przybylski, A. Witkowska, *Romantyzm*, wyd. 2, Warszawa 1997, s. 250.

⁴⁶ B. Podgórska, A. Podgórski, *Błędny ogień*, [w:] *idem*, *Wielka księga demonów polskich. Leksykon i antologia demonologii ludowej*, Katowice 2005, s. 50–51.

⁴⁷ A. Fischer, *Jaskier*, [hasło w:] *Rosliny w wierzeniach...*, s. 170.

być stosowana przeciwko czarom i jako ochrona przed zdradliwymi żywiołami⁴⁸. Jeśli zaś chodzi o modrzew, jego drewno niekiedy służyło jako surowiec do wyrobu trumien⁴⁹, co miałoby interesujący wydźwięk w odniesieniu do dwójki kochanków, którzy to właśnie pod tym drzewem spędzali z sobą czas, a miłość ich zakończyła się tragicznie i dosłownie została pogrzebana. Trudno jednak powiedzieć, czy jest to świadomy zabieg poety.

Zakończenie

Poza typową analizą Mickiewiczowskich bohaterek w niniejszym artykule została podjęta próba odczytania ich zachowań w oparciu o współczesną wiedzę medyczną z zakresu psychologii i psychiatrii. Oczywiście omówiona problematyka nie wyczerpuje w całości przedstawionych zagadnień i podane interpretacje są jednymi z wielu.

Przytoczone zjawiska mają decydujący wpływ na zachowanie omawianych bohaterek; przypadłości determinują działania kobiet i jednocześnie czynią z nich postacie złożone i nieoczywiste. Są to bohaterki posiadające uczucia i emocje — jedna będąca ofiarą swoich zbrodni, druga niczym grecka Temida występująca w roli egzekutorki. Związane z naturą, mniej lub bardziej, znajdują się między dwoma światami: realnym i nadprzyrodzonym. Jednak, co najważniejsze, ich decyzje, choć na ogół katastrofalne w swoich skutkach, mają uzasadnienie.

Bibliografia

Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, t. 1, Wydawnictwo TN KUL, Lublin 1958.

Brückner A., *Dzieje kultury polskiej*, t. 1, Wydawnictwo Drukarnia W.L. Anczyca i Spółka, Kraków 1931.

Cysewski K., *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Słupsk 1994.

Gille-Maisani J.Ch., *Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne*, przeł. A. Kuryś, K. Marczevska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

⁴⁸ A. Fischer, *Leszczyna*, [hasło w:] *ibidem*, s. 216.

⁴⁹ J. Sosnowska, *Modrzew*, [hasło w:] *ibidem*, s. 444.

- Groth J., *Oblicza psychopatii*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2010.
- Klaus-Wartacz J., *Antyczne „Przemiany” i romantyczne metamorfozy. Tropami „Metamorfoz” Owidiusza w „Switeziance” Adama Mickiewicza*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 20, 2010, nr 1.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Kotlarek M., *Choroba afektywna dwubiegunowa, czyli ze skrajności w skrajność*, Sensus, Gliwice 2022.
- Kowalczykowska A., *Romantyczni szaleńcy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977.
- Kucharski E., „*Pani Pana zabiła*” jako zabytek średniowiecznej poezji dworskiej, „Pamiętnik Literacki” 28, 1931.
- Mickiewicz A., *Ballady i romanse*, oprac. B. Dopart, M. Woźniewska-Działak, wydanie jubileuszowe, Pewne Wydawnictwo, Kielce 2022.
- Pismo Święte Nowego Testamentu*, przeł. S. Kowalski, PAX, Warszawa 1973.
- Piwińska M., *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Podgórska B., Podgórski A., *Wielka księga demonów polskich. Leksykon i antologia demonologii ludowej*, Kos, Katowice 2005.
- Pospizyl K., *Psychopatia*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2000.
- Przybylski R., Witkowska A., *Romantyzm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, wyd. 2, Warszawa 1997.
- Rosliny w wierzeniach i zwyczajach ludowych. Słownik Adama Fischera*, red. M. Kujawska et al., Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2016.
- Święcicki Ł., *Choroba afektywna dwubiegunowa. Trudności diagnostyczne*, wyd. 2, Edra Urban & Partner: Wydawnictwo medyczne, Wrocław 2018.
- Wasylewski S., *O miłości romantycznej*, Wydawnictwo Polskie, Lwów 1921.
- Zwierzyński L., *Wyobrażenia akwatywna Mickiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998.
- Żmigrodzka M., *Problemy polskiego romantyzmu*, Ossolineum, Wrocław 1984.

Streszczenie

Między zbrodnią a zaklęciem. Kilka uwag o psychologii bohaterek Mickiewiczowskich ballad

W artykule podjęto analizę dwóch znanych ballad Adama Mickiewicza — *Lilie* i *Świtezianka*. Szczególną uwagę poświęcono bohaterkom obu tekstów. Cechuje je bezwzględność i okrucieństwo, a obie powiązane są z siłą wyższą odpowiedzialną za porządek świata. W tekście podjęto również problem zaburzeń psychicznych bohaterek: Pani wykazuje skłonności psychopatyczne, a Świtezianka może być przykładem osoby sadystycznej i cierpiącej na zaburzenia dwubiegunowe. Schorzenia te mają znaczący wpływ na zachowanie omawianych postaci; choroby determinują działania kobiet, a jednocześnie czynią je postaciami złożonymi i enigmatycznymi.

Słowa kluczowe: postać literacka, kobieta, zaburzenia psychiczne, psychoanaliza, ballada, Adam Mickiewicz, romantyzm

Varia

Prace Literackie

LXII • 2023

Trzy listy Jana Czeczota z lat 1844–1845 do Adolfa Kobylińskiego z Cieszewli. Kręgi poszukiwań archiwalnych i materiały dotyczące sylwetek korespondentów z Nowogródzczyzny (część pierwsza)*

Marian Pacholak

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-5868-7197

e-mail: marian.pacholak@uwr.edu.pl

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.62.3>

Abstract

Three letters of Jan Czeczot written in the 1844–1845 period to Adolf Kobyliński of Cieszewla:
An outline of archive research and materials referring to his correspondents from the Nowogród region (part one)

This paper offers a presentation of three hitherto unknown letters, written in the 1844–1845 period by Jan Czeczot (1796–1847): Philomath, poet, researcher of folklore and former exile, addressed to his distant relative Adolf Kobyliński (1816–1894): patriotic landowner and collector of historical souvenirs living in Cieszew (Nowogród county, Minsk province).

* Wskazane podtytułem pracy „materiały dotyczące sylwetek korespondentów z Nowogródzczyzny”, ze względu na dość znaczną objętość tekstu, zostaną przedstawione w drugiej części artykułu, który zostanie zamieszczony w następnym tomie „Prac Literackich”; przedłożony poniżej tekst zawiera też literaturę przedmiotu i streszczenie w języku polskim oraz angielskim dotyczące całości niniejszego opracowania.

The shortage of epistolographic sources and comprehensive research on this particular episode of Czeczot's biography necessitated this edition of the letters to be preceded by two sizable introductory chapters. The first one establishes the rules and scope of a future archive research that would supplement the collection of Czeczot's letters written after his return from exile to his native Nowogród region, which is currently scarce. The second one (which will consist of two subchapters) is due to be published in a forthcoming volume of *Prace Literackie*. It collects and summarizes data about Czeczot's correspondents from his home province that were published in print at an earlier date.

Taking into account the shortage of printed sources and existing literary-historical research, this part of the article can be used for contextual reference for future considerations on the figures discussed within and the literary, historical and cultural geography of the period. At a time when the epistolographic base will be sufficiently broadened, the presented article could be of some use for further research on Jan Czeczot's life and literary work and help shed light on the regrettably obscure world of the Nowogród noble circle and the prominent figures that populated it.

Keywords: Jan Czeczot, Adolf Kobyliński, romanticism, Nowogród region, correspondence, biography, archive materials, exile, noble manor, collecting

Uwagi wstępne i zachowana korespondencja

Niewielki bloczek sześciu listów Jana Czeczota (1796–1847), pisanych z Bartniki i Dołmatowszczyzny w latach 1844–1846 do Antoniego Edwarda Odyńca (1804–1885) oraz hrabiego Konstantego Tyszkiewicza (1806–1868), zawarty w drugim tomie *Listów z zesłania* (w opracowaniu Zbigniewa Sudolskiego), to, jak dotychczas, jedyny utrwalony drukiem ślad działalności epistolarnej tegoż, wiernego filomackim zasadom, poety, folklorysty i bibliofila po jego powrocie z wieloletniej (1824–1840), głównie kazachstańskiej, wygnańczej tułaczki w ojczyście, już nowogródzkie strony¹.

¹ *Listy z zesłania*, t. 2. *Krąg Tomasza Zana, Jana Czeczota i Adama Suzina*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1999: s. 520 — J. Czeczot do A.E. Odyńca [Bartniki, 18/30 stycznia 1846]; autograf z archiwum Władysława Górskiego (1822–1902), Biblioteka Jagiellońska, rkp. 7819 IV (k. 6–7) oraz zespół pięciu listów, dokładniej ich odpis, sporządzony w Wilnie około 1922 roku przez Antoniego Łuckiewicza ze zbioru jego ojca Jana (1831–1895); s. 523 — J. Czeczot do hrabiego K. Tyszkiewicza [Bartniki, 28 grudnia 1844/9 stycznia 1845]; s. 525 — [Bartniki, 20 sierpnia/1 września 1845]; s. 526 — [Bartniki, 31 grudnia 1845/12 stycznia 1846]; s. 529 — [Dołmatowszczyzna, 28 sierpnia/9 września 1846]; s. 532 — [Dołmatowszczyzna, 25 września/7 października 1846]; pierwodruk: Z. Krzyżanowska, *Listy Jana Czeczota do Konstantego Tyszkiewicza (1844–1846)*, „Pamiętnik Literacki” 38, 1948, s. 507–521 (odb.: *Studia mickiewiczowskie: w 150 rocznicę uro-*

Do powyższego zespołu korespondencji należy dodać, szczęśliwie ocalały, autograf listu, datowany w Bartnikach 4/16 lipca 1845 roku, do „Kochanych Siostrzeniczek” z Czombrowa, córek Kazimierza (kolegi Czeczota z czasów szkolnych) i Benedykty z Haciskich Karpowiczów (ustalenie informacji o stopniu pokrewieństwa wymaga odrębnych badań), i ogłoszony przed wielu laty w „Tygodniku Ilustrowanym” przez Jana Prusinowskiego (1818–1892) z „oryginału będącego w rękę autora”, wysłany z Bartnik w grudniu 1845 roku, list Jana Czeczota do nieznanego adresata w Grodnie².

Jednakże sam rejestr, jak i zasób korespondencji, dotyczący wznowionej w 1997 roku serii *Archiwum filomatów*, także w przypadku epistolografii Jana Czeczota można było wzbogacić znacznie wcześniej, przynajmniej o stosowne informacje. Albowiem już Stanisław Świrko w recenzji pierwszej (przerwanej) edycji serii w 1975 roku zaznaczał: „Piszący powyższe słowa ma na przykład w swoich zbiorach kilkanaście listów filomackich i chętnie opublikowałby je w jednym z tomów *Archiwum*”.

W kilkanaście lat później w monografii *Z Mickiewiczem pod rękę czyli życie i twórczość Jana Czeczota* (Warszawa 1989) Stanisław Świrko przytacza dwa z nich we fragmentach (z 1838 i 1839 roku), adresowane do Antoniego Wierzbowskiego (1796–1893), przyjaciela z nowogrodzkiej ławy, oraz wskazuje na treść listu Piotra Czeczota, młodszego brata poety, z 1847 roku³.

dziń poety, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1948). Zob. też: Z. Sudolski, *Między Ufą a Warszawą (1828). Jana Czeczota piosnki i listy z zesłania do Antoniego Edwarda Odyńca*, [w:] *idem, Tropem detektywa: studia, materiały, sylwetki*, t. 1, Warszawa 2009, s. 102–114; R. Patkowski, *Działalność naukowo-badawcza i społeczno-kulturalna Eustachego i Konstantego Tyszkiewiczów*, „Lituano-Slavica Posnaniensia” 13, 2008, s. 121–167. Na ziemiach litewskich wcielonych do Cesarstwa Rosyjskiego obowiązywał kalendarz juliański, starego stylu („ruski”, prawosławny, w zapisach pierwsza data), różniący się w XVIII wieku od gregoriańskiego, nowego stylu („rzymski”, czyli i nasz „lechicki”, druga data) o 11 dni; używany nadal w Królestwie Polskim kalendarz gregoriański (n.s. = *novis stili*) wyprzedzał w XIX stuleciu juliański (v.s. = *veteris stili*) już o 12 dni.

² M. Pacholak, *Listy Jana Czeczota: faktografia w manuskryptach*, „Prace Literackie” 59, 2019, s. 5–50; J. Prusinowski, *Jan Czeczot*, „Tygodnik Ilustrowany” 1860, nr 23, s. 193–194 („Jaśnie Wielmożny Mości Dobrodzieju!”, Bartniki, 26 grudnia 1845 roku; o pomocy finansowej dla „stryjecznego brata Macieja”, częściowo przez „bogatyh Czeczotów” wspomaganego). Informację o kolejnym liście, także fragmentarycznym, pisany ze Szczors w 1841 roku do „Kochanego Pana Piotra”, podaje Z. Gloger, *Jan Czeczot*, [w:] *Album biograficzne zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX*, red. Sz. Askenazy *et al.*, t. 1, Warszawa 1901, s. 236–242 (s. 238 — „doświadujemy się, że posiadał [on] własną bryczkę, którą na rzecz biednych sprzedać polecił”).

³ S. Świrko, *Korespondencji filomatów ciąg dalszy*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 10, 1975, s. 57–59, oraz *idem*, *Z Mickiewiczem pod rękę czyli życie i twórczość Jana Czeczota*, Warszawa 1989 (s. 243 w przyp. 5 — J. Czeczot do A. Wierzbowskiego, Lepel, 21 września 1839 roku [z 1838 roku w streszczeniu]; s. 292 w przyp. 1 — P. Czeczot, Niemanica, 27 listopada 1847 roku). Nie należy pomijać informacji wymienianych w kręgu osób bliskich poecie. Przykładem korespondencja T. Zana do Franciszka i Heleny Malewskich z lat 1841–1843, dotycząca obowiązków Czeczota jako bibliotekarza w Szczorsach, jego pobytu w Dołmatowszczyźnie i planowanego

Obok poszukiwań źródłowych oraz informacji o korespondencji Jana Czeczota (mowa głównie o Nowogródczyźnie) w publikacjach i materiałach warsztatowych historyków literatury (by wymienić jeszcze tylko Stanisława Pigonia czy Juliusza Saloniego) należy zwrócić bacniejszą uwagę na coraz bardziej zasobne (także we wszelkiego rodzaju indeksy) inwentarze, katalogi oraz informatory archiwalne, zarówno polskich, jak i zagranicznych bibliotek.

Sądzić można bowiem, iż (mimo ponawianych od lat kwerend) również zbiory Biblioteki Polskiej i Muzeum Adama Mickiewicza w Paryżu dostarczyć nam mogą, także w tym zakresie, jeszcze niemało niespodzianek. Przykładowo, *Katalog rękopisów Muzeum Adama Mickiewicza w Paryżu* (Kraków 1931), w opracowaniu Adama Lewaka, w spisie osób nie zawiera nazwiska Jana Czeczota, lecz wiadomości o nim przekazuje przecież całkiem sporo⁴.

Filomacki poeta pojawia się tam pośród nadawców listów skierowanych do Franciszka Malewskiego, Heleny z Szymanowskich Malewskiej czy Kazimierza Piaseckiego, niestety bez podania bliższych danych chronologicznych. Na podobnych zasadach, choć na szerszym tle informacyjnym (10 listów z lat 1823–1836), odnajdziemy carskiego zesłańca w gronie korespondentów Maryli Puttkamerowej.

zatrudnienia (jako archiwisty) w Nieświeżu. Zob.: *Listy z zesłania...*, t. 2: s. 178 — Wilno, [20 października/1 listopada] 1841; s. 195 — Dołmatowszczyzna, [listopad 1842] („Od trzech dni przyjechał do nas Czeczot, rozstawszy się z Chreptowiczem”); s. 197 — Dołmatowszczyzna, [7/19 lutego] 1843 („Czeczot opuścił Szczorsy i mieszka tutaj”); s. 203 — Lepel, [31 maja/12 czerwca] 1844 („Pan Bóg mi nastręczył Jana”), czy *Listy z zesłania*, t. 3. *Krąg Franciszka Malewskiego i Józefa Jezowskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1999, s. 364 — list F. Malewskiego do A. Mickiewicza, Karlsruhe, 18 października 1843 („O Janku dawno nic nie wiemy. Gościł on długo w Szczorsach, a teraz podjął obowiązki w dobrach Witgenszteina [poradziwiłłowskich]. Wydał nowy poszyt pieśni; widział go Tomasz, ale się z sobą nie zrozumieli”).

⁴ *Katalog rękopisów Muzeum Adama Mickiewicza w Paryżu*, oprac. A. Lewak, Kraków 1931: s. 156–157 (poz. 882 — Listy do F. Malewskiego [rkp. z roku 1822–1868] oraz poz. 960 — Listy do Heleny z Szymanowskich Malewskiej [rkp. z roku 1828–1857] — tu m.in. korespondencja Jana Czeczota); s. 180 (poz. 1003 — Maryla Wereszczakówna żonata Puttkamerowa [rkp. z roku 1823–1836] — 10 listów Jana Czeczota); s. 184 (poz. 1019 — Listy rozmaite ze zbioru Ignacego Domeyki [rkp. z roku 1833–1850] — J. Czeczot do Kazimierza Piaseckiego; zakupione ze zbiorów po I. Domeyce). Warto zwrócić uwagę na s. 142 (poz. 792 — J. Czeczot, *Koleśda na Nowy Rok* [z ksiąg Mądrości, Przypowieści i Eklezjasty, 1827]. Darowana przez A. Mickiewicza synowi Władysławowi przed wyjazdem na Wschód), gdyż Z. Sudolski (*Listy z zesłania...*, t. 2, s. 463) podaje drukiem, dedykowane Wiktorowi Iwaszkiewiczowi (były uczeń gimnazjum w Krożach), wypisy z autografu w kodeksie rękopisów T. Zana w Bibliotece Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie (sygn. F 151–1102, k. 180–185), z kolei informację na s. 180 (poz. 1005 — *Piosenki wieśniacze, narodowe* [i] *Zosine piosenki*. Ofiarowane przez autora Z. Malewskiej; łącznie pięć tomików) wypada porównać z adnotacją, którą podał S. Świrko (*Z Mickiewiczem...*, s. 311 w przyp. 4 i s. 313 w przyp. 1), iż korzystał z rękopisów *Piosnek* w Bibliotece Litewskiej Akademii Nauk oraz z trzech egzemplarzy w Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego. Zob. też: L. Podhorski-Okołów, *Trzy echa epiki Mickiewiczowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1953, z. 1, s. 254–262 (tu fragment nieznanego listu Czeczota w zbiorach Biblioteki Narodowej).

Część tych materiałów wykorzystał już syn poety, Władysław Mickiewicz, w pracach *Żywot Adama Mickiewicza* (t. 1, Poznań 1890 — w „Dodatku” siedem listów do Maryli, wyd. 2, Poznań 1892), *Korespondencja Adama Mickiewicza* (t. 3, Paryż 1876) i *Dzieła Adama Mickiewicza* (t. 9, Paryż 1884 — trzy listy Jana Czeczota, także we fragmentach, do F. Malewskiego), a następnie Jan Czubek (*Archiwum filomatów*, cz. 1. *Korespondencja 1815–1823*, t. 1–5, Kraków 1913); ostatnio zaś, wraz z cennym komentarzem, Czesław Zgorzelski i cytowany wyżej Zbigniew Sudolski⁵.

Pewnym zaskoczeniem (pozytywnym, bo uzupełniającym Czeczotowe archiwalia) mogą być też zbiory krajowe i archiwum Zamku Królewskiego w Warszawie, gdyż w 1988 roku (jako „dar osoby prywatnej”) w zespole dokumentów, listów i akt luźnych znalazła się tam „Korespondencja Antoniego Edwarda Odyńca i Aleksandry Borkowskiej” (siostry jego zięcia, Stanisława Chomętowskiego), a pośród niej listy Jana Czeczota adresowane z Ufy (1828) i prawdopodobnie z Bartnik w 1846 roku⁶.

„Często w listach [tych] — zaznaczała Monika Myszor-Cieciela, autorka artykułu o korespondencji skierowanej do Odyńca, w spostrzeżeniach dotyczących epistolografii Czeczota — można znaleźć utwory literackie przesyłane do publikacji. Wymienić tu można choćby *Kolędę* [Kolędę] *na nowy rok 1827 dla Edwarda* (wyjątki z ksiąg Mądrości, Przypowieści i Eklezjantry) Jana Czeczota”, niestety więcej informacji, choćby tylko na temat planów wydawniczych poety, już nie podając.

⁵ *Archiwum filomatów*, t. 1. *Na zesłaniu*, red. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1973 (13 listów J. Czeczota do Onufrego Pietraszkiewicza z lat 1825–1830, w „Uzupełnieniach” dwa); Cz. Zgorzelski, *Materiały do historii Archiwum Filomatów (tej jego części, która znajduje się w Bibliotece KUL)*, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza” 1999, nr 12/13, s. 237–245; T. Januszewski, *Rękopisy* [Biblioteki Narodowej], „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 6, 1971, s. 88–98. Wskazane wyżej autografy wraz z opisem zbiera *Katalog rękopisów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, t. 1 (sygnatury 1–500), red. T. Januszewski, Warszawa 1996, s. 20 (poz. 39 — Listy J. Czeczota do O. Pietraszkiewicza na zesłaniu. Przekaz Ministerstwa Kultury i Sztuki 1966), oraz zakupiony w 1955 roku od Tomasza Zana (1902–1989; „ostatniego z rodu”) album syna filomaty, Wiktora Serafina Tomasza (1848–?), s. 164–165 (poz. 290 — Album Wiktoryna Zana. [3.] Załączone listy: Czeczot Jan do Tomasza Zana, dopisana Józefa Wierzbowska, 1846; k. 56–57).

⁶ *Informator o zasobie archiwum Zamku Królewskiego w Warszawie — Muzeum*, red. B. Gadowska, Warszawa 2018, s. 16 — I. Zbiory dokumentów, listów i akt luźnych. 3. Korespondencja A.E. Odyńca i A. Borkowskiej (lata 1828–1898), zespół nr 3 (III D); M. Myszor-Cieciela, *Korespondencja do Antoniego Edwarda Odyńca w Archiwum Zamku Królewskiego w Warszawie*, „Kronika Zamkowa. Zamek Królewski w Warszawie” 2011, nr 1–2, s. 209–225 (s. 215 w przyp. 28 — J. Czeczot. Ufa, 28 IX 1828 [AZK, D III/1/32] oraz s. 216 w przyp. 32 — J. Czeczot. Bartniki [?], 20 X 1846; AZK, D III/1/27).

Sporo interesujących ustaleń wnieśli też badacze białoruscy, zwłaszcza historycy i etnografowie — Hienadz Kisialiou (Генадзь Кісялёў), Kastuś Swirka (Кастусь Цвірка) czy Zmicier Jackiewicz (Зміцер Яцкевіч). W obszernej publikacji źródłowej, w wyborze i układzie pierwszego z nich, *Пачынальнікі: з гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст.* (wyd. 1, Mińsk 1977), znajdujemy między innymi uwagę (na s. 101), iż w ocalałym zespole archiwalnym pism Tomasza Zana i osób jemu bliskich, w dawnych zbiorach Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, zachowało się 18 (tak: osiemnaście) listów Jana Czeczota do Marii Puttkamerowej, Józefiny (Józefy) Domeykowej (Domejkowej, *secundo voto* Wierzbowskiej) oraz Antoniego i Józefiny Wierzbowskich, datowanych na lata 1833–1839, adresowanych głównie z Lepła (w guberni witebskiej)⁷.

Dwa z nich (w przekładzie na język białoruski) zamieszczono w tejże edycji — Do Marii Puttkamerowej, Lepel, 9 marca [1833 roku] oraz Do Józefiny Domeykowej, [brak miejsca], 9 lutego [1833–1839], wówczas żony Adama Domeyki (1799–1836 lub 1837, brata filomaty Ignacego Domeyki), siostry Rafała i Ottona Ślizniów, synów Jana (według dawnej, tradycyjnej, dziś obocznej odmiany: Ślizieniów lub z twardym „s”: Slizieniów), do których obok majątku w Wolnej (forma rzeczownikowa: w Wolnie) należały również dziedziczne Bartniki, do Wierzbowskich zaś Dołmatowszczyzna (dobra położone w powiecie nowogródzkim).

Przynajmniej jeden z trzech, wskazanych tytułem pracy, listów Jana Czeczota jest już znany nauce polskiej, choć nie z autografu, lecz z pełnego odpisu, który przesłał Adolf Kobyliński w swojej korespondencji, prawdopodobnie z 1885 roku, skierowanej do Edwarda Pawłowicza, wówczas kustosa Muzeum Lubomirskich we Lwowie.

Tekst tegoż odpisu, pierwszego z autografów zamieszczonych poniżej (z 12 grudnia 1844 roku), przytacza w obszernych fragmentach Czesław Zgo-

⁷ S. Stankiewicz, *Pierwiastki białoruskie w polskiej poezji romantycznej*, cz. 1 (do roku 1930), Wilno 1936 (rozprawa doktorska, przeł. na język białoruski M. Haŭstovič: *Беларускія элемэнты ў польскай рамантычнай паэзіі*, „Спадчына” [Mińsk] 1998, nr 5–6 i 1999, nr 1–2, 4, oraz *Беларускія элемэнты ў польскай рамантычнай паэзіі*, Wilno-Białystok 2010); 3. Яцкевіч, *Радавод Яна Чачота*, „Беларусіка-Albaruthenica” 10, 1998, s. 5–11; К. Цвірка, *След на цаліку. Творчы шлях Яна Чачота*, „Беларусіка-Albaruthenica” 10, 1998, s. 17–27; Ян Чачот (1796–1847): з радаводнай справы, [w:] *Пачынальнікі: з гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст.*, układ G. Kісялёў, red. В.В. Барысенка, А.І. Мальдзіс, wyd. 2, Mińsk 2003, s. 101–103 (dwa listy J. Czeczota — ЦДДА Літ. ССР [Цэнтральны дзяржаўны гістарычны архіў Літоўскай ССР; ДДА Літвы]. Фонд 1135. Воп. 9. Спр. 28 [dziś: Litewskie Centralne Archiwum Państwowe w Wilnie, Lietuvos valstybės istorijos archyvas = LVIA]) oraz s. 103–108 (materiały z lat 1839–1843 dotyczące powrotu i potwierdzenia szlachectwa Jana i Piotra Czeczotów — НГАБ = Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі [ros.: НИАБ], Narodowe Historyczne Archiwum Białorusi w Mińsku. Ф. 319. Воп. 2. Спр. 3627).

rzelski, który w połowie ubiegłego stulecia, przy okazji (owocnych) poszukiwań we wrocławskich zbiorach Ossolineum tak zwanego Raptularza Czeczota (w tym jego wierszy pisanych w ostatnim okresie życia, między innymi „w Nowogrodzku 1844 r. 2 January” i „24 Marca 1846 w Wolnej”), dotarł tam również do interesującej, zwłaszcza z lat 1883–1887, korespondencji tychże dość znaczących miłośników życia i twórczości Adama Mickiewicza⁸: „Zbiór Różnych Pism Wierszem y Prozą [...] jako Dar Adolfa Kobylińskiego z Cieszewli p-ttu Nowogrodzkiego, guber. Mińskiej, dla Muzeum Zakładu Nar. im. Ossolińskich. 1888 roku uczyniony... złożył E. Pawłowicz (podpis) 15 Lut. 1888 roku — do Zbioru Rękopisów Zakładu (L. 224/88 [akcesja ossolińskich darów])”. Anonimowy foliał, jako „familijna księga pamiątkowa”, znalazł się tam, co dodatkowo utrudniło późniejsze poszukiwania, w dziale *Silva rerum* pod sygnaturą nr 3287/II.

W analizie pełnej przyjacielskich gestów korespondencji autor artykułu (na s. 67) nadmieniał: „Dowiadujemy się z niej, iż to p. Adolf nakłonił Ottona Śliźnia do napisania pamiętnika i pośredniczył w przesyłce tych wspomnień



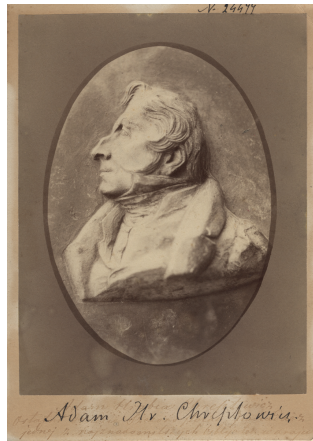
Ilustracja 1. Medalion z popiersiem Jana Czeczota w prawym profilu

⁸ Cz. Zgorzelski, *O tzw. „Raptularzu” Czeczota*, „Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 4, 1953, s. 63–76; komunikat: *O tzw. „Raptularzu” Jana Czeczota*, „Sprawozdania PAU” 52, 1951, nr 3, s. 168–171; *Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*, t. 1. *Rękopisy 1–7325*, red. J. Turska et al., Wrocław 1948, s. 477, 6831/I; *Korespondencja Edwarda Pawłowicza*, t. 4. *Listy od różnych osób z lat 1861–1908* [Kobylński Adolf — 31 listów z lat 1883–1889 (z lakowanymi kopertami herbem Krzywda), s. 123–304; odpis listu J. Czeczota po s. 269 na dawnej karcie nr 877, być może wcześniej ze zbioru 6842/II], Pol. XIX–XX w., s. 706, Mf Oss. 5773. We wrocławskim Ossolineum znaleźć też można „kolekcjonerski” autograf poety („najniższym sługą Jan Czeczot”) — „Autografy znakomitszych Polaków” [s. 121]. Z Biblioteki Dzieduszyckich tzw. Poturzyckich, rkp. 9871/II, Pol. XVIII–XIX w., s. 284, III, Mf BN. M. Tyrowicz, *Edward Bonifacy Pawłowicz (1825–1909) w świetle swych wspomnień i ossolinianów*, „Ze Skarbcza Kultury” 26, 1980, z. 33, s. 229–244; *idem*, [hasło osobowe w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 25, Wrocław 1980, s. 479–481.

do Lwowa. On też dostarczył kustoszowi muzeum wiele innych pamiątek z przeszłości Nowogródzczyzny: do listu z 10 V 1885 załącza dla Zakładu Narodowego fotografię medalionu Czeczota, [zaś] w liście z 10 III 1887 r. przesyła odmienny tekst *Pani Twardowskiej* — w nader rubasznej, frywolnej redakcji — rzekomo — jako płód muzy Mickiewiczowskiej”.

Po wnioskach tych, dla pozyskania większej ilości informacji w sprawie samych listów Jana Czeczota, wystarczyło już tylko pójść tropem szczęśliwie zachowanej „Dokumentacji darów” (Rękopisy z Archiwum Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, fond 54, dział III), przechowywanej obecnie w Lwowskiej Narodowej Naukowej Bibliotece Ukrainy im. Wasyla Stefanyka, a dzięki zakończonemu niedawno projektowi wspólnej digitalizacji zbiorów dostępnej dziś online, i rok po roku po prostu przejrzeć jej zawartość⁹.

Już wpis z 30 stycznia 1885 roku (L. 18) informuje, że „Pan Adolf Kobylński z Litwy składa w darze dla Muzeum: wielce ciekawy [podkreślenie



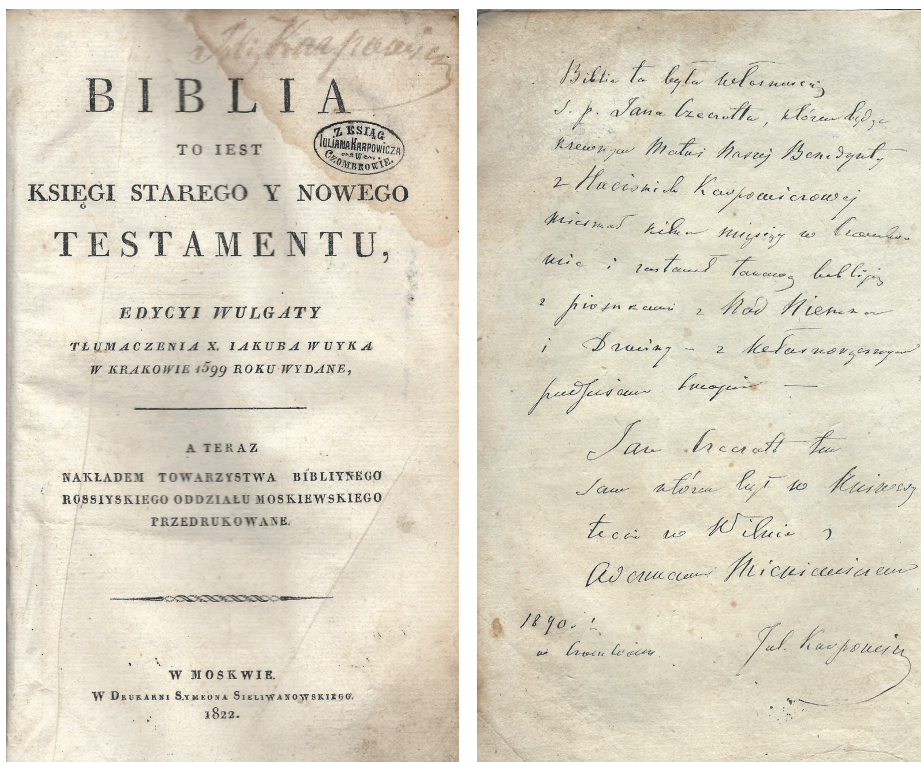
Ilustracja 2. Medalion z popiersiem hrabiego Adama Chreptowicza w lewym profilu

⁹ „Rękopisy z Archiwum Zakładu Narodowego im. Ossolińskich — Dokumentacja darów”, Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka, Oddział Rękopisów, zespół (fond) 54, dział (opis) III — rok 1885 (sygn.: DE-3782; sygn. oryginału: 1); uzupełnić należy, iż 18 maja tegoż roku z Cieszewli „wskutek starań” kustosza Muzeum nadesłano także (L. 98) „1. Fotografię Jana Czeczota, zdjętą z Medalionu wykonanego przez Rafała Slizienia w 1844 roku; 2. Fotografię Adama hr. Chreptowicza, dziedzica Szczors znanych ze zbiorów Archiwalnych i Biblioteki; znakomitego obywatela Litwy, który pierwszy w Nowogródzkim chłopów oczynszował i do swych dóbr wprowadził postępowe gospodarstwo. Fotografia zdjęta z Medalionu wykonanego przez tegoż Rafała Slizienia. Nb. Oba wizerunki odznaczają się wielkiem podobieństwem” (wpisano do „Inwentarza Rycin” pod L. 24476–24477, w następnym stuleciu zostały zeń wypisane i dodane do ossolińskiego „Inwentarza Fotografii” pod numerem 1212 i 1213; niestety, lwowska kwerenda tylko w drugim przypadku przyniosła pozytywny rezultat); „Rękopisy z Archiwum Zakładu Narodowego im. Ossolińskich — Dokumentacja darów” — rok 1886 (sygn.: DE-3783; sygn. oryginału: 2); całość zespołu dostępna w Internecie — https://dbs.ossolineum.pl/kzc/view_fond.php (dostęp: 10.10.2021).

E. Pawłowicza] autograf listu Jana Czczota — pisany na parę lat przed śmiercią. List ten przedstawia obraz zajęć i stanu w jakim się Czczot znajdował po powrocie z wygnania”. Cenny dar wpisano do „Inwentarza Autografów” pod sygnaturą akcesyjną L. 2710.

Natomiast zapis z 7 października 1886 roku (L. 211), także dokonany ręką Edwarda Pawłowicza, podawał: „P. Adolf Kobyliński z Litwy składa w darze dla Muzeum: 1. Młotek kamienny (z epoki kamienia szlifowanego) znaleziony w Nikołajowie nieopodal Czarnego Morza (Wpisano do „Inwentarza Rzeczy Muzealnych” — L. 2011); 2. Skamieniałość gwiazdy morskiej (Wpisano do „Inwentarza Skamieniałości” — L. 774); 3. Dwa autografy Jana Czczota, listy pisane na dwa lata przed śmiercią do Adolfa Kobylińskiego („Inwentarz Autografów” — L. 2745 i L. 2746)”¹⁰.

¹⁰ Postać E.B. Pawłowicza herbu Jasięńczyk — zaznaczał autor cytowanego w przyp. 8 artykułu M. Tyrowicz — „stanowi jedną z najtrudniejszych zagadek polskiej biografii ubiegłego wieku. [...] Pawłowicz żył w latach 1825–1909 i działał przez dłuższe okresy życia na trzech terenach: Wilna i Nowogródka, na zesłaniu, wreszcie we Lwowie, nie licząc jego studiów artystycznych w Petersburgu i podróży po Europie zachodniej”. W istocie już data urodzin, 7 czerwca 1825 roku, tego cenionego nie tylko na Litwie malarza i społecznika powoduje, choćby przy lekturze jego pamiętników, niewątpliwy problem poznawczy, a pojawiające się (wyjątkowo) dane autobiograficzne kontrowersje te tylko pogłębiają. W pracy *Moje wspomnienia z czasów szkolnictwa na Litwie z przed lat kilkadziesiąt* (Lwów 1904, s. 3) pisał bowiem: „Miałem lat 11, gdy po skasowaniu Gimnazjum w Żyrowicach utrzymywanem przez X.X. Bazylianów, gdzie byłem we wstępnej klasie, oddano mię do szkoły powiatowej przez ks. Kanoników Later. utrzymywanej w Słonimie”. Podaną informację można skonfrontować z notatką o zamknięciu tegoż gimnazjum, zamieszczoną w „Kuryerze Litewskim” (1828, nr 91, w „Dodatku”), co wyznacza datę jego przyścia na świat na rok 1817. Z kolei E. Jankowski, wydawca *Listów zebranych* E. Orzeszkowej (t. 7, Wrocław 1971, s. 395–398), kreśląc sylwetkę epistolarnego rozmówcy pisarki, w komentarzu podaje rok 1815 i takie też cyfry widnieją na nagrobku na cmentarzu Łyczakowskim we Lwowie. Dylematu nie rozstrzygają nekrologi z 1909 roku: „Gazeta Lwowska” nr 32, s. 4 ([Z autobiografii:] „Urodziłem się w r. 1815 na Litwie”), podobnie „Tygodnik Ilustrowany” (Warszawa) nr 9, s. 176 („zmarł w 94 roku życia”), ale wspomnienie sygnowane inicjałami Wł.M. (Władysław Małyszewski?) podaje datę o dziesięć lat późniejszą: „Ziarno” (Warszawa) nr 9, s. 168 („Urodził się 1825 r. w powiecie wileńskim, w Turgielach. [...] Tyle tylko słów napisał raz na prośbę naszą, w liście przyjacielskim”). Sądzić można, że za przyjęciem tej ostatniej wersji przez M. Tyrowicza, przy braku metryki chrztu, zdecydował wówczas (wydawać by się mogło w pełni wiarygodny) „Wypis z ksiąg szlacheckich guberni litewsko-wileńskiej wyvodu familii urodzonego Pawłowicza h. Jasięńczyk” (nr 239 z 8 lutego 1804 r., k. 1–4, Rękopisy ZN im. Ossolińskich, z datą akcesji 10 marca 1909 r. i sygn. oryg.: 4756/II, Lwowska N.N. Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka, oddz. rkp., zespół 5, sygn. DE-1706; tekst dostępny online — https://dbs.ossolineum.pl/kzc/view_fond.php [dostęp: 10.10.2021]). Z dalszej treści tego dokumentu, o który 19 września 1825 roku wystąpiła matka (wówczas wdowa?), wynika, że Edward Bonifacy urodził się 7 czerwca 1825 roku w parafii Turgiele z ojca Franciszka (poświadczenie z 10 września 1825 roku nr 1264: „szlachcic klasy trzeciej”) i matki Kunegundy z Pogorzelskich. Wypis wydano 23 września 1825 roku, a potwierdzenie dotyczące syna do ksiąg szlacheckich w Nowogródku wciągnięte zostało 3 sierpnia 1832 roku pod numerem 54. Czy sprawa jest zatem rozstrzygnięta? Otóż zdecydowanie nie. Odnaleziona przeze mnie metryka chrztu, a dokładnie jej odpis „Wypisy metryk chrzestnych Kościoła parafialnego Turgielskiego z 1817 roku” informują bowiem, że rodzicami urodzonego w Turgielach 4 czerwca (data chrztu: 7 tegoż miesiąca) Edwarda Bonifacego byli „JP Karol Pawłowicz [i] Kunegunda Iwicka, ślubni szlachetni”.



Ilustracja 3. Strona tytułowa Biblii z Czombrowa (z ekslibrisem) i przedtytułowym wpisem Juliana Karpowicza z 1890 roku.

W trakcie kolejnych poszukiwań okazało się, że autografy tych listów nie tylko ocalały, ale zostały również objęte wspomnianym projektem cyfryzacji najcenniejszych zbiorów rękopiśmiennych pozostałych we Lwowie (co bez wątplenia znacznie ułatwia dziś prace badawcze) i są już powszechnie dostępne na stronach internetowych wrocławskiego Ossolineum (Oddział Rękopisów, Autografy Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, zespół 5, dział II)¹¹.

Historia poszukiwań, choć ustalono datę urodzenia, zatoczyła więc kolejne kręgi, dodając tylko nowe wątpliwości (LVIA, „Turgelis tabariskis girdiajauskas church's register 1802–1818”, Ф. 604, Bon. 10, Сnp. 227 [Item 4], k. 125 v.; kopie mikrofilmów dostępne na portalu internetowym „FamilySearch: Genealogical Society of Utah” [Stowarzyszenie Genealogiczne Utah] — <https://www.familysearch.org/> [dostęp: 10.10.2021]).

¹¹ Listy J. Czeczota do A. Kobylińskiego: [1.] Bartniki, 12 grudnia 1844 r. sygn.: DE-10960 (sygn. oryginału: 2710; k. 1–2); [2.] Bartniki, 31 stycznia 1845 r. sygn.: DE-10992 (sygn. oryg.: 2745; k. 1–2); [3.] Bartniki, 14 czerwca 1845 r. sygn.: DE-10993 (sygn. oryg.: 2746; k. 1–2), Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka, oddz. (rkp.), zespół 5, dział II (Autografy ZN im. Ossolińskich); całość dostępna w Internecie — https://dbs.ossolineum.pl/kzc/wyniki_proste_op.php?OP-004440 (dostęp: 10.10.2021).

Sumując dotychczasowe rozważania, wnosić można, że przy tak niewielkiej ilości zachowanej korespondencji Jana Czeczota, zwłaszcza po jego powrocie w rodzinne nowogródzkie strony, jej historycznoliterackie omówienie i tym samym przybliżenie kolejnych fragmentów biografii poety (oraz osób mu najbliższych), a nade wszystko jej przedstawienie i podanie drukiem, zasługują na całkowite zrozumienie¹².

Tym bardziej, iż były filomata jest postrzegany głównie, jeśli nie jedynie, jako zasłużony folklorysta i rzecznik poezji społecznej i wyraźnie brakuje rozleglejszych, pogłębionych analiz (także ze względu na trudny dostęp do źródeł archiwalnych czy język ezopowy samych tekstów), wskazujących nie tylko na jego bezprzykładny, w swej prostocie wręcz ewangeliczny, altruizm, ale i na bezkompromisowy patriotyzm we wszystkich podejmowanych przezeń działaniach zarówno literackich, jak i artystycznych.

Zatem nadal otwartym pozostaje pytanie nie tylko o archiwum Jana Czeczota, stan i miejsce zachowania jego dorobku rękopiśmiennego, ale przede wszystkim o całościową ocenę wieloletniej i zapewne bardziej złożonej twórczości literackiej tegoż poety¹³.

¹² Zdziwienie może budzić nie tylko brak korespondencji J. Czeczota z wydawcą *Piosnek wieśniaczych*, ale też tak nikła ilość informacji dotyczących jego wkładu pracy nad edycją drugiego zeszytu *Śpiewnika domowego* (Wilno 1845) Stanisława Moniuszki (1819–1872). Jedynie Aleksander Walicki (1826–1893) podaje tu (*Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1873, s. 64), że kompozytor „Chcąc dostać wierszy w duchu ludowym dla ozdobienia ich muzyką, napisał do Jana Czeczota, mieszkającego naówczas w Bartnikach, prosząc go o nie. Czeczot mu przesłał przy liście z dnia 22 grudnia 1844 r. to, czego żądał, i zarazem radził mu, żeby dokładnie poznał i zgłębił rytmiczność i miarowość języka”. Z. Jachimecki, *Moniuszko*, Warszawa [1921], s. 37 i 39; S. Moniuszko, *Listy zebrane*, przygotował do druku W. Rudziński, Kraków 1969, s. 107 (szkic listu do nieznanego adresata, rkp. WTM FR. 55); M. Olechnowicz, *Elementy białoruskie w pieśni polskiej pierwszej połowy wieku XIX*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” 1966, z. 43 (Seria 1 „Nauki humanistyczno-społeczne”), s. 163–174; *Materiały do dziejów literatury i oświaty: z archiwum drukarni i księgarni Józefa Zawadzkiego w Wilnie*, t. 3 (Okres międzypowstaniowy), cz. 1, do druku przygotował T. Turkowski, Wilno 1937, s. 19 w przyp. 2.

¹³ S. Świrko, *Z kręgu filomackiego preromantyzmu*, Warszawa 1972, s. 15 i 70 (*Duma nad mogiłami Francuzów*); Z. Kaźmierczyk, „Bo on nie pójdzie, jak dawni rycerze” (*przemiana etosu na gruncie słowiańszczyzny — w kręgu filomatów*), [w:] *Prace dedykowane profesorowi Świetlanie Musijenko*, red. A. Janicka *et al.*, Białystok 2013, s. 735–747; M. Frączek, *Jan Czeczot — prekursor białoruskiej folklorystyki*, [w:] *Romantycy na krańcach świata: podróże egzotyczne i peregrynacje wewnętrzne*, red. E. Modzelewska, P. Sobol, Kraków 2015, s. 133–140; M. Stankiewicz-Kopeć, *Przebudzenie regionów: nieromantyczny regionalizm dumy Tomasza Zana i Jana Czeczota*, [w:] *Georomantyzm: literatura, miejsce, środowisko*, red. E. Dąbrowicz *et al.*, Białystok 2015, s. 557–577; E. Klimus, *Prekursorzy baśń pozytywistycznych. Elementy pracy organicznej i pracy u podstaw w programie Towarzystwa Filomatów (1817–1823)*, „Niepodległość i Pamięć” 2017, nr 2, s. 17–42; E. Zabielski, *O Jana Czeczota „Śpiewkach o dawnych Litwinach”*, [w:] *Zagadnienia bilingwizmu*, seria 1. *Dwujęzyczni pisarze litewscy i polscy*, red. A. Baranow, J. Ławski, Białystok-Wilno 2017, s. 175–188.

Zasady edycji

W niniejszym opracowaniu edytorskim listów Jana Czeczota starano się zachować wierność wobec zachowanych autografów, tak aby nie zniekształcać wymowy i języka autora. Ograniczono zatem modernizację pisowni do minimum, pozostawiając bez zmian wszystkie przejawy świadczące o ówczesnej, indywidualnej bądź regionalnej, wymowie, zachowując też cechy obyczajowości odbijającej się w pisowni nadawcy korespondencji¹⁴.

W przypadku Jana Czeczota rolę taką odgrywała choćby silnie związana z intonacją wypowiedzi interpunkcja. Pozostawiono bez zmian wielkie litery w zwrotach grzecznościowych, tytułach lub gdy były one umotywowane ekspresją wypowiedzi. Podobnie postąpiono z literą „x” (w takich słowach, jak przykładowo „xiążka”), gdyż Czeczot, zawsze żywo interesujący się gramatyką, opowiadał się za jej pozostawieniem. Autor listów stosuje zwykle (także w pieśniach i prozie) kresowe „s” twarde, zwłaszcza przy zbiegu miękkiego „ś” ze zgłoską wargową „p” (na przykład spiewka).

Modernizacją natomiast objęto te zjawiska ortograficzne, które były wyrazem konwencji i nie świadczą o języku autora lub epoki, przykładowo: pisownię etymologiczną czy fonetyczną, a zwłaszcza łączną lub rozłączną pisownię wyrazów.

Dla większej czytelności zapisu, na ogół wyróżniającego się starannością (dukt pisma pewny, wyrobiony już w czasie pracy skryby w tak zwanej Masie Radziwiłłowskiej, choć na tanim, bibulastym papierze), odstąpiono od zachowania graficznego wyglądu zapisu, który ze względu na oszczędność miejsca Czeczot najczęściej podawał na sposób ciągły, wprowadzając akapity jedynie we fragmentach, dających się uzasadnić przejściem do wątku innej sprawy.

Wszelkie konieczne, zdaniem autora opracowania, lekcje (wyjaśnienia) zawarto w komentarzach (przypisach) zamieszczonych pod danym listem.

¹⁴ Przyjęto więc doświadczenia zawarte w pierwszym tomie *Archiwum filomatów* pod redakcją Cz. Zgorzelskiego (*Na zesłaniu*, Wrocław 1973) oraz ustalenia edycji *Listów z zesłania* (t. 1–3, Warszawa 1997–1999), jak i *Listów z więzienia* (Warszawa 2000) w opracowaniu Z. Sudolskiego.

Trzy listy Jana Czeczota z lat 1844–1845 do Adolfa Kobylińskiego z Cieszewli

[1.]

Szanowny Panie Adolffie Dobrodzieju!¹⁵
[Bartniki, 12/24 grudnia (wtorek) 1844 r.]

Przecież tedy pierwsza książeczka¹⁶ w mowie krewickiej, którą nazywamy chłopską, ukazała się na świat, po trzech prawie latach spoczywania u drukarza dla braku lichej mamony. Mam przyjemność ofiarować jej egzemplarz jeden dla Szanownej Mamy Pana Adolffa Dobrodzieja i drugi dla Niego samego, a wcale niewielką przyjemność uprzykrzania Mu się w sześciu na ten raz egzemplarzami do sprzedaży na opłatę kosztów druku najpierwej.

Ofiarowane egzemplarze proszę przyjąć łaskawie, a cierpliwie te, które do sprzedaży. Nabijać się nie życzyć¹⁷, ale może kto ze znajomych lub krewnych kupi. Cena egzemplarza Zł 3 gr. 10. Jesliby życzył kto mieć następną 5^{sz} książeczkę¹⁸ i ułatwić tem pędsze jej wyjście, może za obie opłacić rubla jednego, a jesliby i pierwsze trzy mieć żądał, to za wszystkie pięć, rubli 2.

Nie śmiem bardzo dokuczać Panu Adolfowi w zrobienie mi pożyczki, choć niewielkiej, ani o kupno nawet książek moich staroswieckich, których dotąd nie sprzedawałem, na załatwienie długów xięgarskich; jednak, gdybyś był łaskaw wspomóc mię choć sturublową assygnatą albo biletom bankowym na 25 rub. srebr., dla przesłania drukarzowi, bardzo byłbym mu wdzięczen, i gdybym nie mógł oddać tą samą monetą, tobym uiścić się mógł z długu egzemplarzami piosnek, które byś sobie albo sprzedawał lub co łatwiejsze, rozdawował w życiu swoim¹⁹.

¹⁵ Adolf Kobyliński (1816–1894), syn Leopolda i Katarzyny z Haciskich herbu Krzywda, żonaty z Heleną z Tołoczków [lub Tołoczków]; Jan Czeczot (1796–1847), syn Tadeusza (około 1764–?) i Klary, córki Antoniego Haciskiego. Uwagę zwracają tytuły grzecznościowe skierowane do dużo młodszych odbiorców.

¹⁶ Pierwszy po powrocie z zesłania, czwarty w kolejności, zbiorek to: *Piosnki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny, z dołączeniem pierwotownych w mowie stawiano-krewickiej*, druk. J. Zawadzki, Wilno 1844, w 12ce, ss. XVIII, 137, zhp 4 (w takiej cenie pozostałe; anonimowo; podpis cenzora: 26 lipca 1844 roku; dedykacja drukiem: „Dobroczyнным Panom i Rządcom ich majątności, troskliwym o dobry byt włościan”; we wstępie bibliografia dzieł o poddanych w Polsce), zawierał przekłady w języku polskim (parafrazy i translacje) białoruskich pieśni ludowych oraz ich oryginały „w mowie dialektu krewickiego”.

¹⁷ S.B. Linde, *Słownik języka polskiego* [= SJP], t. 3, wyd. 2, Lwów 1857, s. 201 („Nabijać się gdzie: natrętnie się cisnąć, nadstawiać się”).

¹⁸ Tomik piąty: *Piosnki wieśniacze z nad Niemna, Dniepra i Dniestra*, druk. J. Zawadzki, Wilno 1845, w 8ce, ss. XII, 108 (anonimowo; dedykacja drukiem: „Zacnym i bogobożnym Paniomkom i Panicom”; we wstępie „wiadomość o zbiorach u nas tego rodzaju pieśni drukiem ogłoszonych”; podpis cenzora: 30 września 1844 roku).

¹⁹ Na Litwie, jak i na ziemiach Królestwa Polskiego, jednostką obrachunkową (w „liczeniu pospolitym”) pozostawał 1 złoty polski (srebrny) równy 30 groszom (miedzianym); to prawie

Chciałem bardzo sam przyjechać do Cieszewli na dni przynajmniej kilka, lecz dotąd tak się nie zdarzyło i teraz nawet choć Pan Chorąży²⁰ jedzie w tamte strony, nie jadę, a odkładam nadal, jak się Bóg da doczekać dobrej sannej drogi²¹.

Proszę więc z Szanowną Mamą Dobrodziłą choć listownie przyjąć zapewnienie mojej pamięci, która musi się naturalnie częściej u mnie zwracać w tamtą stronę, skąd jakiegś oczekiwać można pomocy, niż stamtąd tu, gdzie siedzi jakiś biedak, u którego drą się już koszule.

Mama Pana Adolfa, a moja przybrana Ciocia, jak była tutaj, mówiła, że kazała dla mnie je uszyć. Proszę przypomnieć tę miłą dla mnie obietnicę, a jeśli zrobione i to tkackie²² (bo Boże broń cięższe, których nosić nie umiem) to przez Waksztewlany²³, z których zapewne ktoś tu w czasie świąt przyjedzie, postarać się odesłać.

Szanownym Rodzicom swoim proszę oświadczyć moje prawdziwe uszanowanie, które i sam Pan Adolf Dobrodziej racz przyjąć od będącego zawsze przychylnym sługą,

Jan Czeczot.
1844. Grudn. 12.
w Bartnikach.

Gdybyś Pan Adolf Dobrodziej był łaskaw odpisać, czy nie wiesz i czy nie powiesz mi, jak adresować przez pocztę list do Podpren²⁴ do Pana Konstan-

15 kopiejek („kopijek”). Kopiejka, jako setna część rubla, równała się dwóm groszom, zatem 100 kopiejek, czyli 1 rubel srebrny, dawało 200 groszy polskich, czyli złotych polskich 6 i groszy 20. Z kolei w (papierowych) „assygnatach” rosyjskich 1 rubel srebrem (100 asygnacyjnych, czyli miedzianych kopiejek) miał wówczas wartość 3 rubli i 50 kopiejek asygnacyjnych. „Bilet bankowy” (weksel) to dokument będący zaświadczeniem depozytowym, zawierającym zobowiązanie do wypłaty lub zapłacenia określonej sumy pieniężnej. Zob. S. Siegel, *Ceny w Warszawie w latach 1816–1914*, Poznań 1949, s. 57 (płótno konopne za łokieć: 17 zł, lniane: 38 zł); J.A. Szwagrzyk, *Pieniądz na ziemiach polskich X–XX w.*, wyd. 2, Wrocław 1990, s. 267. Przykładowo: „Wilenski Věstnik. Kuryer Wileński” (red. A.E. Odyniec) 1844, nr 178 (16 grudnia) w „Dodatku”: „Stearynowe świece po 4-ry na funt i Malagski Winogron w najlepszym gatunku za funt po złł. 2 i świeże Kasztany po 25 kop. za funt”.

²⁰ Jan Ślizień (1776–1866), osiadły w Bartnikach chorąży i sędzia nowogródzki, ożeniony około 1800 roku z Anielą Mackiewicz (1782–1855), właścicielką dóbr Drućkowszczyzna.

²¹ Kuryer Wileński” 1844, nr 176 (12 grudnia) w „Dodatku” podawał następującą pogodę dla Wilna i okolic w (zblizonej do Celsjusza) skali Réaumura: –6,2 (rano) do –8,5 (wieczorem), wiatr słaby, mgła i zachmurzenie.

²² Koszula tkacka — najczęściej wykonana z przędzy lnianej, koloru białego lub siwego, u mniej zamożnej szlachty koszula tego typu wzbogacona była przyszywanym, niekiedy haftowanym, kołnierzykiem i bufiastymi rękawami z mankietami; zob. L. Turkowski, *Ludowa wytwórczość rzemieślnicza w Wileńskiem i Nowogródzkim*, Wilno 1935.

²³ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* [= SGKP], red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, t. 12, Warszawa 1892, s. 900 (Waksztewlany, własność skoligaconych ze Ślizniami Mackiewiczów, parafia stwołowicka, pow. nowogródzki).

²⁴ SGKP, t. 8, Warszawa 1887, s. 465 (notuje jedynie: „Podpronia [Podprenie?], wieś włośc. nad Niemnem, pow. trocki [...] okręg wiejski Birsztany; należy do dóbr skarbowych Szkiewany”);

tego Haciskiego? Chciałbym się jeszcze, choć to może na próżno, uprzykrzać mu prośbą o przyjęcie Matki i siostry mojej na mieszkanie do Haciszcz²⁵, jeśli sami Państwo Konstantowie na lat kilka usadowili się statecznie w Podprenach. Na jeden list pisany jesienią w tym względzie przez Haciszczę, żadnej nie otrzymałem odpowiedzi²⁶.

[2.]

Szanowny Panie Adolfe Dobrodzieju!
[Bartniki, 31 stycznia/12 lutego (środa) 1845 r.]

Bardzo mi życzę sobie i życzę być w Cieszewli, lecz trudno mi czasem i o konie i o zdrowie, i teraz po katarze dostałem jakiegoś bólu reumatycznego w stawach, dla czego²⁷ nawet na przechadzkę więcej tygodnia nie wychodzę.

SGKP, t. 9, Warszawa 1888, s. 34–35 (obszerne hasło: „Preny”); jest też informacja (*ibidem*, t. 15, cz. 1, Warszawa 1900, s. 22) o dobrach Alfredowo (pow. kowieński), które wraz z Prenami należą do Zanów. Zob. też: T.M. Narbutt, *Birsztany. Opis historyczny*, „Kuryer Wileński” („Виленский Вестник”) 1862, nr 58 (27 lipca), s. 476 („Nie od rzeczy byłoby powiedzieć pokrótce o teraźniejszych Birsztanach. Niemen w tej stronie, jakżeśmy już namienili, dla jakiegoś niby dziwactwa wylamuje się nie zwykłymi krzywiznami, tworząc rodzaj półwyspu, przedzielony na dwa przestwory lesiste nazwane Buchtami: na małą i wielką; w górnej części tej ostatniej był dwór ekonomiczny naprzeciw Pren, zwany Zanie albo Podpranie”), oraz S. Morawski, *Od Mercza do Kowna. Gawęda pustelnika*, „Tekka Wileńska” 1858, nr 5, s. 105–106 („Dwór Birsztąński, wprost z brzegu Niemna na Preny patrzy; i od dawna z tego powodu, arbitralnie Podpreniem nazywany, w rzeczy samej zowie się i po dziś dzień Zanie. Tak go nawet w urzędowych straży granicznej papierach ciągle mianują”).

²⁵ Konstanty Haciski, zapewne daleki krewny Czeczota, niestety, postać bliżej niezidentyfikowana. SGKP, t. 3 Warszawa 1882, s. 6 („Haciszczę, dwie niewielkie wsie i folwarki w pow. nowogrodzkim, w okolicach Stwołowicz; folwarki są dziedziczną własnością rodziny Hacickich”).

²⁶ Carska administracja, o czym mógł przeczytać Jan Czeczot, nadal uparcie poszukiwała uczestników „polskiego spisku”, zamieszczając stosowne „powiadomienia”, także w gazetach obcojęzycznych — „Kuryer Wileński” 1844, nr 75 (12 maja) w „Dodatku”: „Obywatel Nowogrodzkiego Powiatu, August syn Benedykta Haciski, do którego spólnie z braćmi jego, należy majątek Peresieka, w czasie byłego w 1831 roku powstania, nie wiadomo gdzie się podział, dotąd do swej rodziny nie powrócił; przeto Miński Rząd Gubernialny, wskutek przełożenia Pana Jenerał-Gubernatora, tak w Rosyji jako i w Królestwie Polskiej wyszukuje niniejszem miejsce pobytu rzeczonego Haciskiego, z warunkiem, ażeby w razie, jeżeli się gdziekolwiek on okaże, niezwłocznie zawiadomiono o tem Rząd Gubernialny”; „Gazeta de Lisboa” 1833, nr 153 (1 lipca), s. 814; „Diario di Roma” 1833, nr 58 (20 lipca) w „Dodatku”, s. 2; zob. też: R. Bielecki, *Słownik biograficzny oficerów Powstania Listopadowego*, t. 2, Warszawa 1996, s. 139.

²⁷ Tu w znaczeniu: z (jakiegoś) powodu, przyczyny, zamiaru; dziś jako wyjątek: dla czego (i dla kogo) się tak poświęcasz?; SJP, t. 1, Lwów 1854, s. 430 („Ręka dla roboty zgrubiała”).

Przeto przez W⁸⁰ Antoniego Mackiewicza²⁸, który tu do nas w gościnę przyjechał, odsyłając z podzięką 4^w Tom pielgrzymki do ziemi świętej²⁹ przeczytany z przyjemnością i pożytkiem, zanoszę do Pana Adolfa prośbę, abyś jeśli sam lenisz się tam jechać, gdzie staruszkowie, raczył nie pożałować posłanca, na którego już się sam starałem nawet zdobyć, i przysłał mi obiecany zbiór pieśni gminnych wielkopolskich³⁰ i ukraiński Padury³¹, a jeśli są dawniej wyszłe mieszanin Bejły³² i na nie odpowiedz; również Ziemiaństwo Koźmiana³³ tu i to dołączył; a ponieważ śpiewak tutejszy chłopski, choć przy kilkunastu złotych niezupełnie ubogi, przecież potrzebuje zawsze zapomogi, to choć z własnej kieszeni, jeśli nie sprzedane egzemplarze, może mu odeszlesz Zł 20, co też pobudzi do rychlejszej sprzedaży.

²⁸ Antoni Mackiewicz, postać bliżej niezidentyfikowana (zapewne okoliczny ziemianin), podobnie poniżej: ksiądz Jarkowski.

²⁹ Ignacy Hołowiński (1807–1855, arcybiskup mohylewski), *Pielgrzymka do Ziemi Świętej odprawiona przez* [...], t. 1–5, nakł. i druk. T. Glücksberg, Wilno 1842 (t. 1–2), 1843 (t. 3), 1844 (t. 4), 1845 (t. 5), w 8ce, złp 80. W 1839 roku ksiądz I. Hołowiński odbył kilkumiesięczną pielgrzymkę do Ziemi Świętej, do której dostał się drogą morską z Odessy przez Konstantynopol i Cypr. Poznał też jezioro Genezaret, Morze Martwe i rzekę Jordan, wszedł na góry Karmel i Tabor, a nawet na pokryty śniegiem szczyt Dżabal Sanin w górach Libanu, który dwadzieścia lat wcześniej zdobywał Waclaw Seweryn Rzewuski (1784–1831). Jako pierwszy przetłumaczył dzieła W. Shakespeare’a na język polski z oryginału angielskiego (*Dzieła*, przeł. I. Kefaliński [pseud. tł.], t. 1–2, nakł. i druk. T. Glücksberg, Wilno 1840–1841, w 8ce, 30 złp).

³⁰ Jan Józef Lipiński (1816–1864), *Piosnki ludu wielko-polskiego*, cz. 1, nakł. i druk. J. Łukaszczyk, Poznań 1842, w 12ce, ss. 216, 9 złp; zob. też: K. Maćkowiak, *Przysłowia w „Piosnkach ludu wielkopolskiego” Józefa Jana Lipińskiego*, „Literatura Ludowa” 2015, nr 4/5, s. 37–46.

³¹ *Pienia Tomasza Padury*, przeł. A. Pieńkiewicz, wyd. i wstęp K. Jabłoński, nakł. B. Jabłoński, druk. P. Piller, Lwów 1842, w 12ce, ss. VIII, 100, 4 złp, lub *Ukrainki z nutoju Tymka Padurry*, nakł. G. Glücksberg, druk. S. Strąbski, Warszawa 1844, w 8ce, ss. 6, 195, 3 rub. Tomasz Padura (Tymko Padura, rzadziej Padurra, 1801–1871) — polsko-ukraiński poeta i kompozytor, absolwent Liceum Krzemienieckiego, uczestniczył w powstaniu listopadowym, walcząc w oddziale W. Rzewuskiego. Był „śpiewakiem kozaczyzny”, popularyzującym ukraiński folklor poprzez muzykę, tworzył wiersze liryczne, dumki i pieśni, tłumaczył też poezję A. Mickiewicza. Zob. G. Czerniak, *Tomasz Padurra: zapomniany ukraiński liryk*, [w:] *Ukraina–Polska: doświadczenia oraz perspektywy strategicznego partnerstwa*, t. 1, red. R. Kordonski, O. Kordonska, Lwów-Olsztyn 2016, s. 234–243

³² JJarosz Bejła (pseud., właśc.: Henryk Rzewuski, 1791–1866), *Mieszaniny obyczajowe*, t. 1–2, nakł. i druk T. Glücksberga, Wilno 1841–1842, w 8ce, 26 złp 20 gr; zob. też: H. Rzewuski, *Wędrowki umysłowe; Mieszaniny obyczajowe*, wstęp I. Węgrzyn, przypisy K. Węglarczyk, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2010. Sporo podróżował: w 1825 roku na Krym razem z Mickiewiczem, z którym spotkał się też w 1830 roku w Rzymie; autor *Pamiętek Soplicy* i późniejszy ideolog „koterii petersburskiej”: *Pamiętki J. Pana Seweryna Soplicy, Cześnika parnawskiego*, t. 1–4, wyd. A. Jełowicki i Spółka, Paryż 1839; wyd. 2: t. 1–2, Paryż-Berlin 1841; następnie jako: *Pamiętki starego Szlachcica litewskiego*, t. 1–2, nakł. T. Glücksberg, Wilno 1844–1845, w 8ce, 26 złp 20 gr.

³³ Kajetan Koźmian (1771–1856), *Ziemiaństwo polskie. Poema w czterech pieśniach*, wyd. E. Raczynskiego, nakł. Z. Schlettera, druk. M. Frydendera, Wrocław 1839, w 8ce, ss. XI,

Czytam teraz kronikę Bielskiego³⁴, a natrafiając w niej na imiona Kobylńskich, jakichś niegdyś zuchów, może zrobię przyjemność, że o nich wypiszę Panu Adolfowi, co Bielski powiada. Naprzód mówi on rzecz troszkę nieosobliwą, jednak zuchowatą, że Jakub Kobylński Grzymalczyk z Mikołajem Chrzęstowskim i Andrzejem Tęczyńskim oskarżeni byli przed Władysławem Jagiełłą, jakoby z królową Anną żoną jego mieli jakieś porozumienie.

Dla czego Chrzęstowski uciekł, Tęczyński krótko, a Kobylński był więziony trzy lata na zamku wileńskim. Potem, gdy potwarz rzucona na królową odwołana została, Kobylński musiał z tyumfem wyniść (stronica 247 wydania r. 1764). Powtórę: gdy w r. 1412 król Jagiełło zjechał się z Cesarzem Zygmuntem w Lubowli, były tam gonitwy i igrzyska rozmaite, na których między innymi odznaczyli się Domarat i Jakub Kobylńscy (str. 271). Po trzeciej, gdy w r. 1425 tenże król posyłał pięć tysięcy wojska na pomoc temuż cesarzowi przeciw Turkom, przełożył nad niem Jana Kobylńskiego Starostę Sanockiego, herbu Grzymała, lecz dodaje tu Bielski: „który już dom uszedł”.

Nie uszedł, proszę powiedzieć, bo jeszcze żyje Adolf Kobylński, może i herbu Grzymała, który kiedy się nie ożeni i bezpotomnie ten świat opuści, to wtedy chyba zejdzie! Ja temu nic poradzić nie mogę, ani podobno X^{dz} Jarkowski, który na weselu Baranowicza wystąpił z mową zachęcającą młodzież troszkę swawolną do wstępowania w stan święty małżeński. Mówiono, że młodzikom ta się mowa nie spodobała do czysta, lecz panienki i starsze, i młodsze zapewne z niej były bardzo kontentne.

Owoż co za korzyść z czytania xiąg starych, że tam się można coś dowiedzieć i o przodkach swoich, i poznać u źródła dzieje i życie narodu. Te dzisiejsze niektóre przeroby pokazują rzecz i samą mowę w takim kształcie, jak kto je pojął i zrozumiał, lecz komu tylko czasu i ochoty dostaje, należy mu się starać poznać samemu dzieła źródłowe.

Nie jest to uboczne zachęcenie do nabycia moich staroświeckich antyków, lecz prosta chęć zjednania w osobie Pana Adolfa Dobrodzieja, miłośnictwa dzieł przynajmniej historycznych dawnych, jak Strykowski³⁵, Bielskiego i innych kronik, które teraz z niemalym nakładem przedrukowuje Gligzberg

1 nlb., 228; tekst (pisany w latach 1802–1830) publikowany był we fragmentach w prasie, w 1830 roku ukazały się pieśni I–II (Puławy), wydanie kolejnych zostało przerwane przez wybuch powstania listopadowego.

³⁴ Marcin Bielski (około 1495–1575), *Kronika wszytkiego świata*, ukazała się po raz pierwszy w Krakowie (w drukarni H. Unglerowej) w 1551 roku; tamże wydanie drugie (drukowane przez H. Szarffenberga) w 1554 roku oraz u M. Siebeneychera w 1564 roku. W tejsze oficynie, po śmierci Bielskiego, syn Joachim (około 1540–1599) wydał w 1597 roku *Kronikę polską*, przerobioną i uzupełnioną przez siebie wersję. Na następne wydanie trzeba było czekać niemal dwa stulecia: *Zbiór dzieiopisow polskich we czterech tomach zawarty*. Tom pierwszy *Kronika Marcina Bielskiego* niegdys w Krakowie drukowana, teraz z nowu z doprowadzeniem aż do Augusta III. przedrukowana, Warszawa: druk. Jezuitów, 1764; folio, k. 7 nlb., stron 856, spisu k. 5.

³⁵ Maciej Strykowski (1547–po 1582), *Która przedtym nigdy światła nie widziła. Kronika Polska Litewska, Zmodzka, y wszytkiej Rusi Kijowskiej, Moskiewskiej, Siewierskiej. Wołyńskiej, Podolskiej, Podgorskiej, Podlaskiej, etc.* [...], druk. G. Osterbergerá, Królewiec 1582,

w Warszawie ku wielkiemu pożytkowi historii i języka, nie wiem tylko czy własnej kieszeni³⁶.

Upraszam Pana Adolfa Dobrodzieja Mamie swojej, a mojej przybranej Cioci Dobrodzice, oświadczyć najpowinności uszanowanie ode mnie, a jeśli do mnie odpiszesz, donieść o jej zdrowiu i swoim. Z prawdziwym szacunkiem jestem Pana Adolfa Dobrodzieja zawsze życzliwym sługą

J. Czczot.
1845 Stycz. 31.
w Bartnikach

Proszę o odesłanie powiastek Kraszewskiego³⁷ wziętych ode mnie przez P. Antoniego Mackiewicza, który powiada, że są u Pana Adolfa.

[3.]

Szanowny Panie Adolfe Dobrodzieju!
[Bartniki, 14/26 czerwca (czwartek) 1845 r.]

Jako zacnemu, a może i bogobojnemu paniczowi (choć obrazki tego nie dowodzą), mam zaszczyt ofiarować piątą wiązkę piosnek wieśniaczych wydaną nadspodziewanym kosztem nieproszonego o to dobrodzieja, Pana Mieczysława Śliźnia.

Szkoda go, że się dla mnie uboży z ostatków swojej fortuny, bo odbierając należność egzemplarzami, pewnie je rozdaruje i nakładu sobie wróci. Ale coż czynić, kogo proszę o pomoc, ten odmawia lub zwleka, a kogo odstręczam i odwodzę od pomocy, ten mi pomaga.

fol., k. 20 nlb., ss. 789, druk gocki, oraz *Kronika polska, litewska, żmudzka*, [w:] *Zbiór dziejopisów polskich*, t. 2, wyd. F. Bohomolec, Warszawa 1766; pierwszy drukowany zarys historii Europy Wschodniej do 1581 roku i udana kompilacja kronik Jana Długosza, Macieja Miechowity, a także licznych kronik rękopiśmiennych..

³⁶ *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi Macieja Strykowskiego*, poprzedzone wiadomością o życiu i pismach Strykowskiego przez Mikołaja Malinowskiego oraz rozprawą o latopiscach ruskich przez Daniłowicza, pomnożone przedrukiem dzieł pomniejszych Strykowskiego według pierwotnych wydań, t. 1–2, nakł. G.L. Glücksberga, druk. S. Strąbskiego, Warszawa 1846, w 8ce, nakł. 1500 egz., 50 złp; wyszło też odbicie w dużej 4ce na welinie ze złoceniem tytułów, z tych 10 egzemplarzy m.in. otrzymali je: wydawca G.L. Glücksberg i M. Malinowski; prospekt edycji: *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*, przez Macieja Strykowskiego (Warszawa 25 V 1844).

³⁷ J.I. Kraszewski, *Powiastki i obrazki historyczne*, nakł. i druk. T. Glücksberga, księgarza i typografa Wileńskiej Cesarskiej Med. Chir. Akad. i szkół Białoruskiego Nauk. Okręgu, Wilno 1843, w 8ce, ss. 197. Po temat „zuchów” Władysława Jagiełły (w szerszej perspektywie dziejów) sięgnie też J.I. Kraszewski: *Litwa za Witolda. Opowiadanie historyczne*, druk. J. Zawadzkiego (nakł. autora), Wilno 1850 (odb. z „Athenaeum” 1849), w 4ce, ss. 4 nlb., 372, złp 18.

Jeszcze idzie o wydanie szostej książeczki³⁸ samych oryginalnych piosnek z przysłowiami, o której Panu Adolfowi mówiłem. Ta będzie największa i najmniej sto rubli wydanie jej kosztować będzie.

Lubo bardzo byłbym kontent, gdybym nie przypomniał obiecywanej, może niezupełnie ochoczo, pożyczki; przecież w imieniu tych ubogich pieśni chłopskich zmuszony jestem przypomnieć Panu Adolfowi Dobrodziejowi, że już S^{ty} Jan podług nowego kalendarza minął, a podług starego wkrótce nastąpi³⁹. Miał to być czas, w którym czyniona mi była nadzieja pożyczki.

Czemu Pan Adolf niełaskaw na tutejsze strony i nigdy w nie⁴⁰ nie przyjedzie? Nie spodziewam się sam wprędce pojechać do Cieszewli, więc zapraszam w tutejsze kraje, a może i z tą pożyczką. Jeśli to nie nastąpi, może i przez Pana Chorążego albo i przez umyślnego posłańca jaką zapomogę otrzymam. Na opłatę długu naszę egzemplarzy piątej, i mającej się drukować, książeczek. Chociaż teraz następują daleko przyjemniejsze do zabawy wiejskiej produkta: jagody i owoce, przecież może się kto i piosenką ożywi i nawyknie życia w niej szukać.

Na przeszłym tygodniu zjechałem się z biedną i starą Matką moją u Państwa Karpowiczów w Czombrowie⁴¹. Tam słyszałem, że Serafin Haciski⁴² nie

³⁸ Tomik szósty, ostatni: J. Czeczot, *Piosnki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny, niektóre przysłowia i idiotyzmy, w mowie Sławiano-Krewickiej, s postrzeżeniami nad nią uczynionymi*, druk. J. Zawadzkiego, Wilno 1846; podpis cenzora: 27 grudnia 1845 roku; w 12ce, ss. XXXIV, 134, zlp 4 (dedykacja drukiem pamięci Stanisława Staszica; we wstępie rys gramatyczno-historyczny „dialektu krewickiego” z datą: „1845. Kwietnia 23.”); „idiotyzmy”, dziś: idiomatyzmy, idiomy, zwroty charakteryzujące wyłącznie określony język, przykładowo (s. 71): „Baćwinię, a (n.), boćwina, botwino, gatunek ćwikły (*beta cicla*)”; bywa jednak, że nad folklorystą i badaczem języka górę bierze postawa moralisty (s. 94) — „Winnik, a (m.), gorzalniki, ten, który pali wódkę po zgubnych browarach, t. j. gorzalnianach. Zapewne to nazwisko bierze początek od *winō*, co znaczy w krewickiej nazowie wódkę; lecz można by słusznie prowadzić rodowód od *winy*; bo prawdziwie nieodżałowaną winą stało się nadużycie pędzenia gorzałki”.

³⁹ Według (naszego, „lechickiego”) kalendarza gregoriańskiego dzień św. Jana Chrzciciela przypadał na 24 czerwca, zarazem był to dzień imienin Jana Czeczota, czyli „Janowe”, zawsze szumnie i okazale obchodzone w Towarzystwie Filomatów.

⁴⁰ „Nad niem” (wojskiem), „w nie” (strony, okolice) — dziś już dość archaiczna (i budząca wątpliwości) odmiana zaimka „osobistego” (osobowego) w połączeniu z przyimkiem, która w rodzaju męskim dawała ściągnięte formy wyrażen przyimkowych (zeń, doń, dlań; „Wiele mam dlań [dla niego] obowiązków”); J. Muczkowski, *Grammatyka języka polskiego*, wyd. 2, Kraków 1836 (wyd. 1: Poznań 1825), s. 102 i 253; zob. J. Sierociuk, *Historia i zasięg form typu doń, weń w języku polskim*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica” 2, 1981, s. 175–187.

⁴¹ Czombrow (pow. nowogórski), od 1844 roku majątek Kazimierza (1793 – około 1865) i Benedykty z Haciskich Karpowiczów (1800–1858), prawdopodobnie kolejne miejsce zamieszkania Jana Czeczota, rezydenta, ubogiego krewnego i przyjaciela; zob. J. Puchalska, *Dziedziczki Soplícowe*, Warszawa 2014.

⁴² Ignacy Serafin Dachnowicz-Haciski (1803–1876), syn Piotra, powiązany z kołami młodzieży filareckiej student Uniwersytetu Wileńskiego w latach 1820–1821, tamże ukończył

dotrzymał tu i bojąc się ubóstwa przy zbytkach, do których z żoną swoją przywykł i do utrzymywania pewnego, nie wiejskiej piosenki, tonu, wyniósł się na powrót do Razań⁴³ w przeszłym miesiącu.

wydział medycyny (kurs weterynarii) w 1825 roku (w podobnym czasie brat Adama Mickiewicza, Jerzy); wyjątkowo aktywny na polu badań naukowych: w latach 1822–1823 dostarczył rośliny ze Stwołowicz, Zabłocia i jeziora Świtez (J. Mowszowicz, *Conspectus florum Vilnensis. Przegląd flory wileńskiej*, cz. 3. *Flora Wileńszczyzny*, Łódź 1959 [Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Wydział III, nr 59], s. 14). W 1825 roku, jako stypendysta rządowy, objął posadę lekarza powiatowego w Akermanie (krajobrazy i opisy wydobyte z dawnych rękopisów przez J.I. Kraszewskiego: *Owidyopol, Dniestr i Akerman*, „Biblioteka Warszawska” 3, 1844, s. 75–112). Mickiewicz w czasie podróży na Półwysep Krymski, ciekaw wieści o najbliższych, zapragnął się z nim spotkać, jako „towarzyszem z okresu studiów uniwersyteckich”, którym być jednak nie mógł, choćby z racji wieku; był młodszy o 5 lat. Natomiast poeta mógł znać go nie tylko z Wilna (i nie tylko poprzez brata), obaj bowiem pochodzili z Nowogródzycy i tam właśnie, zwłaszcza podczas wakacji, mogli się (także z Czeczotem) spotykać. Z lat późniejszych wiadomo też, że Haciski utrzymywał korespondencję z przebywającym wówczas na zesłaniu T. Zanem (*idem, Z wygnania: dziennik z lat 1824–1832*, wyd. M. Dunajówna, Wilno 1929, s. 78: wzmianka o liście od „Serafin z Akermanu”). Podobnie pojawiające się w literaturze przedmiotu przypuszczenia o przekazaniu „jakichś konspiracyjnych informacji”, podczas wspomnianego spotkania, nie wydają się trafne (A. Mickiewicz, *Wiersze*, t. 1, cz. 2. *1825–1829*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1972, s. 150–151 [załączona i omówiona bibliografia]; W. Kubacki, *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977, s. 268–270). Przynajmniej nie wynikają one z późniejszej biografii Haciskiego, który choć u współczesnych zasłużył na dobrą sławę, jako organizator służby zdrowia w czarnomorskim rejonie (zwłaszcza w czasie panującej tam epidemii), lecz z czasem (czego tak obawiał się Czeczot) uległ tendencjom kosmopolitycznym, a w ich efekcie depolonizacji. W Akermanie Serafin Haciski przebywał prawdopodobnie do 1833 roku, w latach następnych w Saratowie i Riazaniu. W 1844 roku otrzymał etat lekarza w szpitalu miejskim w Wilejce (od 1842 roku miasto powiatowe guberni wileńskiej), z zaproponowanej pracy jednak nie skorzystał i w 1846 roku powrócił do Razań, skąd po roku został przeniesiony do Niżnego Nowogrodu (od 1777 roku stolica guberni). W tamtejszym szpitalu, jako położnik, a od 1859 roku doradca kolejalny, życie zakończył w randze asystenta inspektora medycznego. Ożenił się z Henriettą von Peters (z pochodzenia Francuzka, z wychowania Niemka), z małżeństwa znanych jest dwóch synów: Eustachy Otto (1832–?) oraz Aleksander (1838–1893), miejscowy archiwista i historyk (*Сборник в память Александра Серафимовича Гауциского* [С прил. портр. и списка соч.], Niżny Nowogród 1897). J. Bieliński, *Stan nauk lekarskich za czasów Akademii Medyko-Chirurgicznej Wileńskiej, bibliograficznie przedstawiony* [...], Warszawa 1889, poz. 736 i 739; S. Trzebiński, *Zarys historii Wileńskiego Instytutu Medycznego*, „Ateneum Wileńskie” 1927, z. 12, s. 45; H.A. Сычева, *Биография в автографax (книги нижегородского врача С. П. Гауциского в библиотеке НижГМА)*, „Нижегородский медицинский журнал” (Niżny Nowogród) 2005, nr 4, s. 187–192.

⁴³ SGKР, t. 9, Warszawa 1888, s. 571–573 (Razań lub Razań, od 1778 roku miasto główne guberni rzańskiej, położone nad rzeką Oką, około 196 km na południowy wschód od Moskwy, blisko 20 tys. mieszkańców, 21 cerkwi i 3 monaster; „Posiada gimnazjum męskie i żeńskie, szkołę powiatową świecką i duchowną, wiele szkół prywatnych, bibliotekę publiczną, zakłady dobroczynny, szpitale, banki”).

Niech mu Bóg szczęści, i czego żąda, daje mu najwięcej pieniędzy, ale szkoda, że nie odwiedziwszy nawet wszystkich krewnych, wyjechał już zapewne stąd na zawsze, co i sam w liście swoim do siostry wyraża.

Tak tedy podobają się nasze strony tym, co dobrze żyć przywykli; ja przeciwnie, trzymam się ich, chociaż mi się wcale nie powodzi i na bardzo niskim tonie⁴⁴ być muszę.

Szanownej Matce swojej proszę oświadczyć moje uszanowanie.

Zawsze przychylny sługa

J. Czczot.
1845. Czerwca 14
w Bartnikach

Spis ilustracji

Pl. 1. Medalion z popiersiem Jana Czczota w prawym profilu.

Awers: inskrypcja z lewej strony: Jan Czczot. Niżej data i miejsce: 1844 Wolna. Materiał: brąz. Niesygnowany (autor: Rafał Ślizień). Medalion (125 × 98 mm) oprawiony w owalną ramkę z drewna. Nr. inw. THL.BPP.N.319. Société Historique et Littéraire Polonaise. Bibliothèque Polonaise de Paris (Collections Artistiques). Fotografia (2021) dzięki uprzejmości pani dr Anny Czarnockiej.

Pl. 2. Medalion z popiersiem hrabiego Adama Chreptowicza w lewym profilu.

Materiał: glina. Niesygnowany (autor: Rafał Ślizień). Fotografia z epoki (118 × 162 mm). Na rewersie notatka: „Dar Adolfa Kobylińskiego z Cieszewli” (1885). Фонду фотографій Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. Reprodukacja fotografii (2021) za zgodą Lwowskiej Narodowej Biblioteki Naukowej Ukrainy im. W. Stefanyka. Generalny Dyrektor Biblioteki dr Wasyl Fersztej.

Pl. 3. Strona tytułowa *Biblii* z Czombrowa (z ekslibrisem) i przedtytułowym wpisem Juliana Karpowicza z 1890 roku. Archiwum Dworskie Czombrowa. Fotografia (2021) dzięki uprzejmości pani Joanny Puchalskiej.

⁴⁴ SJP, t. 5, Lwów 1859, s. 684 (S.B. Linde wskazując, iż „w muzyce tonów jest siedem”, podaje zarazem przykład bardziej dogodnej ludzkiej egzystencji: „Żyją według górnego tonu”, czyli „z pańska”).

Literatura przedmiotu (w wyborze)

Materiały źródłowe i dzieła treści ogólnej

Aftanazy R., *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, cz. 1. *Wielkie Księstwo Litewskie, Inflanty, Kurlandia*, t. 2. *Województwa brzesko-litewskie, nowogródzkie*, wyd. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1993.

Ciechanowicz J., *Rody rycerskie Wielkiego Księstwa Litewskiego*, t. 3, [Fosze], Rzeszów 2001.

Czczot Jan: 1796–1847, [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 7. *Romanizm*, oprac. I. Śliwińska, S. Stupkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 246–249.

Inwentarz rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej (nr 4175–6000), oprac. W. Wislocki, nakładem Towarzystwa Przyjaciół Biblioteki Jagiellońskiej, Kraków 1938.

Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, t. 1. *Rękopisy 1–7325*, red. J. Turska et al., Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1948.

Katalog rękopisów Muzeum Adama Mickiewicza w Paryżu, oprac. A. Lewak, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1931.

Katalog rękopisów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, t. 1 (sygnatury 1–500), red. T. Januszewski, [ML], Warszawa 1996.

Listy z zesłania, t. 2. *Krąg Tomasza Zana, Jana Czczota i Adama Suzina*, oprac. Z. Sudolski, Ancher, Warszawa 1999.

Mickiewicz: encyklopedia, red. J.M. Rymkiewicz et al., Świat Książki, Warszawa 2010.

Pacholak M., *Listy Jana Czczota: faktografia w manuskryptach*, „Prace Literackie” 58, 2019, s. 5–50.

Pawłowicz E., *Nowogródek w XIX wieku*, nakładem autora, Lwów 1902.

Pawłowicz E., *Wspomnienia: Nowogródek — więzienie — wygnanie*, nakładem autora, Drukarnia E. Winiarza, Lwów 1887.

Pawłowicz E., *Wspomnienia z nad Wilji i Niemna: studia — podróże*, nakładem autora, Lwów 1883.

Polski słownik biograficzny, red. W. Konopczyński et al., t. 1–, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Kraków 1935–.

Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, t. 1–15, nakładem Filipa Sulimierskiego i Władysława Walewskiego, Druk „Wiek”, Warszawa 1880–1914.

Artykuły i opracowania

Ciesielski T., *Spuścizny rodzinne i archiwa majątkowo-gospodarcze polskiej szlachty w wybranych archiwach ukraińskich*, [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 2, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Instytut Badań nad Dziedzictwem Kulturowym Europy „Benkowski Publishing & Balloons”, Białystok 2010, s. 291–305.

Frączek M., *Jan Czeczot: prekursor białoruskiej folklorystyki*, [w:] *Romantycy na krańcach świata: podróże egzotyczne i peregrynacje wewnętrzne*, red. E. Modzelewska, P. Sobol, Wydawnictwo: Księgarnia Akademicka, Kraków 2015 („Studia dziewiętnastowieczne: Wektory” 3), s. 133–140.

Ilgiewicz H., *Wileńskie towarzystwa i instytucje naukowe w XIX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.

Kocójowa M., „Pamiętkom ojczystym ocalonym z burzy dziejowej”: *Muzeum Emeryka Hutten-Czapskiego (Stańków-Kraków)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

Kowkiel L., *Przekazy pamiętnikarskie szlachty o prywatnych księgozbiorach i czytelnictwie na ziemiach litewsko-białoruskich w XIX wieku*, [w:] *Dwór i wieś na Litwie i Białorusi w XIX i na początku XX wieku*, red. D. Michaluk, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2014, s. 75–98.

Podhorski-Okołów L., *Realia Mickiewiczowskie*, wyd. 2, Oficyna Wydawnicza „Rytm”, Warszawa 1999.

Sawaniewska-Mochowa Z., Zielińska A., *Dziedzictwo kultury szlacheckiej na byłych Kresach północno-wschodnich Rzeczypospolitej: ginąca część kultury europejskiej*, Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy — Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2007.

Shved V., *Organizatorzy i kierownicy legalnych i tajnych towarzystw młodzieży Wileńskiego Okręgu Naukowego z ziem białoruskich*, [w:] *Będziemy wzorem innym, sobie samym chlubą — w 200. rocznicę powstania Towarzystwa Filomatów*, red. A. Szmyt, E. Klimus, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2020, s. 48–60.

Sikorska-Kulesza J., *Deklasacja drobnej szlachty na Litwie i Białorusi w XIX wieku*, Oficyna Wydawnicza „Ajaks”, Pruszków 1995.

Stolzman M., *Nigdy od ciebie miasto...: dzieje kultury wileńskiej lat międzypowstaniowych (1832–1863)*, Wydawnictwo Pojezierze, Olsztyn 1987, s. 216–217.

Syrokomla-Bułhak A., *Jan Czeczot w świetle polskich źródeł historycznych: próba ich interpretacji*, „Głos z nad Niemna” 1996, nr 48, s. 4.

Świrko S., *Z Mickiewiczem pod rękę czyli życie i twórczość Jana Czeczota*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1989.

Zasztowt L., *Kresy 1832–1864: szkolnictwo na ziemiach litewskich i ruskich dawnej Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo Instytutu Historii Nauki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1997.

Publikacje obcojęzyczne i archiwa

Jogēla V., *Vilniaus Romos katalikų dvasinė akademija 1833–1842 metais: organizacija ir veikla: disertacija*, Vilnius 1997.

Litewskie Centralne Archiwum Państwowe w Wilnie (Lietuvos valstybės istorijos archyvas = LVIA), serwis dostępny w Internecie — <http://www.archyvai.lt/>.

Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka (Львівська національна наукова бібліотека України імені В.Стефаника = ЛННБУ), Autografy ZN im. Ossolińskich, całość dostępna w Internecie — https://dbs.ossolineum.pl/kzc/wyniki_proste_or.php?OP-004440 (dostęp: 10.10.2021).

Narodowe Historyczne Archiwum Białorusi w Mińsku (Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі = НГАБ), serwis dostępny w Internecie — <http://archives.gov.by/be/> (dostęp: 10.10.2021).

Анищенко Е., *Шляхта Новогрудского воеводства: Список XVIII ст.*, Минск 2017.

Булатова С., *Польські рукописи у фондах родового походження в зібранні Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського*, „Бібліотечний вісник: науково-теоретичний та практичний журнал” 2004, nr 4, s. 7–10.

Цвірка К., *Камяні тых сядзібаў*, Минск 2004.

Малаш Л.А., *Ян Чечот и его рукописные сборники*, [w:] *Материалы научной конференции: к 40-летию библиотеки*, red. А.Д. Василевская *et al.*, Минск 1965, s. 102–121.

Пачынальнікі: з гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст., układ Г. Кісялёў, red. В.В. Барысенка, А.І. Мальдзіс, wyd. 2, Минск 2003.

Streszczenie

Trzy listy Jana Czeczota z lat 1844–1845 do Adolfa Kobylińskiego z Cieszewli. Kręgi poszukiwań archiwalnych i materiały dotyczące sylwetek korespondentów z Nowogródzyczyny (część pierwsza)

Celem opracowania jest przedstawienie, nieznanych dotąd szerzej badaniom historycznoliterackim, trzech listów z lat 1844–1845 Jana Czeczota (1796–1847), filomaty, poety, folklorysty i byłego zesłańca, do dalekiego krewnego Adolfa Kobylińskiego (1816–1894) z Cieszewli (powiat nowogródzki, gubernia mińska), światłego i patriotycznego ziemianina oraz kolekcjonera pamiątek historycznych.

Edycja korespondencji, z uwagi na niepełność publikacji źródeł epistolograficznych i zadowalających ustaleń dotyczących biografii Jana Czeczota w tymże okresie, poprzedzona została dwoma, dość obszernymi tu, rozdziałami, z których pierwszy ustalać ma zakres i zasady badań odnoszących się do przyszłych poszukiwań archiwalnych, uzupełniających bardzo skromny jak dotąd zespół listów Jana Czeczota po jego powrocie z zesłania w ojczyście, nowogródzkie strony. Natomiast rozdział drugi, na który złożyły się dwa podrozdziały — ukaże się w następnym tomie „Prac Literackich” — zbiera i przedstawia, podane przed laty drukiem, materiały dotyczące sylwetek korespondentów z Nowogródzyczyny. Ze względu na fragmentaryczność edycji źródłowych oraz dotychczasowych badań historycznoliterackich, część ta stanowić może, jak zakłada autor niniejszego artykułu, przynajmniej kontekst do przyszłych rozważań dotyczących wymienionych postaci oraz geografii literackiej, historycznej i kulturowej tych lat. Po uzyskaniu zaś szerszej bazy epistolograficznej przedłożona praca będzie też przydatna w kolejnych ustaleniach dotyczących życia i twórczości Jana Czeczota, tak aby poszerzać mogła naszą wiedzę o świecie wciąż mało znanych nam lat i dawnych bohaterach ziem szlacheckiej Nowogródzyczyny.

Słowa kluczowe: Jan Czeczot, Adolf Kobyliński, Nowogródzyczyna, romantyzm, korespondencja, biografia, archiwalia, zesłania, dwór szlachecki, kolekcjonerstwo

Funkcja opium w twórczości Antoniego Ossendowskiego i Wacława Sieroszewskiego

Wiktoria Konopka-Wilk

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0009-0005-0757-4415

e-mail: wiktoria.konopka-wilk@uwr.edu.pl

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.62.4>

Abstract

The function of opium in the works of Antoni Ossendowski and Wacław Sieroszewski

This article aims to show and compare the depictions of opium as shown in the prose of Antoni Ossendowski and Wacław Sieroszewski. The text focuses on pieces of writing that take place in China or are related to the Chinese community. The purpose of this article is to show opium threads that can be found in Ossendowski and Sieroszewski's prose in two separate tracks. The first one focuses on smoking opium as a part of Chinese reality depicted in texts. In this case, opium functions as a figure that enriches cultural landscape. The second part focuses on addiction as a problem of an individual person and the influence of opium on the human psyche and environment. The article proves that not all characters who smoke opium are one-dimensional, and that taking the drug was often related to life difficulties.

Keywords: opium, addiction, China, 20th century literature, Antoni Ferdynand Ossendowski, Wacław Sieroszewski, travelogue, reportage

Europejczycy w Chinach w drugiej połowie XIX wieku

Jeżeli przyrzeć się literaturze poświęconej Chinom, nie sposób nie zauważyć jej rozwoju w drugiej połowie XIX wieku. Przyczyn tego zjawiska dopatrywać się można przede wszystkim w zmianie sytuacji politycznej i gospodarczej. W wyniku konfliktów zbrojnych toczonych między Państwem Środka a Wielką Brytanią¹, które miały miejsce kolejno w latach 1829–1842 oraz 1856–1860, Chiny znalazły się w pozycji półkolonii kilku światowych mocarstw. Katalizatorem prowadzonych wojen (zwanych później, nie bez przyczyny, opiumowymi) były między innymi regulacje handlowe, które obejmowały sprzedaż opium przez Europejczyków. Jednocześnie wpływ prowadzonych konfliktów na Państwo Środka objął niemal każdy aspekt życia, w tym politykę i gospodarkę, a także kulturę oraz społeczeństwo. Jeżeli chodzi o samo opium, oficjalną i ostateczną legalizację handlu przyniosły traktaty podpisane po drugiej wojnie opiumowej².

Nie dziwi zatem, że druga połowa XIX i początek XX wieku obfitują w publikacje osadzone w Państwie Środka lub jego dotyczące. Jest to pośrednim rezultatem ustaleń traktatu tianjińskiego (1858), na mocy którego cudzoziemcy zyskali możliwość swobodnego poruszania się po całych Chinach. Wśród pierwszych Europejczyków, którzy opublikowali doświadczenia zdobyte podczas wojaży po kraju w tym okresie, wymienić można Thomasa Blakistona (*Five Months on the Yang-Tsze*), Alexandra Williamsona (*Journeys in North China, Manchuria, and Eastern Mongolia*) czy Constance Cumming (*Wanderings in China*). Jeżeli chodzi o Polaków, warto wspomnieć Bronisława Grąbczewskiego (*Kaszgarja. Kraj i ludzie. Podróż do Azji Środkowej*), a także, nieco później, Antoniego Ferdynanda Ossendowskiego (między innymi *W ludzkiej i leśnej kniei, Od szczytu do otchłani*)³. Z czasem zaczęły pojawiać się także utwory beletrystyczne osadzone w Chinach. W publikacjach znaleźć możemy opisy krajobrazów, społeczeństwa oraz tradycji i zwyczajów mieszkańców Państwa Środka.

¹ W drugiej wojnie opiumowej udział brały także Francja, Rosja oraz Stany Zjednoczone.

² M.F. Juriew, *Penetracja kolonialna Chin. Powstanie tajpingów i inne ruchy wyzwolénce*, [w:] *Historia nowożytna krajów Azji i Afryki*, red. Z. Borowski, Warszawa 1980, s. 84–100.

³ Temat podróży Polaków do Chin w XIX wieku porusza Tomasz Ewertowski (zob. T. Ewertowski, *Images of China in Polish and Serbian Travel Writings (1720–1949)*, Leiden-Boston 2020), a także Edward Kajdański (zob. E. Kajdański, *Długi cień wielkiego muru: jak Polacy odkrywali Chiny*, Warszawa 2005).

Biorąc pod uwagę wprowadzone przez Brytyjczyków regulacje, a także rosnącą popularność używki⁴, opium często pojawia się w twórczości poświęconej Chinom tego okresu. W kontekście polskiej literatury takowe wzmianki znaleźć można w twórczości dwóch autorów — Wacława „Sirki” Sieroszewskiego⁵ oraz Antoniego Ossendowskiego. Ze względu na zbliżony czas powstania⁶ oraz podejmowaną tematykę warto porównać sposób realizacji wątku opium w obrębie wybranych utworów ich autorstwa. Korpus analizowanych tekstów stanowią fragmenty opowiadań i powieści oraz relacji z podróży.

Opium jako wątek poboczny

Uzależnienie i zwyczaje związane z zażywaniem narkotyku często stanowią element chińskiej codzienności szkicowanej przez Sieroszewskiego i Ossendowskiego. Sięganie po używkę jest niejednokrotnie ukazywane jako cecha charakterystyczna Chińczyków. W utworach obu pisarzy opium wspomniane jest wielokrotnie, nierzadko bez dodatkowego komentarza, a teksty obfitują w postacię oddające się nałogowi.

W publikacjach Sieroszewskiego i Ossendowskiego niemal we wszystkich ośrodkach aglomeracyjnych istnieją przybytki, w których można zażywać narkotyku. Taki wątek pojawia się między innymi w opowiadaniu *Jak liść jesienny...* (1910) Sieroszewskiego. Akcja utworu rozpoczyna się w Szanghaju, gdzie wzmianka o palarniach sugeruje, że są one rozpoznawalną częścią miasta. Przez ciekawskiego Europejczyka są one traktowane jako atrakcja turystyczna — „Zwiedził wszystko, co zwiedza każdy szanujący się podróżnik: świątynie, muzea, [...] chińskie restauracje, palarnie opium”⁷. W opinii bohatera miejsca te mają charakter wycieczkowy — wzbudzają one zainteresowanie przez swoją inność i reprezentują odrębność kulturową⁸. Jednocześnie zastosowana

⁴ W latach osiemdziesiątych XIX wieku opium produkowane w Chinach zaczęło wypierać „oryginalny” indyjski produkt (zob. J.K. Fairbank, *Historia Chin. Nowe spojrzenie*, Gdańsk 1996, s. 186).

⁵ Warto przy tym zaznaczyć, że chociaż Sieroszewski odbył podróż do Chin, utwory, które autor poświęca bezpośrednio temu krajowi (*Kulisi, Bokser, Zamorski diabeł*), powstały jeszcze przed wyprawą. Wiedzę na temat kultury, społeczeństwa i polityki literat czerpał m.in. z materiałów udostępnionych mu przez Aleksandrę Potating, doniesień prasowych oraz licznych publikacji (A. Kijak, *Odkrywcza innej Syberii i Dalekiego Wschodu. O prozie Wacława Sieroszewskiego*, Kraków 2010, s. 28).

⁶ Publikacja wszystkich omawianych w artykule dzieł przypada na początek XX wieku.

⁷ W. Sieroszewski, *Jak liść jesienny...*, [w:] *idem, Ol-Soni Kisań*, Warszawa 1958, s. 230.

⁸ Punktem odniesienia byłaby tutaj kultura europejska, z której perspektywy odbierany był Orient. Rozważania na temat problematyki związanej z tym podziałem oraz przywileju Zachodu jako ośrodka silniejszego podejmuje m.in. Edward Said (E. Said, *Orientalizm*, Warszawa 1991, s. 78–81).

liczba mnoga wskazuje na dużą liczbę palarni, a sposób, w jaki mężczyzna wymienia kolejne obiekty, sprawia, że czytelnik odbiera je jako stały element szanghajskiego krajobrazu.

Relację sugerującą turystyczny sposób postrzegania ośrodków związanych z opium znaleźć można także w książce *W ludzkiej i leśnej kniei* (1923) Ossendowskiego. Pojawia się tam sugestia, że taka forma kontaktu z kulturą chińską była popularną praktyką — „Europejczycy, którzy nigdy nie byli w Chinach, zwykle zwiedzali palarnie opium”⁹. Warto przy tym nadmienić, że wielu zachodnich podróżników końca XIX wieku głęboko potępiało nawyk sięgania po narkotyk i odwiedzania palarni zarówno przez Chińczyków, jak i obcokrajowców¹⁰. W publikacji *China in the eyes of Western travelers* Xiaolun Wang zauważa, że w tym okresie zażywanie opium zestawiane było w literaturze europejskiej z dzieciobójstwem czy tradycją wiązania stóp, wzbudzając w podróżnikach strach i dezaprobatę¹¹. Częściowe odbicie tego negatywnego nastawienia znaleźć można także w publikacjach Ossendowskiego. Wspomniany reportaż *W ludzkiej i leśnej kniei* zawiera dokładny opis palarni¹²:

Byłem tam ze znajomym Chińczykiem [...]. Pokazał mi on jedną palarnię, która miała być najbardziej typową w guście chińskim. [...] Już w sieni uderzyły nas zaduch i niemiły, gorzki zapach dymu z fajek [...].

W piwnicy wzdłuż ścian umieszczone były dwoma rzędami prycze, z wąskim przejściem pośrodku [...].

Na pryczach, na bambusowych matach, przedzieleni jeden od drugiego niewysokimi parawanami z papieru, ozdobionego rysunkami i napisami chińskimi, leżeli goście [...].

Od czasu do czasu do palaczy zbliżali się posługacze i zaglądali im w oczy, badając, czy przypadkiem śmierć nie zaskoczyła ich w tym stanie rozkosznego zapomnienia.

A często się to zdarza w owych przytułkach straszliwego nałogu! Wtedy ci sami milczący posługacze owijają w maty martwe ciało i składają je pod prycze, na których dążą do takiego kresu życia inni palacze. [...]

Później byłem kilkakrotnie w gorszych palarniach na przedmieściach, gdzie prycze są budowane na dwa a nawet na trzy piętra, jedno nad drugim, i gdzie nałogowi temu oddawały się jednocześnie dziesiątki Chińczyków¹³.

⁹ A.F. Ossendowski, *W ludzkiej i leśnej kniei*, Łomianki 2011, s. 109.

¹⁰ Por. C.F. Gordon Cumming, *Wanderings in China*, Edinburgh 1886, s. 477–489.

¹¹ W. Xiaolun, *China in the eyes of Western travelers*, [w:] *Tourism in China*, red. A.A. Lew et al., New York 2003, s. 35–50.

¹² Ukazany przybytek usytuowany był w chińskiej dzielnicy we Władywostoku.

¹³ A.F. Ossendowski, *W ludzkiej i leśnej kniei...*, s. 109–111.

Przywołany fragment jest naturalistyczny i bogaty w szczegóły, odzwierciedla charakter miejsca i wrażenie, jakie wywarło ono na odwiedzającym. Układ pomieszczenia ma umożliwić palaczom spokojne oddawanie się nałogowi, podczas gdy pracownicy wykonują swoje obowiązki, nie zakłócając klientom narkotykowego upojenia. Odpowiednie zagospodarowanie przestrzeni sprawia, że większe lokale mogą obsługiwać dziesiątki gości, co sugeruje popularność takich miejsc. W opisie uderza — niemal śmiertcionośna — cisza, jaka panuje w palarni (nie bez powodu pojawia się wzmianka o ciałach przechowywanych w pomieszczeniu). W efekcie Ossendowski kreśli posępny wizerunek tego typu lokali. Należy przy tym zauważyć, że chociaż opis zawarty we fragmencie stanowi formę potępienia nałogu, jest to przede wszystkim wyraz ciekawości Europejczyka — chęć zobaczenia palarni przeważa nad świadomością złej sławy takich miejsc. Opium jednocześnie niepokoi i fascynuje, wymaga oswojenia (poprzez fizyczne wejście w przestrzeń palaczy), wpisując się w typowy dla literatury tego okresu obraz Orientu, który staje się „żywym gabinetem osobliwości”¹⁴.

Przytoczone do tej pory fragmenty odnoszą się do większych ośrodków miejskich. Takie przybytki pojawiają się jednak również w utworach, których akcja rozgrywa się na prowincji. Wzmianki dotyczące opium znaleźć można w *Od szczytu do otchłani* (1925) — utworze o charakterze autobiograficznym¹⁵, w którym Ossendowski wspomina między innymi swój pobyt we wsi Budano.

Dalej doszły mnie jakieś dzikie krzyki, jęki i obłądny śmiech, dochodzący z fan-tze o szczelnie zamkniętych oknach i drzwiach.

— Tutaj się mieszczą palarnie opium! — zawołał towarzyszący mi Kozak.

— Tu manzy tracą nieraz cały swój majątek, umierają lub zostają obrabowani i zamordowani¹⁶.

Uwagę zwracają liczne uwagi wartościujące — wygłaszane zarówno przez Kozaka, jak i narratora. Palarnia odróżnia się na tle reszty budynków,

¹⁴ E. Said, *Orientalizm...*, s. 161.

¹⁵ Niemal od początku działalności literackiej Ossendowskiego kwestia prawdziwości niektórych opisywanych przez niego w reportażach i książkach podróźniczych wydarzeń jest dyskusyjna. Jedną z pierwszych osób, które poruszyły ten temat, był Sven Hedin (zob. S. Hedin, *Ossendowski a prawda*, przeł. A. Polończyk, Olsztyn 2014). Problem z weryfikacją faktów wiąże się przede wszystkim z trudnością ustalenia szczegółów biografii Ossendowskiego. Obecnie wielu badaczy opiera się na publikacjach Witolda Michałowskiego (zob. m.in. W.S. Michałowski, *Ossendowski. Podróż przez życie*, Poznań 2015), jednak należy pamiętać, że autor w znacznej mierze bazował na informacjach zawartych bezpośrednio w dorobku podróżnika.

¹⁶ A.F. Ossendowski, *Od szczytu do otchłani*, Łomianki 2011, s. 18.

jest szczelnie zamknięta, a więc wyraźnie oddzielona od ulicy i — tym samym — od społeczeństwa. Zamknięte okna i drzwi nie zatrzymują niepokojących odgłosów, które przywodzą na myśl obłąd. Warto zwrócić uwagę także na ocenę Kozaka, który pełni rolę przewodnika, a jednocześnie łącznika między chińską przestrzenią a Europejczykiem. Jego opinia na temat palarni jest wyraźnie negatywna — wyraża się on z pogardą, podkreślając upadek człowieka, który wpadł w szpony nałogu.

Nagromadzenie nieprzychylnych zestawień oraz wartościującego słownictwa sprawia, że wzmianki o palarniach zamieszczone przez Ossendowskiego w przywołanych utworach nabierają wymiaru moralizatorskiego. Opium przedstawiane z perspektywy podróżnika z Zachodu jawi się jako zgubny narkotyk, którego zażywanie wiąże się z ruiną, chorobą i śmiercią. Negatywny efekt wzmagają naturalistyczne opisy. Narkotyk powiązany jest z określoną, wyznaczoną przestrzenią, odseparowaną od reszty świata i pogrążoną w specyficznej atmosferze. Co warto odnotować, sposób przedstawienia tych obiektów nie jest całkowicie jednolity — z jednej strony wnętrza lokali pogrążone są w ciszy, z drugiej zaś dochodzą z nich niepokojące odgłosy. Niezależnie od sposobu przedstawienia palarni w przywołanych utworach Ossendowskiego, są to miejsca, które przyciągają uwagę; nałóg jest potępiany, ale pozostaje przedmiotem fascynacji i zainteresowania.

Przyjmowanie opium przez Chińczyków nieco inaczej przedstawione jest w opowiadaniu *Kulisi* (1903) Sieroszewskiego. Nie pojawiają się tam wzmianki o palarni, mimo iż zażywanie narkotyku nadal stanowi przywarę wielu członków społeczeństwa. Warto przy tym zauważyć, że główni bohaterowie — Chińczycy Ju-Lang i Szang-Si — nie są palaczami. Podczas poszukiwania pracy mężczyźni otrzymują propozycję zapłaty w formie „fajeczki opium”¹⁷. Mimo to nie korzystają oni z oferty — mają negatywny stosunek do nałogu, co wynika z zaleceń ich ojca. Tym samym nie wpisują się oni w schemat, który Sieroszewski przedstawia jako typowy dla ich klasy („Co wart tragarz, który nie pali. Bez opium w drodze ani rusz!”¹⁸). Sposób, w jaki autor kreuje wizerunek mieszkańców chińskiej prowincji, sugeruje, że narkotyk jest dla wielu osób, szczególnie przedstawicieli niższych sfer społecznych, elementem codzienności.

Opium wspomniane zostaje także w innym utworze Sieroszewskiego — *Bokser* (1900). Podczas spotkania mieszkańców doliny uczony przybysz

¹⁷ W. Sieroszewski, *Kulisi*, [w:] *idem, Powieści chińskie*, Warszawa 1903, s. 47.

¹⁸ *Ibidem*, s. 60.

nawołuje ludność do buntu przeciwko obcokrajowcom¹⁹, wymieniając jednocześnie przewinienia, których dopuścili się cudzoziemcy. Jak zauważa Aleksandra Kijak, wiele z nich stanowi aluzję historyczną skierowaną do odbiorcy tekstu — znający sytuację polityczną Chin czytelnik był w stanie dopasować poszczególne słowa i hasła do konkretnych wydarzeń²⁰. Jednym z nich jest wprowadzenie opium do kraju przez Anglików za pomocą przemocy²¹. Choć jest to zdawkowa uwaga, bezpośrednio nawiązuje ona do wojen opiumowych (i ich pokłosia), które były jedną z przyczyn rozpowszechnienia tej substancji w Państwie Środka w drugiej połowie XIX wieku. Wymieniając szkody wyrządzone przez cudzoziemców, Sieroszewski zwraca uwagę na krzywdę, której doświadczyło społeczeństwo chińskie, oraz bezkarność Zachodu²².

Choć temat uzależnienia w krótszych formach narracyjnych Sieroszewskiego przyjmuje charakter poboczny, wątek opium stanowi jeden ze sposobów budowania świata przedstawionego, który ma reprezentować Chiny. Z jednej strony narkotyk sprowadza się do roli rekwizytu — jest on atrybutem wykorzystywanym do tworzenia „orientalnej sceny” w utworze. Z drugiej strony, w opowiadaniu *Bokser* autor przypomina, że popularność narkotyku w kraju jest efektem działań państw zachodnich. Choć trudno tu mówić o obecności refleksji nad szkodami, które opium wyrządziło Chińczykom, powiązanie narkotyku z Wielką Brytanią w kontekście tematyki utworu traktować można jako próbę przypomnienia, że wszechobecność używki stanowi efekt postępujących działań kolonizacyjnych. W pracy poświęconej egzotyce w prozie pisarza Anna Kalinowska postuluje zresztą: „Sieroszewski zdaje sobie jednak sprawę, iż wiele problemów rodzi się w związku ze zderzeniem obcych sobie kultur albo jest wynikiem określonej polityki”²³. Choć przedmiotem zainteresowania badaczki są przede

¹⁹ Rebelia przeciwko obecności cudzoziemców w Państwie Środka jest głównym tematem tego utworu Sieroszewskiego i stanowi bezpośrednie nawiązanie do powstania bokserów (1899–1901), które skierowane było zarówno przeciwko obcokrajowcom, jak i dynastii Qing. Szerzej na temat powstania bokserów w prozie Sieroszewskiego pisze między innymi Mariusz Kulik (zob. M. Kulik, *Obraz powstania bokserów w twórczości Wacława Sieroszewskiego*, [w:] *Wacław Sieroszewski: zesłaniec-etnograf-literat-polityk*, red. A. Kuczyński, M. Marczyk, Wrocław 2011).

²⁰ A. Kijak, *Odkrywcą innej Syberii...*, s. 86.

²¹ W. Sieroszewski, *Bokser*, [w:] *idem*, *Powieści chińskie...*, s. 19.

²² Jak zauważa Aleksandra Kijak, chińskie utwory Sieroszewskiego odczytywać można jako polityczne alegorie, w których przybysze z Zachodu pełnią rolę antybohaterów, a bunt ludności oraz metody walki z kolonizatorem są uzasadnione (zob. A. Kijak, *Odkrywcą innej Syberii...*, s. 83–90).

²³ A. Kalinowska, *Miłość do samuraja. Egzotyka i Orient w prozie Wacława Sieroszewskiego*, [w:] *Orient w literaturze i kulturze modernizmu*, red. E. Łoch, Lublin 2011, s. 51.

wszystkim utworzy poświęcone Japonii, biorąc pod uwagę twórczość oraz biografię autora²⁴, słowa te można odnieść również do tematyki *Boksera* i uznać utwór ten za próbę powiązania przyczyn popularności narkotyku z legalizacją handlu opium przez Brytyjczyków.

Uzależnienie od opium jako problem jednostki

Znacznie większą rolę fabularną opium odgrywa w powieści *Zamorski diabeł* (1901²⁵) Sieroszewskiego. Ucieleśnieniem uzależnienia jest pani Wań, u której męża główny bohater wynajmuje pokój. Sposób ukazania kobiety jest unikatowy — na jej przykładzie obserwować można rozwój uzależnienia. Już w momencie wprowadzenia się Brzeskiego pani domu wykazuje tendencje do sięgania po używkę. Nastroj Chań-Wań niezmiennie związany jest z tą substancją. Na co dzień Chinka mówi zgryźliwie, przeklina, a także nie stroni od awantur. Atmosfera ulega zmianie tylko, kiedy „pyka tam [za parawanem] miarowo fajeczka i mdły zapach opium rozplywa się po izbie”²⁶. Wtedy też następują dni względnej ciszy.

Wydaje się, że jest to jeden z powodów, dla których mąż kobiety nie sprzeciwia się zażywaniu przez nią opium, a nawet umożliwia jej zakup narkotyku. Każdy przyływ gotówki sprawia, że charakterystyczna woń unosi się po mieszkaniu regularnie²⁷. W ten sposób głowa rodziny stwarza optymalne warunki do rozwoju uzależnienia. W efekcie zgryźliwość kobiety w okresach między stanami narkotycznego upojenia rośnie. Staje się ona agresywna, znęca się psychicznie nad córką i mężem. Paradoksalnie, chociaż to właśnie Wań dostarcza środków na opium, na nim koncentruje się złość i gniew uzależnionej żony. Wraz z upływem czasu Chań-Wań określona zostaje mianem „trawionej gorączką palaczki”²⁸.

Uzależnienie kobiety ma skutki materialne. Nałóg uwypukla się, kiedy Wań traci pracę, co sprawia, że rodzina pozbawiona zostaje głównego źródła dochodu. Nie powstrzymuje to pani domu przed szukaniem sposobu na pozyskanie środków na narkotyk. W sekrecie przed mężem kobieta sprzedaje wypo-

²⁴ W 1879 roku Waław Sieroszewski został zesłany na Syberię, gdzie spędził kilkanaście lat. Odbył on także liczne podróże do Azji Wschodniej.

²⁵ Zaznaczyć należy, że powieść ukazała się rok wcześniej w języku rosyjskim.

²⁶ W. Sieroszewski, *Zamorski diabeł*, Warszawa 1950, s. 106.

²⁷ *Ibidem*, s. 126.

²⁸ *Ibidem*, s. 135.

sażenie domu i ogranicza budżet przeznaczony na żywność²⁹. Dokonuje tego w obecności córki oraz Brzeskiego, wiedząc, że żadne z nich nie zdradzi jej przed głową rodziny. Jednocześnie powstrzymuje się przed kradzieżą mienia polskiego lokatora — powodów tej decyzji dopatrywać można się w niechęci do obcokrajowców lub obawie przed jego reakcją³⁰. Nie oznacza to jednak, że Chań-Wań nie znajduje sposobu na pozyskanie pieniędzy od Brzeskiego. W momencie, kiedy dom jest już niemal pusty, kobieta stara się zyskać środki w mniej etyczny sposób, ukazując swoje wyrachowanie oraz desperację:

— Pieniądzy... Srebra... Otwórz oczy cudzoziemcze... Przypatrz się dobrze... Jej nie oglądał jeszcze mężczyzna... Ona dziewica... Gruby sklepikarz z rogu dawał mi 10 liangów za miesiąc tylko jej pobytu... Ty mieć ją będziesz wciąż koło siebie! Daj choć na jedną fajeczkę... Nie paliłam tyle czasu... Umrę... Głowa mi płonie... Pękają kości... Serce skacze we wnętrzościach... Daj, o, daj choć kilka sapeków...³¹

Uzależnienie Chań-Wań popycha ją do prób handlu ciałem córki. Co prawda, po otrzymaniu pieniędzy kobieta zapewnia, że mówiła to, „aby wypróbować wspaniałomyślność”³² Brzeskiego, jednak trudno zweryfikować prawdziwość jej słów. Widząc, jaki efekt dziewczyna wywiera na gościu, Chań-Wań regularnie upomina się o monety w zamian za udostępnienie wizerunku podopiecznej. Podobnie jak w przypadku kradzieży domowych przedmiotów, nikt nie próbuje jej powstrzymać — pozostaje ona bezkarna. Ojciec młodej Chinki tylko raz sugeruje, że wie o dziwnym układzie między żoną a Polakiem, nie czyni jednak nic, aby to zakończyć. Jednocześnie sam Brzeski znajduje się w trudnym położeniu. Obawia się, że kobieta nie cofnie się przed sprzedażą córki, jeżeli nie będzie dostarczał jej pieniędzy. Nałóg Chań-Wań stawia pozostałych mieszkańców w niełatwej sytuacji — jej humor i działania są podporządkowane opium, na które cały czas brakuje środków. Chociaż to ona jest narkomanką, pozostała część rodziny staje się niejako uzależniona od jej uzależnienia.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Nastawienie kobiety warto odnieść do tytułu powieści — terminem „zamorski diabeł” w tym utworze Sieroszewskiego Chińczycy określają bowiem przybyszów z Zachodu (kwestia wzajemnego nazewnictwa Chińczyków i Europejczyków w twórczości Sieroszewskiego szerzej poruszona zostaje przez Aleksandrę Kijak — zob. A. Kijak, *Odkrywcą innej Syberii...*, s. 130–140). Chociaż Chań-Wań w kontaktach z bohaterem jest zazwyczaj uprzejma, stawia się często w unижonej pozycji, pozostaje podejrzliwa i wrogo nastawiona wobec mężczyzny.

³¹ W. Sieroszewski, *Zamorski diabeł...*, s. 137.

³² *Ibidem*.

Uwzględniając w powieści opisy napadów szału i agresji, Sieroszewski zwraca uwagę na wpływ opium na psychikę człowieka, a także ukazuje cierpienie bliskich chorego. Autor podkreśla trudne położenie rodziny, która nie potrafi poradzić sobie z pogłębiającym się problemem. Ich niemoc oraz strach umożliwiają kobiecie dostęp do narkotyku, komplikując sytuację. Chań-Wań powoli staje się obciążeniem zarówno pod względem psychicznym, jak i materialnym. Tłem do popadania w uzależnienie są dzieje rodziny — palaczka jest świadoma pogarszającego się statusu i stanu majątkowego. Brak możliwości ucieczki lub ratunku prowadzi do tego, że kobieta coraz bardziej oddaje się nałogowi. Chociaż Chań-Wań nie budzi sympatii, przedstawiona problematyka sprawia, że dodatkowo podkreślona zostaje bezsilność Chinki. Jest ona całkowicie zdana na męża — od jego zarobków zależy jej dobrobyt. Niezdolna do samodzielnej pracy, boleśnie odczuwa utratę przez niego stanowiska. Opium jest dla niej ucieczką od rzeczywistości, która budzi w niej negatywne emocje.

Sieroszewski w *Zamorskim diable* pokazuje historię dobrze urodzonej kobiety, która powoli popada w uzależnienie. Opium z czasem zaczyna mieć wpływ na każdy aspekt życia Chań-Wań. Chociaż nałóg bezpośrednio dotyczy tylko jednej postaci, autor przedstawia problem w szerszej perspektywie. Sieroszewski pokazuje, w jaki sposób cierpi rodzina i osoby w bliskim otoczeniu kobiety, podkreślając wieloaspektowość problemu. Chociaż czyny Chań-Wań zostają potępione, Chinka przedstawiona jest zarówno jako agresor, jak i ofiara narkotyku. Staje się postacią tragiczną, która skazana jest na nieszczęśliwy los.

Nieco inną kreację osoby uzależnionej od opium proponuje Ossendowski w powieści *Szanchaj* (1937). Oskara von Plena czytelnik poznaje w obskurnej, chińskiej palarni, jednak od samego początku postać ta odcina się na tle pozostałej klienteli. Jest on lekarzem, który przeniósł praktykę z Petersburga do Władywostoku. To właśnie tam, nawiązując stosunki z Chińczykami i Koreańczykami, „przejął [...] tak bardzo w tych krajach rozpowszechniony nałóg palenia opium”³³. Szczegół ten wydaje się być nie bez znaczenia — Ossendowski przedstawia wizerunek Europejczyka, który został „zainfekowany” nawykiem zażywania narkotyku przez „obcych”, w tym przypadku Chińczyków i Koreańczyków³⁴. Stanowi to jednocześnie odbicie rzeczywistości, jak

³³ A.F. Ossendowski, *Szanchaj*, Łomianki 2010, s. 80.

³⁴ Warto zwrócić uwagę na to, że w twórczości Ossendowskiego wybrzmiewają tony imperialistyczne, kiedy pisarz z pogardą i wyższością wypowiada się na temat kraju i jego mieszkańców. Autor czyni aluzję do upodobania Chińczyków do hazardu („najhazardowniejsi z ludzi na kuli ziemskiej —

również wyraz negatywnych wyobrażeń Europejczyków na temat Azjatów. Początkowo doktor palił ostrożnie, jednak doświadczona trauma sprawiła, że zaczął sięgać po narkotyk coraz częściej, znajdując w nim formę ratunku — „z rozpacz i nienawiści odchodząc od zmysłów, szukał już w opium nie tylko podniety, lecz i całkowitego zapomnienia i ucieczki od rzeczywistości”³⁵.

Rozwijając tragiczną przeszłość mieszkającego w szanghajskiej palarni von Plena, Ossendowski sprawia, że nastawienie czytelnika wobec doktora się zmienia. Postać budzi litość i żal. Relację lekarza z narkotykiem określić można mianem skomplikowanej — jest on bowiem w pełni świadomy destruktywnych skutków palenia opium. Narkotyk nazywa „trującym dymem”³⁶, a swój stan „dogorywaniem”³⁷. Jest on całkowicie pogodzony z uzależnieniem oraz słabościami i zagrożeniami, które ono z sobą niesie. Staje się bohaterem jednoosobowego dramatu, rozumiejącym zgubne konsekwencje swoich czynów, ale niepodejmującym działań, aby odwrócić los — pozostaje bierny wobec własnych wyniszczających upodobań.

Świadomość ciężaru uzależnienia nie jest jedynym, co odróżnia go od innych palaczy. Mężczyzna narzuca sobie zasady, dzięki którym ciągle jest w stanie pełnić posługę lekarską. Obowiązki w tym zakresie stawia zawsze ponad potrzebami związanymi z nałogiem:

Leżący na pryczy człowiek kilka razy spojrzął na nich, lecz zdawało się, że nie widzi ich. Gorejące oczy o rozszerzonych źrenicach widziały zapewne coś innego, gdyż na twarzy zjawiał mu się co chwila szczęśliwy, pełen zachwytu uśmiech, a dziwnie czerwone i świeże jak u dziewczyny, małe, pięknie wykrojone usta szeptały coś bezdźwięcznie.

[...]

— Chorzy czekają!

Te słowa podziały jak strumień lodowatej wody lub jak prąd elektryczny. Lekarz poruszył się i uczynił wysiłek, aby usiąść. Ciało jednak bezwładne było jeszcze i ciążyło jak bryła ołowiu. Wszakże obudzona już świadomość poczęła działać. [...] Trwało to kilka sekund zaledwie. Niby pchnięty jakąś

Chińczycy”), zwraca także uwagę na brud, hałas oraz — w jego odczuciu — barbarzyńskie tradycje. Podobne opisy znaleźć możemy w wydanym nieco wcześniej utworze *Z Dalekiego Wschodu. Wrażenia, obrazy, opisy z dobrowolnej podróży po Syberii* Bronisława Rejchmana (1881), którego przypadek szerzej opisała Anna Kołos (zob. A. Kołos, *Między poczuciem wyższości cywilizacyjnej a autoidentyfikacją, między rasą a narodem. Polska i Chiny w drugiej połowie XIX wieku*, „Przegląd Humanistyczny” 2018, nr 3, s. 119–122).

³⁵ A.F. Ossendowski, *Szanchaj...*, s. 81–21.

³⁶ *Ibidem*, s. 57.

³⁷ *Ibidem*, s. 73.

niewidzialną siłą, von Plen zerwał się z pryczy, zgasił lampkę i [...] nieco ochry-
płym głosem spytał z niepokojem:

— Zapewne Wan-Mo-Lin dostał znowu ataku sercowego, co?³⁸

Dobro pacjentów von Plen stawia ponad pragnieniami własnego ciała i dba, aby jego stan nie kosztował życia kogoś innego. W powieści kilkakrotnie przytoczone są sytuacje, kiedy doktor traktuje lekarską usługę jako swój najwyższy priorytet. Udziela on pomocy zarówno klientom w palarni, jak i innym osobom z marginesu społecznego. W takich chwilach zapomina on o słabościach i spycha własne potrzeby na drugi plan. Mimo nałogu pozostaje człowiekiem honorowym, wiernym swojemu powołaniu. Postać uzależnionego doktora wyróżnia się na tle pozostałych palaczy, którzy — w zdecydowanej większości — są Chińczykami. Można pokusić się o stwierdzenie, że von Plen jest narkomanem przystępnym; ze względu na swoje zachodnie pochodzenie nie jest on całkowicie obcy docelowemu odbiorcy powieści. Oscyluje on między wskazywaną przez Edwarda Saida przestrzenią oswojoną („naszą”) a przestrzenią nieoswojoną („ich”)³⁹.

Sylwetka wyczulonego na ludzkie cierpienie i obdarzonego empatią von Plena ukazana jest kontrastowo. Z jednej strony pozostaje on palaczem, negatywnie nastawionym do opium⁴⁰ i całkowicie pogodzony z losem, z drugiej — lekarzem, który dobro pacjentów traktuje priorytetowo. Te oblicza sprawiają, że von Plen jest jednym z najbardziej złożonych pod względem psychologicznym narkomanów, których znaleźć możemy zarówno w prozie Ossendowskiego, jak i Sieroszewskiego. Przez stworzenie rozbudowanej przeszłości oraz dzięki wyraźnym zarysowanemu charakterowi, a także wyznawanemu kodeksowi moralnemu, doktora trudno ocenić jednoznacznie. Różnice w sposobie postępowania von Plena z własnym zdrowiem oraz ze zdrowiem pacjentów sprawiają, że lekarz jest postacią nieoczywistą.

Zakończenie

W twórczości Ossendowskiego oraz Sieroszewskiego wielokrotnie pojawia się wątek opium. W przypadku obu autorów palacze to grupy bezmiejscowych narkomanów, pojedynczy degeneraci, a także jednostki o bardziej

³⁸ *Ibidem*, s. 55–56.

³⁹ E. Said, *Orientalizm...*, s. 94.

⁴⁰ Dodać należy, że pozostali bohaterowie powieści krytykują uzależnienie doktora.

rozbudowanych osobowościach i historiach. Ich zdecydowaną większość stanowią Chińczycy, jednak w utworach znaleźć można również obcokrajowców, którzy wchodzą w kontakt z narkotykiem — czy to jako turyści, czy też regularni palacze. Opium stanowi element mozaiki, która składa się na portret egzotycznych Chin proponowany przez obu pisarzy. Jednocześnie w utworach Ossendowskiego i Sieroszewskiego rzadko trafić można na refleksje związane z okolicznościami rozpowszechnienia narkotyku w Państwie Środka. Drobną aluzję na ten temat znaleźć można w opowiadaniu Sieroszewskiego, podczas gdy u Ossendowskiego używka jest bardzo silnie związana z kulturą chińską — nałóg wraz z Chińczykami wykracza poza granice kraju (czego przykładem jest palarnia we Władywostoku), a sięganie po narkotyk przez człowieka z Zachodu związane jest z chęcią poznania folkloru lub zachętą od „rodzimego palacza”. Częściowo jest to z pewnością związane z perspektywą obraną przez pisarzy — w przypadku publikacji autora *Lenina* narracja jest zawsze prowadzona z punktu widzenia człowieka z Zachodu. Jeżeli chodzi zaś o Sirkę — jego Daleki Wschód nierzadko opisywany jest „przez podmiot swobodnie przemieszczający się między dwiema kulturami: europejską i »egzotyczną«”⁴¹, co znajduje także odzwierciedlenie w analizowanych na potrzeby artykułu dziełach.

W twórczości obu autorów wyodrębnić można także postacie, które umożliwiły autorom bardziej pogłębioną eksplorację problemu uzależnienia od opium. W tych przypadkach o wiele wyraźniej zaznaczają się próby ukazania przyczyn i motywacji sięgania po narkotyk. W badanych tekstach zauważyć można, że palacze nierzadko uwikłani są w trudne sytuacje życiowe, mierzą się z nieszczęśliwym losem, cechuje ich także niski status społeczny. W ten sposób, chociaż zarówno Ossendowski, jak i Sieroszewski (pośrednio lub bezpośrednio) potępiają nałóg, osoby uzależnione nie zawsze są jednomyślnie potępiane. Pisarze dużą wagę przywiązują do oddania zabójczego i wyniszczającego wpływu substancji na nieszczęśliwego człowieka. Opisy związane z narkotykiem nierzadko mają charakter realistyczny⁴², co podkreśla degeneracyjny wpływ opium. W utworach wielokrotnie pojawiają się wzmianki o materialnej i psychicznej ruinie, a postaci palaczy często zdaje się otaczać, oprócz charakterystycznego duszącego zapachu, także odór śmierci.

⁴¹ A. Kijak, *Odkrywca innej Syberii...*, s. 30.

⁴² Jest to szczególnie widoczne w przypadku prozy Ossendowskiego.

Bibliografia

- Ewertowski T., *Images of China in Polish and Serbian Travel Writings (1720–1949)*, Brill, Leiden-Boston 2020.
- Fairbank J.K., *Historia Chin. Nowe spojrzenie*, Marabut, Gdańsk 1996.
- Gordon Cumming C.F., *Wanderings in China*, Blackwood, Edinburgh 1886.
- Hedin S., *Ossendowski a prawda*, przeł. A. Polończyk, Pracownia Wydawnicza ElSet, Olsztyn 2014.
- Juriew M.F., *Penetracja kolonialna Chin. Powstanie tajpingów i inne ruchy wyzwolencze*, [w:] *Historia nowożytna krajów Azji i Afryki*, red. Z. Borowski, Książka i Wiedza, Warszawa 1980.
- Kajdański E., *Długi cień wielkiego muru: jak Polacy odkrywali Chiny*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.
- Kalinowska A., *Miłość do samuraja. Egzotyka i Orient w prozie Wacława Sieroszewskiego*, [w:] *Orient w literaturze i kulturze modernizmu*, red. E. Łoch, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.
- Kijak A., *Odkrywca innej Syberii i Dalekiego Wschodu. O prozie Wacława Sieroszewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Kołos A., *Między poczuciem wyższości cywilizacyjnej a autoidentyfikacją, między rasą a narodem. Polska i Chiny w drugiej połowie XIX wieku*, „Przegląd Humanistyczny” 2018, nr 3.
- Kulik M., *Obraz powstania bokserów w twórczości Wacława Sieroszewskiego*, [w:] *Wacław Sieroszewski: zesłaniec-etnograf-literat-polityk*, red. A. Kuczyński, M. Marczyk, Wydawnictwo Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Michałowski W.S., *Ossendowski. Podróż przez życie*, Zysk i S-ka, Poznań 2015.
- Ossendowski A.F., *Od szczytu do otchłani*, LTW, Łomianki 2011.
- Ossendowski A.F., *Szanchaj*, LTW, Łomianki 2010.
- Ossendowski A.F., *W ludzkiej i leśnej kniei*, LTW, Łomianki 2011.
- Said E., *Orientalizm*, PIW, Warszawa 1991.
- Sieroszewski W., *Bokser*, [w:] *idem, Powieści chińskie*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1903.
- Sieroszewski W., *Jak liść jesienny...*, [w:] *idem, Ol-Soni Kisań*, Czytelnik, Warszawa 1958.
- Sieroszewski W., *Kulisi*, [w:] *idem, Powieści chińskie*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1903.
- Sieroszewski W., *Zamorski diabeł*, Czytelnik, Warszawa 1950.
- Xiaolun W., *China in the eyes of Western travelers*, [w:] *Tourism in China*, red. A.A. Lew, L. Yu, J. Ap, Z. Guangrui, Haworth Hospitality Press, New York 2003.

Streszczenie

Funkcja opium w twórczości Antoniego Ossendowskiego i Wacława Sieroszewskiego

Celem artykułu jest ukazanie i porównanie realizacji wątku opium w prozie Antoniego Ossendowskiego oraz Wacława Sieroszewskiego. Materiał badawczy stanowią utwory osadzone w Chinach lub związane ze społecznością chińską. Artykuł zwraca uwagę na dwa sposoby wykorzystania motywu opium w twórczości autorów. Pierwszym z nich jest uzależnienie od narkotyku będącego istotną częścią życia w Chinach. Opium pełni funkcję rekwizytu, który stanowi element tworzonego krajobrazu. Drugi sposób to ukazanie nałogu jako problemu jednostki oraz wpływu opium na psychikę człowieka i jego otoczenie. Artykuł udowadnia, że nie wszystkie postacie uzależnione kreowane przez autorów przedstawiane były jednowymiarowo, a sięganie przez nie po narkotyki często związane było z trudną sytuacją życiową.

Słowa kluczowe: opium, uzależnienie, Chiny, literatura XX wieku, Antoni Ferdinand Ossendowski, Wacław Sieroszewski, literatura podróżnicza, reportaż

Artykuł recenzyjny

Prace Literackie

LXII • 2023

Porządkowanie stajni Orfeja. Fryderyk Chopin w poezji polskiej wstępnie rozpoznany

Recenzja _____

Irena Poniatowska, *Chopin w poezji*,
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2020, ss. 444

Łukasz Piaskowski

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-3528-4301

e-mail: lukasz.piaskowski2@uwr.edu.pl

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.62.5>

Abstract

Tidying up Orpheus' stables:
Fryderyk Chopin in Polish poetry — an initial reconnaissance

Irena Poniatowska's Chopin in Poetry is a book combining the values of a scientific study and a work the main task of which is to popularize knowledge about Fryderyk Chopin himself, as well as poetry devoted to his person and music. The work is divided very clearly. It consists of 5 large chapters and numerous subchapters. The first chapter is the most theoretical and synthetic and is devoted to the issue of beauty in poetry and music. According to Poniatowska, the idea of the correspondence of arts is driven in Romanticism by the feeling and art's desire to express infinity. The second chapter discusses issues

related to the reception of Chopin's music and person in Polish culture. Poniatowska distinguishes three main criteria for organizing poetic material: Polishness, grief, perfection. The methodology the author chose is to catalog motifs in a purely demonstrative way; in this situation, the historical criterion is not taken into account. Polishness means Chopin's connection with the fate of Poland. Grief, in turn, covers the emotions contained in Chopin's art. Perfection is the pursuit of the ideal of expression, the perfection of craftsmanship, and the universalization of an individual language of expression. Poniatowska calls this phenomenon the "semiotic syndrome", resulting from the 170-year-old fascination with music and the composer in Polish culture. The author brings the most freshness in the next chapter, in which she distinguishes musical forms composed by Chopin that constitute the foundation of poetic references. We owe the appearance of such genres or quasi-genres in Polish poetry as nocturne, prelude, concerto, mazurka, polonaise, etc., to Chopin. The entire book ends with two chapters. One is devoted to poetic works celebrating Chopin's places of stay. The last chapter concerns works dedicated to Chopin by non-Polish poets. In the discussed work, Poniatowska definitely paved the way for new thinking about poetry devoted to the person and music of Chopin; it is definitely a valuable contribution to what we could call the stream of research devoted to poetic Chopinology.

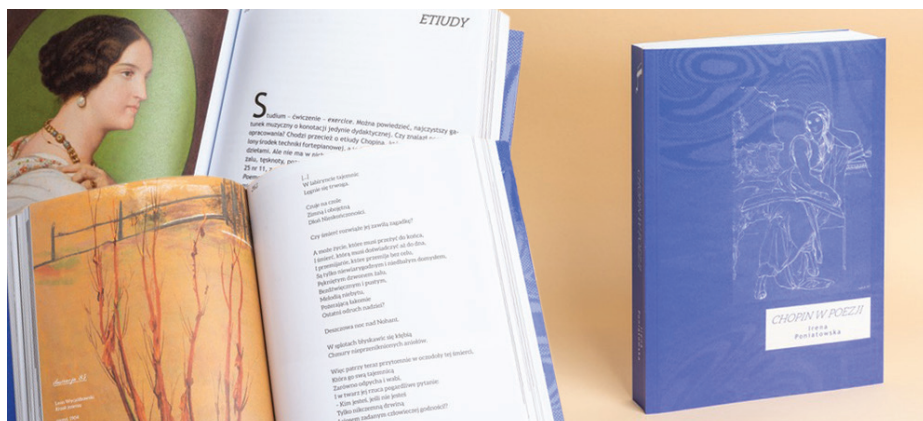
Keywords: Frédéric Chopin, correspondence of arts, music, poetry, Chopin's motif in poetry

Praca Ireny Poniatowskiej poświęcona jest szerokiej obecności postaci i muzyki Fryderyka Chopina w poezji polskiej (oraz częściowo poezji obcej). Oprócz tego książka skupia się na problematyce korespondencji sztuk, a także sama usiłuje być dziełem, które temu zjawisku podlega. Do idei *correspondance des arts* przyznaje się sama autorka, stwierdzając, że książka jest nawiązaniem właśnie do niej i swoistym jej spełnieniem, kręcącym się wokół osoby Chopina. W tym sensie praca tworzy syntetyczną całość formalno-treściową: dotyczy spraw związanych z korespondencją i syntezą sztuk, sama odwołując się do ich założeń. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że spełnia pewne kryteria bycia dziełem intermedialnym¹ bądź też — mówiąc innym językiem — dziełem intersemiotycznym². Dzieje się tak za sprawą wspaniałej staranności

¹ Intermedialność należy dziś do pojęć modnych, w których porzuca się perspektywę literaturocentryczną na rzecz pojęcia medium. Por. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012, s. 32.

² Przez intersemiotyczność rozumiem tu relację między dziełami z innych dziedzin sztuki na poziomie samego już kodu semiotycznego, czyli zbioru znaków. Zob. więcej np. S. Balbus, *Interdyscyplinarność* —

edytorsko-wydawniczej, dzięki której książka sama w sobie stanowi artefakt najwyższej próby. Oprócz bowiem ingredientów o charakterze *sine qua non*, a zatem tekstu głównego oraz cytowanych — czasami fragmentami, czasami w całości — wierszy poświęconych Chopinowi, znajdziemy w książce przeróżne przykłady ikonograficzne, które korespondują z treścią językową nie tylko za pośrednictwem prostej symboliki, ale często same ilustrują omawiany motyw bądź temat³. Wydrukowane obrazy są zatem doskonałym dodatkiem i dopełnieniem książki, pełniąc zarówno funkcję ornamentu, jak i elementu znaczącego i mającego określony wpływ na czytelnika. Obcowanie z książką jest więc doświadczeniem złożonym i „wielojęzycznym”; jest też po prostu — abstrahując od innych kwestii — zwyczajnie przyjemne. Sprzyja temu wielka staranność wykonania oraz znakomita jakość druku.



Ilustracja 1. Irena Poniatowska, *Chopin w poezji*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2020, fotomontaż Renaty Sarny na podstawie fotografii Kuby Modzelewskiego / NIFC

Inspiracją do napisania książki były wedle autorki „miłość do poezji i metafory poetyckiej” oraz związane z osobą Chopina kwestie wzajemnych zależności sztuki poetyckiej i muzycznej⁴. Warto jednak podkreślić, że Irena Poniatowska jest muzykolożką oraz wybitną znawczynią twórczości Chopina. Wpłynęło to kolosalnie na kształt książki — ze wszystkimi tego konsekwencjami. Miłość do poezji nie zawsze wystarcza, choć bywa, że intuicja autorki

intersemiotyczność — komparatystyka, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s. 11–15.

³ Przygotowała je na potrzeby książki Bożena Weber.

⁴ Por. D. Gacek, I. Poniatowska, *Chopin czuł się poetą*, https://www.www.polskieradio.pl/8/404/artukul/2713714_prof-irena-poniatowska-chopin-czul-sie-poeta (dostęp: 15.09.2023).

inicjuje świeże i intrygujące spojrzenie na poetyckie interpretacje muzyki tworzonych przez Chopina. Wiedza o twórczości i biografii kompozytora pozwala autorce rozumieć pewne sprawy lepiej, choć warto pamiętać, że jednocześnie pewne braki w warsztacie literaturoznawczym powodują luki w innych miejscach. Można więc powiedzieć, że w niektórych sprawach umysł muzykologa pozwala spojrzeć na poezję inaczej; w innych — zaburza nieco percepcję lub też budzi pewne poczucie pustki przez brak odpowiedniego komentarza. Tak czy inaczej wielką wartością książki jest poszerzenie spektrum muzykologicznego namysłu nad poezją chopinowską, a same uwagi na temat twórczości Chopina pozwalają czytelnikowi lepiej zrozumieć pewne poetyckie ustępy: to, czego nie potrafi usłyszeć literaturoznawca, może wytłumaczyć muzykolog. Z tego też powodu, na poziomie ogólnym, książka Poniatowskiej jest znakomitym studium interdyscyplinarnym — i nawet jeśli pewne kwestie wydają się wyłożone lepiej lub gorzej, całość jest przedsięwzięciem niezwykle cennym. Wydaje się zasadniczo — co zaznaczam w tytule tej recenzji — że książka ta powinna być raczej otwarciem i „wstępnym rozpoznaniem” do dalszych studiów tego rodzaju⁵. Każda kolejna praca powinna wychodzić od tego, co stworzyła Poniatowska, i traktować to jako swoiste nowe otwarcie⁶. Autorka, jak się zdaje, sama miała tego świadomość, tytułując swoją książkę tak lapidarnie i najogólniej, jak to tylko możliwe. Zdradziła w ten sposób ambicję pełnienia funkcji swego fundamentu, co się poniekąd — mimo niedoskonałości — udało.

Praca jest rozparcelowana bardzo klarownie: składa się z 5 dużych rozdziałów i licznych podrozdziałów. Porządek wywodu ułatwia odbiór tej mimo wszystko gęstej książki. Pierwszy rozdział ma charakter najbardziej teoretyczny i syntetyczny i jest poświęcony problematyce piękna w poezji i muzyce — w duchu wzajemnych zależności i wpływów. Filozoficzno-estetyczne rozważania na temat muzyki rozpoczyna autorka od próby ukazania trudności z jej zdefiniowaniem, mówiąc, że posługuje się ona najbardziej abstrakcyjnym

⁵ Oczywiście wcześniej powstało wiele prac poświęconych relacji Chopina i literatury, ale żadna z nich nie przybrała tak sproblematyzowanego wymiaru. Były to albo zbiory utworów poetyckich poświęconych Chopinowi, poprzedzone ledwie krótkimi przedmowami lub wstępami (zob. np. *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów*, oprac. K. Kobyłańska, przedm. S.R. Dobrowolski, Warszawa 1949; *Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia*, zebrał i oprac. E. Słuszkiewicz, przedm. J. Przyboś, Kraków 1968; I. Chyła-Szypułowa, *Poezja polska w darze Chopinowi*, Warszawa 2003 i inne), albo książki podchodzące do sprawy metodą węższej analizy określonych wybranych dzieł (zob. np. K. Maciąg, „Naczelnym u nas jest artystą”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Rzeszów 2010).

⁶ Propozycją równie ciekawą jest książka Ewy Hoffman-Piotrowskiej *Fryderyk Chopin. Przymierze ze słowem*, Warszawa 2021, choć założenia tej pracy wydają się inne niż w przypadku Poniatowskiej: chodzi wszak bardziej o rolę literatury w życiu Chopina niż o samą poezję jego osobie poświęcaną.

językiem spośród wszystkich dziedzin sztuki. W duchu romantycznym pisze o swoistym transcendentálním sposobie istnienia i oddziaływania: muzyka działa na nas nawet wtedy, gdy jej nie rozumiemy, co w konsekwencji pozwala jej „dopowiadać także tam, gdzie słowo wyczerpało swą moc” (s. 13). Muzyka jest przy tym rodzajem „języka”, który nie przynosi wszakże odbiorcy znaczeń bezpośrednich i ścisłych, nie ma w nim dosłowności; muzyka nie odnosi się do rzeczywistości w takim samym sensie, jak inne sztuki, przez co jest *de facto* czymś niewysłowionym i trudnym do opisanía. Od początku mamy więc do czynienia z pewnym uduchowionym i metafizycznym pojmowaniem sztuki muzycznej. Na poparcie swych tez autorka przywołuje — nieco dowolnie, jak się wydaje — słowa zarówno filozofów (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Martin Heidegger), jak i uczonych (Anna Chęćka-Gotkowicz, Krzysztof Jeżewski) oraz pisarzy (Stanisław Przybyszewski, Jean Cocteau). Rozrzut tych wypowiedzi świadczyć ma o pewnej uniwersalności osądu o muzyce — jako sztuce wyrażającej dążenia do absolutu. W dalszej części wywodu Poniatowska równoważy poglądy absolutystyczne z postawami socjo-kulturowymi: „trzeba jednak pamiętać, że kroczymy drogą, jaką wyznacza nam kultura, wychowanie, socjalizacja” (s. 14). W tym kontekście powołuje się na takich uczonych i poetów, jak Friedrich Schiller, Jerzy Vetulani czy Hans-Georg Gadamer, stwierdzając, że muzyka jest, po pierwsze, częścią życia kulturalnego i społecznego człowieka i podlega pewnym prawom, a także, po drugie, jest fenomenem, który — tak jak inne dziedziny — „obejmuje rozumienie, eksplikację (wykładnię) oraz [...] zastosowanie” (s. 14–15). Krótko mówiąc, chcąc nie chcąc, jest przedmiotem interpretacji, więc musi pełnić — choćby na podstawowym poziomie — funkcje znakowe, będąc częścią ogólnego pejzażu semiotycznego rzeczywistości człowieczej. Rozważania te prowadzą nas do pierwszych ważnych wniosków: niezrozumiałość sztuki muzycznej i jednoczesna potrzeba jej interpretacji tworzą pewien paradoks, z którym ludzie mogą sobie poradzić tylko w jeden sposób — przez odpowiednie użycie języka. Autorka zauważa pewną zależność między rozumieniem a sposobami opisu muzyki; chodzi mianowicie o fakt, że dźwięki pobudzają nasze zmysły w sposób złożony, a nie w izolacji. Polisensoryczność ludzkiej percepcji powoduje, że „w opisach dźwięku używamy określeń związanych także z innymi zmysłami” (s. 15). Ma to duże konsekwencje dla języka, którego używamy: niewysłowność generuje potrzebę wykorzystania niezliczonej liczby metafor, opisujących muzykę tak, jakby była inną dziedziną sztuki niż jest w rzeczywistości.

W dalszej części wywodu autorka zajmuje się sprawami ontologii dzieła muzycznego, powołując się głównie na teorię Romana Ingardena i wypowiedzi jej komentatorów. Jest to fragment bardzo erudycyjny i obliczony na

zrozumienie przez czytelnika różnicy w sposobach istnienia muzyki, malarstwa czy literatury. Upraszczając sprawę, chodzi o rozdzielenie pewnych „sposobów istnienia” dzieła muzycznego, które ma swoją formę abstrakcyjną (ogólna idea), formę realną (w postaci wykonania na scenie) oraz formę zapisaną (partyturę). W pewnym więc sensie dzieło muzyczne nie ma swojej „oryginalnej” formy, do której dostęp miałby odbiorca: ostatecznie zawsze dochodzi do jakiegoś zapośredniczenia przez określone medium — niegdyś było to wykonanie przez muzyków i interpretację dyrygenta (byty bardziej ulotne), dziś są to nagrania płytowe, które utrwalają określone typy istnienia dzieła i które można odtwarzać w nieskończoność — aż do przysłowiowego „zdarcia płyty” (s. 20). Na tym tle poezja jest sztuką o znacznie niższym progu wejścia, albowiem wykorzystuje narzędzie, którym posługujemy się wszyscy, czyli język. Może być on modyfikowany za pomocą tropów, trików i chwytów, co pozwala tworzyć — w pewnym sensie — wielopiętrowe warstwy sensu mniej lub bardziej ukrytego, ale nigdy nie wychodzi on poza sferę zrozumienia jako takiego i nie staje się czystą abstrakcją⁷. Poniatowska przytacza znane słowa Marii Janion o tym, że poezja i metafora w romantyzmie to w zasadzie to samo (s. 22).

Według Poniatowskiej ideę korespondencji sztuk napędza w romantyzmie uczucie oraz dążenie sztuki do wyrażania nieskończoności; to pewne uproszczenie sprawy, które musi budzić wątpliwości, tym bardziej że autorka przeżyła nad tą kwestią na dwóch stronach (sic!) rozdziału, zmieniając czym prędzej wątek, następnie na tapetę biorąc problematykę kategorii piękna w sztuce. Idea korespondencji sztuk nie jest przez Poniatowską sproblematyzowana ani na podstawowym poziomie wyjaśniona (poza lapidarnym stwierdzeniem, że Charles Baudelaire interesował się muzyką i malarstwem). Kolejnym problemem tego krótkiego fragmentu jest fakt, że autorka nie odwołała się w zasadzie do żadnych prac z tego zakresu⁸. To zresztą problem, który sygnalizuję już na tym etapie, ale który występuje na przestrzeni całej książki: Poniatowska z łatwością przytacza wypowiedzi losowych filozofów, które mają utwierdzać czytelnika w stawianych tezach, ale z jakiegoś powodu nie przywołuje ustaleń badaczy zajmujących się problematyką relacji między muzyką a literaturą⁹.

⁷ Na marginesie można jednak powiedzieć, że jest to nie do końca prawda, ponieważ sztuka awangardowa XX wieku dowiodła, iż może istnieć poezja abstrakcyjna; prawdą jest też jednak, że traktuje się ją raczej jako mało istotną ciekawostkę dla garstki fascynatów.

⁸ Mam tu na myśli zarówno prace klasyczne (zob. np. J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965), jak i nowsze (zob. I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffman, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008).

⁹ Zob. np. *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980; J. Skarbowski, *Literatura — muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981; M. Bristiger, *Związki muzyki*

Ostatecznie czytamy więc, że idea nieskończoności łączy z sobą poetów i muzyków, dlatego że „odczuwamy ten związek z nieskończonością, słuchać dzieł, myśląc o muzyce Chopina, Bacha, Beethovena, Mozarta...” (s. 25). Pytanie tylko: co jeśli ktoś nie odczuwa tego, o czym pisze autorka? I na jakiej zasadzie metafizyczna zasada ma świadczyć o istocie korespondencji sztuk? Myślę, że fragment ten byłby mniej kontrowersyjny, gdyby zacytować przynajmniej kilku teoretyków, którzy już wcześniej pisali na ten temat.

W kolejnej części rozdziału autorka czyni przedmiotem swego zainteresowania ideę piękna, referując poglądy filozofów: Pitagorasa, Platona, sofistów, Honoriusza z Autun, Wilhelma z Auxerre, Augustyna z Hippony i wreszcie: Boecjusza. Poniatowska przeprowadza nas w sposób skrótowy przez sposoby myślenia o pięknie na przestrzeni dziejów, po czym zatrzymuje się nad słowem „jaśń”, które etymologicznie łączy z asocjacjami lunarnymi, przytaczając ponadto kilka przykładów poetyckich z epoki romantyzmu. To zdecydowanie najciekawszy fragment pierwszego rozdziału, przy czym warto zadać sobie pytanie: jaką funkcję pełniły rozważania o pięknie, które płynnie przechodzą do omówienia romantycznej poetyki lunarnej? To istotny problem tego wprowadzenia do problematyki książki: wszystko wydaje się chaotyczne, a każdy przytaczany cytat świadczyć może, co prawda, o wybitnej erudycji autorki, ale potęguje też wrażenie braku porządku. Moje wątpliwości budzi też nagminne cytowanie filozofów kosztem uczonych współczesnych. Oczywiście forma ta może być poniekąd zrozumiała, ponieważ książka Poniatowskiej jest dziełem raczej popularnonaukowym niż naukowym w sensie ścisłym, ale nie do końca tłumaczy to zupełne wyeliminowanie stanu badań z rozdziału wstępnego i najbardziej w pracy teoretycznego. Wracając jednak do początku: część tekstu poświęcona problematyce motywów lunarnych, zwłaszcza w utworach związanych z Chopinem, jest bardzo istotna, lecz trudno dociec, co łączy ją z wcześniejszymi rozważaniami, bo trudno poważnie traktować połączenie motywu blasku księżyca z teoretycznymi rozważaniami Umberta Eco o „blasku formy” w sztuce (s. 32). Tak czy inaczej autorka bardzo przytomnie ukazuje przed nami istotność wątków księżycowych zarówno w poezji tego

ze słowem. *Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986; A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, wyd. 2 popr., Wrocław 2002; *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002; M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003; K. Lipka, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury*, Warszawa 2004; M. Broniecka, *Recepcja muzyki romantycznej w literaturze XIX wieku*, Poznań-Opole 2010; A. Biała, *Literatura i muzyka. Korespondencja sztuk*, Warszawa-Bielsko-Biała 2011; *Literatura — muzyka. O postrzeganiu związków muzyki z literaturą*, red. W. Piotrowski, Łódź 2011; A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*; A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz — Barańczak — Rymkiewicz — Grochowiak*, Poznań 2013 i inne.

czasu, jak i w muzyce i życiu samego Chopina (nokturny to najoczywistszy przykład), na co przytacza liczne dowody. Mniej już przekonujące są twierdzenia, że z motywu lunarnego wywodzi się „poetyka wyższego rzędu”, która „ujawnia się w dziełach geniuszy”. Mało tego, „blask” ten „odczuwamy [...] w nieoczekiwanych gestach fakturalnych i harmonicznym Chopina, w jego traktowaniu formy” (s. 32). Można więc powiedzieć, że sam „blask” ma być synonimem po prostu niewytłumaczalnego i przysłowiowego „błysku geniuszu”. Jako metafora w istocie może mieć to jakiś sens; pytanie tylko: jaką ma ona użyteczność naukową i poznawczą? Wydaje się, że autorka ma świadomość, iż ta teoria wymaga pewnego potwierdzenia, ale ogranicza się do zacytowania Wisławy Szymborskiej, która stwierdza, że natchnienie „rodzi się z bezustannego »nie wiem«”; innym tropem jest hipoteza melancholii (choć pojmowana w duchu Marsilia Ficina — dlaczego?); przytaczana jest wreszcie teza Marii Janion o „rozumnym szale” (dlaczego szalał to odmiana „blasku”?). Wisienką na torcie jest cytat z Witolda Gombrowicza, który pisze o jednej z symfonii Mozarta, że „blask [w niej] zwycięża i niepodzielnie panuje” (s. 33). Zestawienie jest w istocie imponujące, a erudycja godna pozazdroszczenia, ale jako czytelnik jestem zupełnie zdezorientowany. Budzi przy tym zdecydowany sprzeciw brak jakichkolwiek odwołań do badaczy zajmujących się motywami poetyckimi (zwłaszcza tak konwencjonalnymi, jak motywy lunarne, obecne przecież w poezji wszystkich czasów)¹⁰. Zestawienie przypadkowych cytatów nie prowadzi w tym wypadku do żadnego rezultatu i trudno określić ten wywód jako jakkolwiek przekonujący. W następnym zaś passusie autorka — niejako dla równowagi — zwraca naszą uwagę, że mimo wszystko piękno jest kategorią kulturową i relatywną, a sam „blask” pojawia się w wielu kontekstach i kulturach, unieważniając *de facto* wszystko, co napisała wcześniej. Bo trudno traktować lunaryzm jako coś typowego dla romantyzmu, skoro ostatecznie dowiadujemy się, że uprzednio występował on zawsze i wszędzie — jest, jak pisze Poniatowska, „ponadstrukturalnym walorem” (s. 33). Cokolwiek to znaczy.

W dalszej części rozdziału wracamy do rozważań na temat kategorii piękna — o kryzysie jej rozwoju w XX wieku. Autorka skupia się na tezach Theodora W. Adorna, mówiących o tak zwanym „gołym istnieniu muzyki”, odseparowanym od idei oraz konwencji. Przy czym Poniatowska bardzo przytomnie wytyka niekonsekwencje w poglądach filozofa, mówiąc o tym, że muzykę Chopina Adorno traktował jeszcze w kategoriach znaczenia i symbo-

¹⁰ Zob. np. M. Stala, *Fragmety lunarne. Szkice o obecności księżycy w poezji polskiej od schyłku XIX do początku XXI wieku wraz z małą antologią księżycowych wierszy poetów Zachodu*, Kraków 2021.

liki, przypisując jej takie wartości, jak na przykład patriotyzm (s. 33). Tak czy inaczej narracja książki znowu zmienia wektor. Piękno ustępuje miejsca metaforze, którą autorka uważa za „nośnik rozpoznai metafizycznych” (s. 34). Jeśli chodzi o teorię metafory poetyckiej, Poniatowska powołuje się na książkę — fantastyczną zresztą! — Ewy Schreiber *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre’a Scheffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya* (2012), przytaczając z niej poglądy Donalda N. Fergusona, twierdzącego, że metafora poetycka w kontekście muzycznym dotyczy zasadniczo ekspresji, a w rezultacie — znaczeń i symboliki (s. 34)¹¹. Za Leszkiem Polonym powiada zaś, że metafora jest podstawowym generatorem znaczeń muzycznych¹². Mniej przekonujące jest przytoczone maksymalistyczne stwierdzenie Karola Bergera, mówiące, że „cały interpretowany świat sztuki jest metaforą lub metonimią”. Zapewne autor wytłumaczył się z tych słów w swojej książce, ale wyrwane z kontekstu zdanie jest co najmniej kontrowersyjne. Poniatowska, nie cytując w zasadzie żadnych szerszych badań poświęconych metaforze, ukazuje przed czytelnikiem pewne analogiczne struktury łączące sposoby jej istnienia w dziele literackim i muzycznym: „najmniejsze zmiany znaczenia czy to w harmonicznym układzie danego składnika akordu, czy rytmu, interwału, zmiany kroku diatonicznego na chromatyczny [...] przemieniają system energetyczny danego układu w utworze, jego pole informacyjne” (s. 35). Według autorki wszystkie te zmiany odzwierciedlają „morfologię życia, ciągłą transformację cząstek wszechświata”. I dalej proponuje swoiste dla siebie rozumienie, czym jest sztuka poetycka i jakie funkcje pełni: „Poezja nie tylko stawia pytanie światu, ale ma możliwość nadawania światu sensu. Bardziej niż filozofia może scalać, jednoczyć wartości, budzić postawę refleksji aktywnej, uczynić jednostką Osobą”. To brzmi bardziej jak postulat niż ustalenie bazujące na faktach. Wykład ten ma ponadto wymiar zupełnie ahistoryczny. Jako dowód przytacza Poniatowska twierdzenia Adama Mickiewicza, które wyluszczał on podczas wykładów wygłaszanych w College de France, a także utwierdza nas w powziętym przekonaniu za pomocą cytatu z wiersza Zbigniewa Herberta. Niełatwo jednak stwierdzić, czy autorka utożsamia się z tym, co mówi poeta, czy zwyczajnie — w duchu naukowym — referuje pewien historycznie umowiony sposób istnienia i funkcjonalizacji sztuki poetyckiej. Trudno jednak tej sprawie dociec, ponieważ po tym krótkim wątku przechodzimy do rozważań na temat muzyki sfer czy muzyki kosmicznej. Przytoczone zostają

¹¹ Zob. E. Schreiber, *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre’a Scheffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Warszawa 2012.

¹² L. Polony, *Symbol i muzyka*, Kraków 2011, s. 40.

najbardziej oczywiste fakty, a także krótka referencja do romantycznej wiary w muzykę kosmiczną (dosłownie 3 zdania); znacznie istotniejszy okazał się wiersz Karola Wojtyły mówiący o „wszechharmonii” kosmosu, który niespecjalnie cokolwiek wnosi do wyводу. Jaki wpływ ma ten krótki *passus* na resztę książki? Autorka tego nie wyjaśnia, szybko zresztą z wątku rezygnuje na rzecz rozpatrywań na temat przestrzeni w dziele muzycznym oraz idei jego doskonałości. Jediną istotną kwestią, jaką można wyciągnąć z tych fragmentów, jest fakt, że ów motyw doskonałości dzieła i osoby kompozytora wywołał duży rezonans w twórczości poetyckiej poświęconej Chopinowi. Dowiadujemy się ponadto, dlaczego autorka postanowiła zreferować we wstępie dzieje idei piękna: okazuje się, że ma ono po prostu wiele synonimów, jak na przykład efektywność, artyzm, prawidłowość (regularność), foremność, proporcjonalność, wdzięk, gracia, czar, powab, urok, kwiecistość i wiele, wiele innych (s. 46). I jak możemy się domyślić — wiele „chopinowskich” dzieł poetyckich odwołuje się do muzyki lub osoby kompozytora w samych superlatywach, w tonie apologii i deifikacji. Każde z tych wyżej wymienionych słów mogłoby zostać wykorzystane w tym kontekście. A że są synonimami piękna, to tłumaczy się samo przez się. Krótko mówiąc, muzyka Chopina jest „immanentnie związana z pięknem” (s. 46), choć — jak przypomina autorka — doszukiwano się w niej czasami także elementów brzydoty (choć później i tak traktowanych jako piękno).

Największym problemem omawianego rozdziału jest jego chaotyczność, arbitralność w doborze przykładów i cytatów, a przede wszystkim to, że nie wiadomo w zasadzie, jaką pełni on rolę na tle całej książki. Powstaje wrażenie, jakby autorka na bardzo małej przestrzeni chciała zmieścić zbyt dużą liczbę wątków, a niektóre z nich w zasadzie niczego do reszty wyводу nie wnoszą. Rozdział zapowiadał się jako intelektualne „umieszczenie” czytelnika w kontekście i pewnych ramach epoki, dzięki któremu lepiej zrozumiałby różne zależności zachodzące między muzyką a poezją, a także pojął być może sens samej idei korespondencji sztuk, zwłaszcza w kontekście twórczości poetyckiej poświęconej Chopinowi. Ostatecznie okazał się on jednakowoż oderwanym nieco od reszty książki fragmentem rozważań o naturze filozoficzno-muzykologicznej, które ledwie dotykają omawianego problemu, sprawy literackie traktując na bardzo rudymmentarnym i ogólnym poziomie. Problematyczne pozostaje również to, że rozdział zamiast omawiać najważniejsze ustalenia uczonych, jest *de facto* zbiorem losowych i arbitralnie dobieranych pod tezę cytatów. Nie do końca koresponduje więc z tym, co wydarza się w książce później. Być może to jedynie subiektywne wrażenie, ale w trakcie lektury miałem poczucie, że wprowadzenie to zostało w książce umieszczone nieco mechanicznie i być może pod naciskiem redaktorów.

W rozdziale drugim omawiane są kwestie związane z recepcją muzyki i osoby Chopina w kulturze polskiej, dlatego pojawiające się w nim wątki są znacznie lepiej uporządkowane; ujawniony jest ponadto szczątkowy stan badań, choć niestety bardzo ograniczony: Poniatowska powołuje się głównie na Ferdynanda Hoesicka, Magdalenę Siwiec, Jolantę Szulakowską-Kulawik, Annę Tenczyńską oraz Kazimierza Maciąga. Pozornie ważnym etapem rozdziału jest siedmiopunktowy wykaz wierszy typu Chopinowskiego sporządzony przez Marię Cieślę-Korytowską, który autorka przytacza w zasadzie tylko po to, aby zaraz go porzucić. Poniatowska idzie bowiem swoją własną drogą interpretacyjną, wyróżniając trzy główne kryteria porządkowania materiału poetyckiego: polskość, żal, doskonałość (s. 57). Każdej z tych kategorii przyporządkowuje mniejsze podkategorie, ale o tym później. W rozdziale poznajemy też wreszcie ledwo zarysowane arkana stosowanej metody. Autorka przyznaje się wprost do porzucenia kryterium historycznego i diachronicznego, co poczytuję za ważne oświadczenie i świadomość ograniczeń w zastosowanej metodologii. Trudno to, rzecz jasna, uznać za zaletę bądź atut, ale mimo wszystko warto przyznać, że ahistoryczność książki jest przez autorkę zaplanowaną strategią. Praca wiele na tym traci, ale nie można zarzucić Poniatowskiej, że przed tym nie ostrzegła.

Pierwsza kategoria, a więc polskość, jak pisze autorka, wynika z „uwikłania Chopina w los Polski” (s. 54); wiąże się to ponadto z powiązaniem z krajem nie tylko życia kompozytora, ale także jego twórczości. Bardzo istotną kwestią dla twórców poezji pisanej w tym duchu było włączenie osoby Chopina do kanonu kultury narodowej; stał się on w istocie „obligatoryjnym wyrazem tożsamości narodu” (s. 53). Druga kategoria, czyli żal, obejmuje z kolei „całą gamę emocji zawartych w sztuce kompozytora”; chodzi więc o wiersze, które odwołują się do romantycznej emocjonalności lub też po prostu emocji wywoływanych przez muzykę Chopina u twórców poezji. W kategorii trzeciej, to jest doskonałości, idzie zaś o „dążenie do ideału wyrazu, do perfekcji warsztatu, do uniwersalizacji indywidualnego języka wypowiedzi” (s. 57). Ten typ wierszy jest bodaj najchętniej podejmowany; jak powiada autorka, „w recepcji Chopina utrwaliło się przede wszystkim zjawisko uwielbienia dla jego osobowości twórczej, graniczące z sakralizacją Chopinowskiej sztuki” (s. 57–58). Poniatowska nazywa to zjawisko „syndromem semiotycznym”, wynikającym z trwającej od 170 lat fascynacji muzyką i osobą kompozytora w kulturze polskiej (i nie tylko). Warto na tym etapie omówić tę sprawę trochę szczegółowiej.

Motywy związane z polskością i łączeniem osoby Chopina z dziejami narodu polskiego podzielone są na mniejsze podkategorie. Wyróżnienie ich

ma motywację sytuacyjną, a sam dobór tekstów jest wyłącznie demonstracyjny. W ujęciu Poniatowskiej polskość Chopina rozpatrywana jest przez pryzmat: (a) rysu bojowego oraz (b) rysu zaściankowości.

Pierwszy rys dotyczy wierszy, w których muzyka Chopina wplątywana jest w wydarzenia historyczne związane z walką Polaków o niepodległe państwo i zachowanie własnej narodowości. Chopin jest w tych utworach figurą zachęcającą do walki. Jak powiada autorka, chodzi o kompozytora zrozpaczonego, zamysłonego nad losem Polski, a jednocześnie zagrzewającego do boju lub czynu. Istnieją dwa najistotniejsze wydarzenia opisywane w wierszach tego typu: powstanie listopadowe (XIX wiek) oraz druga wojna światowa (XX wiek). Co istotne, żywotność motywu podtrzymuje sama historia naszego narodu. Chopin jest w tej interpretacji jednym z jego kulturowych fundamentów i podporą, na której utrzymuje się cały gmach polskość. Dobór poetyckich przykładów ma niestety charakter ahistoryczny, przez co sprawia wrażenie dość przypadkowego, o czym świadczy sam wykaz poetów. Poniatowska wymienia między innymi Romana Brandstaettera, Kazimierza Wierzyńskiego, Tadeusza Łopalewskiego, Stefana Rossalskiego, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Jerzego Zagórskiego, Włodzimierza Słobodnika, Antoniego Bogusławskiego, Artura Oppmana, Mieczysława Jastruna, Annę Świrszczyńską, Leopolda Staffa i innych.

Rys zaściankowości związany jest natomiast z polskością pojmowaną jako swojskość i sielankowość. Chopin zasłynął jako kompozytor chętnie wykorzystujący utwory ludowego pochodzenia celem ich artystycznego przetworzenia. Inspiracja kulturą ludową została w pewien sposób wyjaskrawiona przez poetów, którzy bardzo chętnie podejmowali ten wątek. Okoliczności te powodują, że kompozytor staje się w pewnym sensie mieszkańcem „chałupy krytej strzechą”, a także pieśniarzem śpiewającym ludowe pioseneczki (s. 100). Według autorki Chopin liryczny to przede wszystkim Chopin mazurkowy. Jako przykłady wymieniane są wiersze takich poetów, jak na przykład Jarosław Iwaszkiewicz, W. Słobodnik, Lucjan Socha, Stanisław Ostrowski, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, K.I. Gałczyński, Teofil Lenartowicz i inni.

Drugą większą kategorią porządkującą materiał poetycki jest żal, który związany jest z nastrojem, w jaki zazwyczaj wprawia słuchacza muzyka Chopina. Jak zresztą powiada autorka, sam kompozytor używał tego słowa w odniesieniu do własnej twórczości. W poezji żal ten wyrażany jest zazwyczaj za pośrednictwem toposu tęsknoty za domem, ojczyzną. Muzyka Chopina jest w tych utworach przepełniona żalem z powodu osamotnienia, nostalgii i tęsknoty. Pobudzać ma to u czytelnika lub słuchacza poczucie elegij-

nej refleksyjności. Wiersze tego rodzaju pisali między innymi A. Oppman, T. Lenartowicz, R. Brandstaetter, Władysław Belza, Józef Mirski, Maciej Szukiewicz, W. Słobodnik, K.I. Gałczyński, Witold Hulewicz i inni. Bardzo często wykorzystywanymi motywami w tego typu utworach są deszcz i woda — akwatywność zdecydowanie podbudowuje poczucie żalu; nierzadko pojawia się ponadto motyw nocy nawiązujący do poetyki nokturnu. Nie bez znaczenia są też motywy synestezyjne, związane głównie z kolorami, na przykład błękitem czy fioletem.

Kryterium ostatnie, czyli doskonałość, jest w zasadzie najbardziej doniosłe, a sam motyw był najchętniej przez poetów podejmowany. Geniusz Chopina doczekał się szeregu wierszy apologetycznych, apologicznych czy wręcz hagiograficznych — często wiąże się jego osobę z anielskością lub nawet boskością (s. 141). Pean czy apoteoza jest główną konwencją wykorzystywaną w tego typu poezji. W tym też kontekście Chopin włączany jest ponadto w konstelację muzyki sfer, muzyki niebiańskiej lub dosłownie muzyki bogów. Kompozytor jest nazywany Arielem — niczym jeden z aniołów. Poetów piszących w ten sposób było wielu; autorka nie bez powodu skupia się w pierwszym rzucie na twórcach dziewiętnastowiecznych, którzy ten nurt zapoczątkowali. I to bardzo wcześnie. Jeden ze słynniejszych wierszy tego typu właściwie zapoczątkował całą poetycką muzykologię — chodzi mianowicie o wiersz Leona Ulricha *Do Fryderyka Chopin. Grającego koncert na fortepianie* (1830). Oprócz tego Poniatowska wyróżnia utwory Seweryna Kaplińskiego, Włodzimierza Wolskiego, a przede wszystkim Cypriana Norwida, który napisał *Fortepian Szopena* (1863), czyli pierwszy w historii wiersz-arcydzieło poświęcony pamięci kompozytora. To jedyny przypadek, kiedy autorka korzysta z metody diachronicznej w porządkowaniu materiału, co zdecydowanie poprawia jakość wyводу. Trwa to jednak ledwie chwilę, ponieważ po obiecującym początku następuje przeskok do poezji współczesnej: twórczości Jana Twardowskiego, Adama Zagajewskiego i Jacka Dehnela.

Najciekawszy i bodaj najwięcej wnoszący jest rozdział, w którym autorka wyróżnia formy muzyczne komponowane przez Chopina stanowiące fundament nawiązań poetyckich zarówno na poziomie gatunkowym, jak i treściowym. Pojawienie się w poezji polskiej takich gatunków lub *quasi-gatunków*, jak nokturn, preludium, koncert, mazurek, polonez itp., zawdzięczamy właśnie Chopinowi, o czym rzadko piszą literaturoznawcy, traktując je przeważnie jako akcydensy lub ciekawostki. Warto docenić, że Poniatowska nie zignorowała faktu dużego wpływu Chopina na pewne

decyzje poetów, którzy w duchu syntezy i korespondencji sztuk decydowali się na aluzje i nawiązania do określonych form muzycznych. Fundamentami tego typu intertekstów były postać i muzyka Chopina — i jako historycy literatury winniśmy o tym pamiętać¹³. Odwołania do form muzycznych uprawianych przez kompozytora, o czym Poniatowska już niestety nie pisze, można podzielić na dwa przynajmniej sposoby: są to z jednej strony jedynie motywy treściowe, które ujawniają się w tekście właściwym wiersza, z drugiej zaś nawiązania na poziomie kompozycyjno-strukturalnym. W książce autorka omija to ostatnie pole znaczeniowe, skupiając się jedynie na sposobach istnienia i funkcjach samych motywów. Forma muzyczna jest więc rozpatrywana w kategoriach tematyczno-motywiczych. Nie mamy w związku z tym do czynienia z rozważaniami na temat fenomenu przekładu intersemiotycznego czy mimetyzmu formalnego; nawet wiersze Kornela Ujejskiego autorka rozpatruje pod względem ich treści, a nie naśladowania formy muzycznej. Według Poniatowskiej główną motywacją poetów piszących wiersze odwołujące się do dzieł Chopina były wszak „impulsy twórcze, pobudzające wyobraźnię poetycką” (s. 159). I co ciekawe, wszystkie w zasadzie formy uprawiane przez Chopina zostały przez poetów wykorzystane przynajmniej jako motyw. Oczywiście można by przeprowadzić osobną parcelację na formy istotne dla polskiej literatury oraz formy o małym znaczeniu; autorka jednakże tego nie robi. Mamy do czynienia w zasadzie z arbitralnie ułożonym katalogiem motywów.

W pierwszej kolejności czytamy o wierszach-mazurkach, które podobnie jak utwory Chopina są stylizowane na piosenkę ludową. Dotyczy to zresztą głównie tekstów dziewiętnastowiecznych. Mazurki modernistyczne — jak pisze autorka — mają charakter „ilustracyjny, eksplikujący ludowy ton muzycznych kompozycji” (s. 165). Do ważnych twórców poetyckich mazurków należą w ujęciu autorki Marian Gawalewicz, A. Oppman, Aleksander Kraushar, Władysław Broniewski, Stanisław Grochowiak, Kazimiera Jeżewska, K. Ujejski i wielu innych.

Drugą formą wymienioną przez Poniatowską są polonezy — czyli forma w zasadzie marginalna w historii poezji, funkcjonująca głównie jako motyw. I jak autorka sama przyznaje, polonezów poetyckich związanych z Chopinem napisano mało. Istnieje, co prawda, osobna historia poloneza jako motywu w polskiej poezji (*vide*: pieśń *Polonez Kościuszkę* Rajnolda Suchodolskiego czy znacznie późniejszy *Polonez artyleryjski* Jana Lechonia i wiele innych),

¹³ Więcej na ten temat zob. Ł. Piaskowski, *W jaki sposób forma muzyczna staje się gatunkiem literackim*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2023, z. 1.

ale na kartach książki nie znajdziemy o tym słowa. Dostajemy zaś dość znane powszechnie wytłumaczenie, że polonez to forma ważna, ponieważ już w epoce istniała tendencja do narzucania mu pewnego „programu” lub przynajmniej tytułu, który sugerowałby treść i intencję. To dość częsty przykład włączania do książki faktów powszechnie znanych, ale mało istotnych z punktu widzenia poetyki historycznej. Wydaje się jednak, że wynika to ze specjalizacji autorki, czyli muzykologii. Tak czy inaczej do poetów wykorzystujących motyw poloneza zalicza autorka między innymi Maksymiliana Radziszewskiego, Witolda Łaszczyńskiego, Marię Konopnicką, Jana Marię Gisgesa, R. Brandstaettera i kilku innych.

Trzecią istotną formą, którą wyróżnia Poniatowska, jest preludium. Z książki się tego nie dowiemy — jako że jest ona bardziej katalogiem niż próbą zarysu historii form muzycznych w poezji — ale to właśnie preludia stały się w zasadzie koronnym dla poetów, obok nokturnów, sposobem nawiązania do muzyki romantycznej oraz muzyki Chopina. Autorka, podobnie jak w wypadku polonezów, nie była w stanie umieścić preludium wyłącznie w kontekście badań historycznoliterackich, dlatego wyjaśnienie, jakie otrzymujemy, ma wymiar znacznie bardziej muzykologiczny. Mówiąc krótko: preludia same w sobie najpierw interpretowano w sposób literacki, często dodając do nich pozamuzyczne tytuły; później stały się zaś podstawą gatunku poetyckiego, którego żywot — najprawdopodobniej — zapoczątkowała M. Konopnicka w drugiej połowie XIX wieku (s. 203). Dodać można, że preludium funkcjonowało w zasadzie w dwóch wariantach: (a) jako wstęp do innego wiersza bądź (b) jako krótki utwór samodzielny. To jednak rzecz już przeze mnie dopowiedziana.

W podobny sposób Poniatowska prezentuje nam resztę istotnych form muzycznych, które inspirowały poetów w ten lub inny sposób. Najbardziej ekscytujące były dla nich nokturny — wiersze osnute na motywie nocnej. Jedynym w zasadzie problemem jest to, że nie zawsze łatwo dostrzec w tych utworach motywację czysto Chopinowską; były to bowiem gatunek i forma typowe dla całej epoki romantyzmu. Oprócz preludium i nokturnu równie ważnym odniesieniem genologicznym było dla poetów *scherzo*, którego unowocześniony wariant powstał właśnie za pośrednictwem Chopinowskiej inspiracji. Warto pamiętać, że gatunek *scherzo* istniał już jednak wcześniej w poezji — zapoczątkowany w okresie późnego renesansu przez włoskiego poetę Gabriella Chiabrerę. W książce nie odnajdziemy jednak informacji na ten temat. Jest ona jednakże istotna, ponieważ wcześniejsze *scherza* poetyckie zdecydowanie różniły się od tych późniejszych. *Scherzo*,

obok preludium i nokturnu (i być może barkaroli), doczekało się hasła słownikowego w *Słowniku terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego, co samo w sobie świadczy o roli, jaką odegrało w historii poezji polskiej¹⁴. Niestety, tych istotnych literackich kontekstów autorka przed czytelnikiem nie eksponuje, skupiając się raczej na tworzeniu wykazu wierszy wypełniających ogólną logikę stworzonej kategorii. To oczywiście nie zarzut, albowiem do takiego założenia przyznała się sama autorka. Niestety, mimo wszystko pewne zaniechania sprawiają, że lektura bywa momentami rozczarowująca. Jeśli chodzi o inne formy, jak na przykład ballady, fantazje, walce, *impromptu* czy pieśni — odgrywają one marginalną rolę jako motywy, o czym pisze sama Poniatowska.

Całą książkę kończą dwa mniej istotne już rozdziały — przynajmniej z perspektywy piszącego te słowa. Jeden poświęcony jest utworom poetyckim uświęcającym miejsca pobytu Chopina; wiersze nie dotyczą już zatem w zasadzie samego kompozytora ani jego muzyki lub dotyczą ich ledwie pośrednio. Ostatni rozdział natomiast, trochę na prawach aneksu, tyczy się utworów, które poświęcili Chopinowi poeci niepolscy. Temat sam w sobie jest bardzo interesujący, ale w zaprezentowanej formie wydaje się w zasadzie pewnym „skrótem myślowym”. Mówiąc krótko, w mej opinii zdecydowanie zasługiwałby na zupełnie osobną rozprawę. W tym wypadku można go traktować jako co najwyżej ciekawostkę i dodatek do głównego nurtu narracji zaprezentowanej w książce, a jego brak nie byłby w zasadzie jakkolwiek zauważalny.

Przechodząc z wolna do podsumowania, warto podkreślić, że bez wątpienia dość męczące w recenzowanej pracy jest metodyczne zarzucenie kryterium historyczności: wiersze cytowane są podług motywu lub tematu bez uwzględnienia chronologii, ponadto autorka nie tłumaczy się, dlaczego ten lub inny utwór jest najbardziej reprezentatywnym przykładem w danej sytuacji. Można to poniekąd wytłumaczyć rozległością materiału i arbitralnością doboru, tym niemniej towarzyszy temu pewien nieporządek decyzyjny: raz dobrym przykładem jest wiersz z XX wieku, a raz z XIX. Ciągłość historyczna i zarys rozwoju motywu chopinowskiego w poezji nie zostały w żaden sposób zasygnalizowane.

Mimo to znaczny podziw budzi sama rozwartość przytaczanych przykładów, które nie ograniczają się do utworów oczywistych i już wcześniej gdzieś obecnych. Autorka potrafiła odnaleźć dzieła także mało znane, przez co

¹⁴ Por. T. Kostkiewiczowa, *Nokturn*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3, Wrocław 2000, s. 341; *cadem*, *Scherzo*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 459; *cadem*, *Preludium*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 432.

wprowadziła do refleksji nad literaturoznawczą chopinologią znaczną liczbę nowych treści. I nawet jeśli są przytaczane w sposób ahistoryczny, ich pojawienie się jest wartością samą w sobie.

Zaletą książki Poniatowskiej jest niewątpliwie to, że stanowi ona pierwszą od dawna próbę spojrzenia na twórczość poetycką poświęconą Chopinowi nieco inaczej niż dotychczas. Wykorzystanie nowych kryteriów sprawia, że zdecydowanie lepiej rozumiemy, w jaki sposób kompozytor wpłynął na twórczość poetycką ostatnich 200 lat. Z jednej strony autorka przedstawia czytelnikowi wiele utworów „hagiograficznych”, swoistych „apoteoz” lub też dzieł stanowiących zapis reakcji emocjonalno-intelektualnych na muzykę Chopina; z drugiej jednak — pokazuje, w jaki sposób dzieła Chopina, rozpatrywane jako gatunki, wpłynęły na możliwości poszerzenia spektrum formalno-kompozycyjnego polskiej poezji.

Książka ma pewne słabości, które wynikają z różnych przyczyn; dwie z nich wydają się jednak najważniejsze: po pierwsze, są to ograniczenia spowodowane samymi założeniami metodologicznymi — książki popularnonaukowe cierpią na problem pewnej powierzchowności wykładu (co jest w zasadzie jednocześnie i wadą, i zaletą — zależy bowiem, kto czyta książkę); po drugie, praca jest w pewnym sensie solidnym katalogiem, w którym na nowo uporządkowano wybrane wiersze poświęcone postaci i muzyce Chopina, przy czym nie uwzględniono kryterium historycznego ani chronologicznego. Każda kategoria ilustrowana jest mniejszą lub większą liczbą przykładów poetyckich, przy czym trudno dociec — powtórzę — dlaczego akurat te, a nie inne utwory autorka uznała za reprezentatywne — pamiętajmy wszak, że liczba dzieł poświęconych Chopinowi jest ogromna. Z tego też powodu pewne zasadnicze arbitralne kryteria wyboru są konieczne i trzeba je ujawnić; w książce Poniatowskiej ta kwestia pozostaje nierozstrzygnięta. I znów ma to swoje wady i zalety: z jednej strony zapewnia pewną metodycznie zaplanowaną przekrojowość w zakresie ujawnianych motywów i tematów, z drugiej oznacza jednak swoiste wyjęcie z historycznego kontekstu. Wydaje się wszak, że dziewiętnastowieczne pisanie o Chopinie różniło się od tego, co napisano później; problem chronicznej ahistoryczności sprawia, że dość często tej różnicy wcale nie widać, nawet jeśli przykłady, które podaje autorka, są znakomite z punktu widzenia samej egzemplifikacji problemu, który jest poddany opisowi.

Bez wątplenia męczące w książce Poniatowskiej jest przesycenie jej odwołaniami do badań muzycznych, które niewiele wnoszą do interpretacji samych wierszy, nawet jeśli zdarzają się sytuacje — o czym wspominałem na początku recenzji — w których konteksty muzykologiczne umożliwiają

przeprowadzenie odczytań ciekawych i nowych. Z jednej strony dowodzi to wszystko wspaniałej erudycji autorki, ale z punktu widzenia pragmatyki wywodu komentarze te raczej zaburzają jego klarowność, stanowiąc kontekst nie zawsze istotnie wpływający na odczytanie utworu. Innym z kolei problemem jest sytuacja odwrotna: kiedy autorka komentuje wiersz nazbyt — jak się może wydawać — lapidarnie. Odczytałbym te dwie zmienne ponownie jako jednocześnie zaletę i wadę: momentami czuć wyraźny przesyt treści, a innym razem jej niedosyt, ale patrząc na to z innego punktu widzenia — duża liczba kontekstów muzykologicznych jest zapewne zaletą dla niemuzykologów, a z kolei lapidarność sprawia, że książka staje się katalogiem motywów z podanymi przykładami, co wpływa na jej przydatność.

Ostateczna ocena książki jest pozytywna. Należy ją traktować jako istotny (acz niedoskonały) początek czegoś dobrego. Wydaje się — i to jest najważniejszy wkład tego typu pozycji do nauki polskiej — że kolejne dzieła tego rodzaju mogą być tylko lepsze. Poniatowska zdecydowanie przetrąła szlaki nowego myślenia o poezji poświęconej osobie i muzyce Chopina, a to samo w sobie duża zasługa. Książka jest zdecydowanie cennym wkładem w coś, co mogliśmy nazwać nurtem badań poświęconym poetyckiej chopinologii. Jest też w zasadzie pierwszym tak dużym przedsięwzięciem badawczym podjętym przez przedstawicielkę muzykologii polskiej. Jak dotąd chopinowskie wątki poetyckie badali przeważnie historycy literatury. Z tych i innych powodów, których nie trzeba już wymieniać, polecam zdecydowanie książkę Ireny Poniatowskiej, ale jednocześnie zastrzegam, że nie jest ona pozbawiona wad.

Bibliografia

Balbus S., *Interdyscyplinarność — intersemiotyczność — komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Universitas, Kraków 2004.

Biała A., *Literatura i muzyka. Korespondencja sztuk*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa-Bielsko-Biała 2011.

Bristiger M., *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986.

Broniecka M., *Recepcja muzyki romantycznej w literaturze XIX wieku*, Wydawnictwo Scriptorium, Poznań-Opole 2010.

Chyła-Szypułowa I., *Poezja polska w darze Chopinowi*, Wydawnictwo Pani Twardowska, Warszawa 2003.

Fryderyk Chopin *natchnieniem poetów*, oprac. K. Kobyłańska, przedm. S.R. Dobrowolski, Księgarnia Wydawnicza W. Galster, Warszawa 1949.

Gacek D., Poniatowska I., *Chopin czuł się poetą*, <https://www.www.polskieradio.pl/8/404/artukul/2713714,prof-irena-poniatowska-chopin-czul-sie-poeta>.

Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, wyd. 2 popr., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.

Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2012.

Lipka K., *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2004.

Literatura — muzyka. O postrzeganiu związków muzyki z literaturą, red. W. Piotrowski, Wydawnictwo Astra, Łódź 2011.

Maciąg K., „Naczelnym u nas jest artystą”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010.

Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych, red. A. Hejmej, Universitas, Kraków 2002.

Piaskowski Ł., *W jaki sposób forma muzyczna staje się gatunkiem literackim*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2023, z. 1.

Pogranicza i korespondencje sztuk, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1980.

Polony L., *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011.

Reimann A., *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz — Barańczak — Rymkiewicz — Grochowiak*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013.

Schreiber E., *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre’a Scheffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

Skarbowski J., *Literatura — muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1981.

Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, wyd. 3, Ossolineum, Wrocław 2000.

Stala M., *Fragmenty lunarne. Szkice o obecności księżyca w poezji polskiej od schyłku XIX do początku XXI wieku wraz z małą antologią księżycowych wierszy poetów Zachodu*, Universitas, Kraków 2021.

Starzyński J., *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.

Tomaszewski M., *Muzyka w dialogu ze słowem*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2003.

Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia, zebrał i oprac. E. Słuszkiewicz, przedm. J. Przyboś, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1968.

Woronow I., *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffman, Baudelaire, Norwid*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Streszczenie

Porządkowanie stajni Orfeja. Fryderyk Chopin w poezji polskiej wstępnie rozpoznany

[recenzja:] Irena Poniatowska, *Chopin w poezji*,
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina,
Warszawa 2020, ss. 444

Chopin w poezji Ireny Poniatowskiej to książka łącząca walory pracy naukowej, jak i utworu, którego zasadniczym zadaniem jest popularyzacja wiedzy zarówno o samym Fryderyku Chopinie, jak i poezji jego osobie i muzyce poświęconej. Praca jest rozparcelowana bardzo klarownie: składa się z 5 dużych rozdziałów i licznych podrozdziałów. Pierwszy rozdział ma charakter najbardziej teoretyczny i syntetyczny i jest poświęcony problematyce piękna w poezji i muzyce. Według Poniatowskiej ideą korespondencji sztuk napędza w romantyzmie uczucie oraz dążenie sztuki do wyrażania nieskończoności. W rozdziale drugim omawiane są kwestie związane z recepcją muzyki i osoby Chopina w kulturze polskiej. Poniatowska wyróżnia trzy główne kryteria porządkowania materiału poetyckiego: polskość, żal, doskonałość. Metodologia, na jaką autorka się zdecydowała, to katalogowanie motywów w sposób czysto demonstracyjny; nie zostaje w tej sytuacji uwzględnione kryterium historyczne. Polskość oznacza związek Chopina z losem Polski. Żal obejmuje z kolei emocje zawarte w sztuce Chopina. Doskonałość to zaś dążenie do ideału wyrazu, do perfekcji warsztatu, do uniwersalizacji indywidualnego języka wypowiedzi. Poniatowska nazywa to zjawisko „syndromem semiotycznym”, wynikającym z trwającej od 170 lat fascynacji muzyką i osobą kompozytora w kulturze polskiej. Najwięcej świeżości wnosi autorka w rozdziale kolejnym, w którym wyróżnia formy muzyczne komponowane przez Chopina stanowiące fundament nawiązań poetyckich. Pojawienie się w poezji polskiej takich gatunków lub *quasi*-gatunków, jak nokturn, preludium, koncert, mazurek, polonez itd., zawdzięczamy właśnie Chopinowi. Całą książkę kończą dwa rozdziały. Jeden poświęcony jest utworom poetyckim uświęcającym miejsca pobytu Chopina. Ostatni rozdział natomiast dotyczy się utworów, które poświęcili Chopinowi poeci niepolscy. W omawianej pracy Poniatowska zdecydowanie przetarła szlaki nowego myślenia o poezji poświęconej osobie i muzyce Chopina; jest ona zdecydowanie cennym wkładem w coś, co moglibyśmy nazwać nurtem badań poświęconym poetyckiej chopinologii.

Słowa kluczowe: Fryderyk Chopin, korespondencja sztuk, muzyka, poezja, motyw Chopina w poezji

Wspomnienie

Prace Literackie

LXII • 2023

Na wysokim diapazonie. Wspomnienie o Jacku Kolbuszewskim (1938–2022)

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.62.6>



Fotografia 1. Jacek Kolbuszewski, Polanica 2018, fot. Zbigniew Moździerz

Dnia 10 września 2022 roku odszedł prof. Jacek Kolbuszewski — jeden z najwybitniejszych historyków literatury polskiej oraz literatur zachodniosłowiańskich, polonista, sławista, antropolog kultury, znawca problematyki górskiej, kresowej i tanatologicznej, niezwykle erudyta, zamiłowany podróżnik i koneser sztuki. Studiował na Uniwersytecie Wrocławskim, następnie podjął pracę nauczyciela we wrocławskim Technikum Kolejowym. Jego doktorat, napisany pod kierunkiem prof. dr. hab. Stefana Kawyna, w 1971 roku ukazał się w wersji książkowej (pt. *Tatry w literaturze polskiej 1805–1939*).

Wówczas został zatrudniony w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. W 1975 roku monografia *Modele estetyczne literatury słowackiej romantycznego przełomu* stała się podstawą uzyskania habilitacji, lecz jednocześnie otworzyła ogromny obszar eksploracji Profesora w dziedzinie literatury i kultury słowackiej, dzięki którym stał się rozpoznawalnym sławistą zachodniosłowiańskim. Na uwagę zasługuje tu monografia *Z tamtej strony Tatr. Studia o literaturze słowackiej* (2003). Równolegle rozwijał badania nad historią literatury polskiej epoki romantyzmu i Młodej Polski, publikując ważne prace w tym zakresie. W 1986 roku wspólnie z bratem, doc. Stanisławem Kolbuszewskim, przetłumaczył z języka łotewskiego i wydał dramat Józefa Rainisa *Józef i jego bracia*. W jego ogromnym dorobku naukowym wyróżniają się publikacje na temat poetyki przestrzeni (warto tu wymienić *Przestrzenie i krajobrazy*, 1994) oraz eseje dotyczące prozy popularnej (*Od Pigalle po Kresy*, 1994). Nade wszystko na uwagę zasługują studia nad problematyką Kresów w literaturze i kulturze polskiej, które zaowocowały popularną monografią zatytułowaną *Kresy*, wydaną w 1995 roku, a osiągnącą jeszcze cztery kolejne wydania. Konsekwencją jego aktywnej działalności w Komitecie Ochrony Przyrody PAN stała się przełomowa monografia *Ochrona przyrody a kultura* (1990, 1992), wykraczająca poza badania literaturoznawcze.

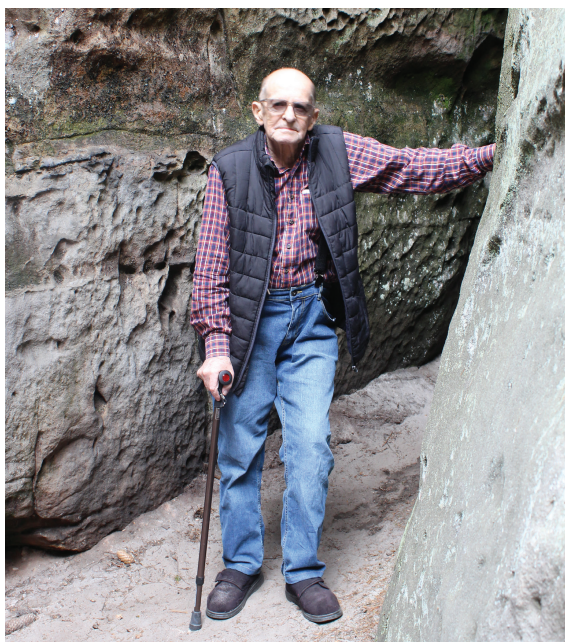
Jednym z najważniejszych wyróżników jego twórczości były pionierskie badania antropotanatologiczne. Niezaprzeczalnie można powiedzieć, że jest twórcą współczesnej tanatologii. Świadczą o tym organizowane przez 15 lat z rzędu interdyscyplinarne konferencje naukowe zwieńczone tomami pokonferencyjnymi *Problemy współczesnej tanatologii*. Świadectwem tych zainteresowań stał się olbrzymi materiał epigrafiki nagrobnej, opublikowany w *Wierszach z cmentarza* (1986) oraz studium antropologiczno-kulturowym *Cmentarze* (1996), a także monumentalny zbiór inskrypcji nagrobnych *Co mnie dzisiaj, jutro tobie* (1996).

Bibliografia jego prac zawiera ponad 1000 pozycji. W ostatnim okresie niezwykle twórczego życia koncentrował się na problematyce górskiej (opublikował studia zatytułowane *Literatura i Tatry*, 2016 oraz *Góry — przestrzenie krajobrazy*, 2021), a najnowszym — jeszcze nie wydanym — dziełem Profesora jest monografia poświęcona problematyce tanatologicznej.

Był znany w Polsce i za granicą. Był członkiem Komitetu Nauk o Literaturze PAN i Komitetu Słowianoznawstwa PAN, Członkiem Honorowym Wrocławskiego Klubu Wysokogórskiego, sześciokrotnie otrzymał Nagrodę Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, był laureatem Nagrody Miasta Wrocławia (1990), Nagrody i Medalu im. Zygmunta Glogera (1997),

Nagrody Porozumienia Wydawców Książek Historycznych (1996) i Literackiej Nagrody „Wierchów” (2012), Nagrody Literackiej Zakopanego (2017).

Wychował kilka pokoleń polonistów i był wielkim przyjacielem młodych adeptów nauki, nie tylko z kierunków polonistycznych. Opiekował się slawistami, germanistami, geografami, do końca życia aktywnie współpracował z wieloma instytucjami kultury, między innymi z Muzeum Tatrzańskim, z Centralnym Ośrodkiem Turystyki Górskiej w Krakowie.



Fotografia 2. Jacek Kolbuszewski, Góra Ostas 2016, fot. Ewa Grzęda

W ostatnich latach był jurorem w Konkursie na Książkę Górską Roku, organizowanym w ramach Festiwalu Górskiego im. Andrzeja Zawady w Łądku-Zdroju. W 2019 roku został tam uhonorowany (wraz z Januszem Majerem i Wiesławem Aleksandrem Wójcikiem) Nagrodą za Popularyzację Kultury Górskiej. Opublikowany niedawno (pośmiertnie) artykuł *Człowiek gór — od archetypu do stereotypu*¹ ukazuje rozmaite aspekty modelowej koncepcji „człowieka gór” oraz przemiany semantycznej pojemności tego kulturowego pojęcia, przekształcającego się z archetypu do stereotypowych znaczeń.

¹ J. Kolbuszewski, *Człowiek gór — od archetypu do stereotypu*, „Góry – Literatura – Kultura” 16, 2023, s. 23–44.

Z głębokim żalem odczuwamy jego stratę. *Z głębokim żalem...* to tytuł jednej z książek profesora Kolbuszewskiego. Zebrał w niej i skomentował gromadzony pieczołowicie przez lata materiał prasowych nekrologów. Ta książka to nie tylko świadectwo jego wnikliwych studiów socjologiczno-kulturowych, to przede wszystkim (na równi z monografiami epigrafiki funeralnej oraz inskrypcji nagrobnych) — świadectwo jego mrówczej, precyzyjnej, docieklivej pracy naukowej. Dla piszącej te słowa sformułowanie, które często można było usłyszeć z jego ust — „na wysokim diapazonie”, ma podwójne znaczenie. Diapazon jest terminem muzycznym, oznaczającym skalę dźwięków. Operować „na wysokim diapazonie” w znaczeniu potocznym oznacza osiągać najwyższe poziomy merytoryczne. Lecz Profesor zainspirował również mnie osobiście do podjęcia badań nad korespondencją literatury i muzyki. Szczególnie wzbudził moje zainteresowanie wokalistyką Mieczysława Karłowicza, co zaowocowało publikacjami². Był wzorem naukowca niezwykle aktywnego. Pracował do ostatniego dnia życia. Nas — uczniów — zarażał swoją twórczą energią i aktywizmem, inspirował pomysłami interpretacyjnymi, nierzadko pomagał rozwiązywać dylematy naukowe, podsyłając (między innymi) mailem intrygujący materiał odnaleziony nocą w bibliotece cyfrowej, udzielał niezliczonych wskazówek bibliograficznych. Wychował uczniów świadomych, że mają do czynienia z mistrzem — wybitnym i wymagającym (wysokiego diapazonu), ale też nauczycielem, który inwestował w nas niewyczerpaną, niczym nieograniczoną energię. Zależało mu na tym, byśmy tę aktywność podejmowali i kontynuowali. Był życzliwym promotorem, charyzmatycznym mentorem, podziwialiśmy jego błyskotliwą erudycję, siłę osobowości, strategię twórczego działania. On zawsze był z nami, a my przy nim.

Mimo że od długiego czasu poważnie chorował i jego odejście nie powinno być dla nas zaskoczeniem — to śmierć zawsze zaskakuje! Nigdy nie ma odpowiedniej pory, żeby umierać!

W pamięci przywołuję epizod wspólnej wycieczki drogą do Kieżmarku, gdy w pewnej chwili Profesor zacytował znany wiersz Tadeusza Micińskiego:

Nieskończoność we mnie trwa —
lśnią szmaragdy czarnych borów.

Ów wiersz definiuje wiecznotrwałą proveniencję gór, lecz w naszych metafizycznych rozważaniach tanatologicznych zawsze zakładaliśmy, że śmierć

² Zob. *Mieczysław Karłowicz. Fotografie*, red. Z. Ładygin, Kraków 2019.

niczego nie kończy, lecz otwiera nowy etap egzystencji. Nasz Profesor przeniósł się do krainy nieskończoności i będzie trwać nieskończenie w nas, na wysokich diapazonach, w naszych umysłach, w naszych sercach, w książkach, które po sobie pozostawił.

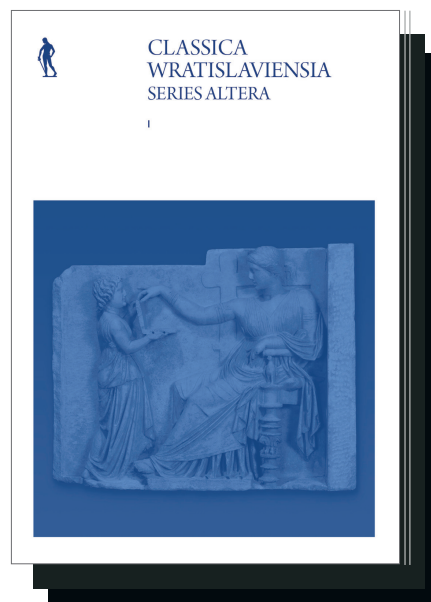
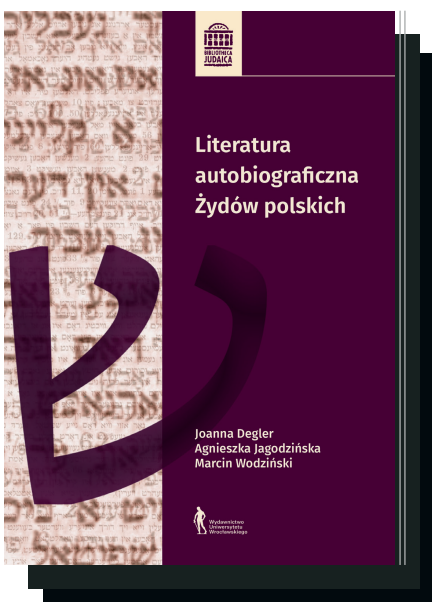
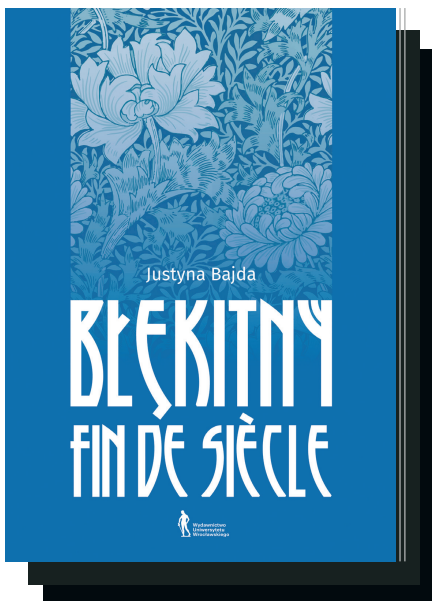
Małgorzata Łoboz

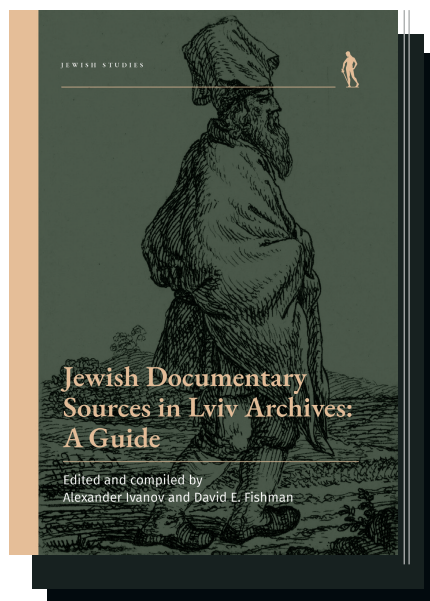
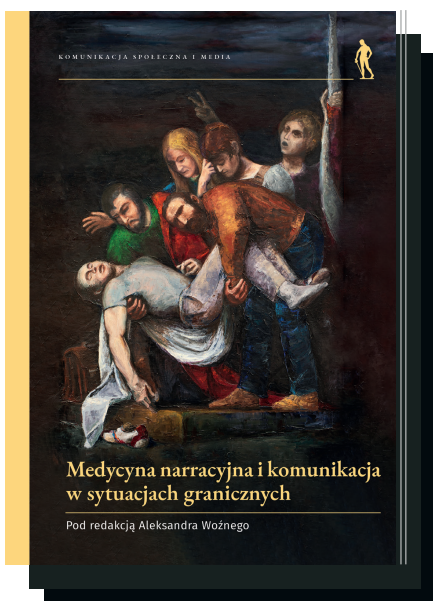
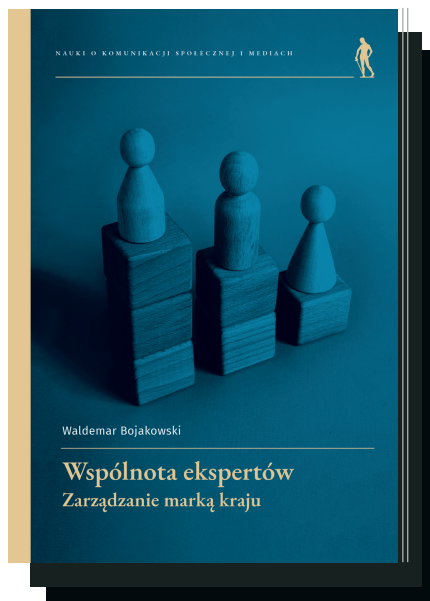
Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-0705-8219

e-mail: malgorzata.loboz@uwr.edu.pl

Polecamy nasze nowe serie i publikacje







Wydawnictwo
Uniwersytetu
Wrocławskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

pl. Uniwersytecki 15
50-137 Wrocław
wydawnictwo@uwr.edu.pl

wuw.edu
[Facebook/wydawnictwouwr](https://www.facebook.com/wydawnictwouwr)