

OPINIE i ANALIZY

INSTYTUTU DE REPUBLICA

Romantyczna pieśń. Mickiewicz

DR HAB. WOJCIECH KRUSZEWSKI, PROF. KUL

OPINIE i ANALIZY

INSTYTUTU DE REPUBLICA

Romantyczna pieśń. Mickiewicz

DR HAB. WOJCIECH KRUSZEWSKI, PROF. KUL

Redakcja serii

dr hab. Bogumił Szmulik, prof. ucz.
dr Magdalena Maksymiuk
mgr Łukasz Gołęb

Projekt graficzny

Robert Wojniusz

Redakcja

Teresa Naumiuk (Studio Format)

Korekta

Magdalena Żmudziak (Studio Format)

Skład i łamanie

Joanna Syrewicz

© Copyright by Instytut De Republica 2022

ISBN 978-83-67253-51-2 (online)

Wydawca

Instytut De Republica
ul. Belwederska 23 lok. 1
00-761 Warszawa
+48 22 295 07 29
e-mail: instytut@iderepublica.pl
www.iderepublica.pl

Romantyczna pieśń. Mickiewicz

dr hab. Wojciech Kruszewski, prof. KUL

Streszczenie

Jedną z fundamentalnych cech poezji Mickiewicza jest jej muzyczność. Śpiewność frazy i eufoniczna organizacja utworów są bodaj najciekawszymi cechami tej poezji. W niniejszym artykule zaprezentowano podstawowe informacje na temat muzycznej organizacji Mickiewiczowskich utworów: genezę tego pasma w twórczości poety oraz funkcje, jakie muzyczna organizacja tekstu może pełnić w jego utworach.

Słowa klucze

Adam Mickiewicz, poezja, muzyka, polska poezja romantyczna

Główne wnioski

Źródłami Mickiewiczowskiej muzyczności są praktyki jego otoczenia, w tym najbliższej rodziny, jego związki z wysoką kulturą muzyczną epoki oraz immersja w kulturze ludowej, której istotną część stanowią pieśni. Śpiewność w dziełach poetyckich Mickiewicza (oprócz oczywistej artystycznej funkcji) pozostaje w ścisłym związku z treścią utworów, czego najlepszym przykładem są *Dziady* cz. II.

Polski romantyzm zaczyna się śpiewem. Oczywiście w jakiejś mierze zainteresowanie pieśnią, sięganie po tę formę poetycką, zostało odziedziczone przez literacką młodzież po pokoleniach poprzedzających ich wystąpienia. Wiąże się ono przede wszystkim z twórczością poetów bezpośrednio ich poprzedzających. Pieśni Franciszka Karpińskiego, Franciszka Kniaźnina, Adama Naruszewicza, Stanisława Trembeckiego... cała sfera oświeceniowych śpiewów poetyckich, z emblematyczną dla tej formacji (nie sposób tego przecenić – to rzecz absolutnie poważna) *Laurą i Filonem*, musi być brana pod uwagę, gdy próbujemy scharakteryzować muzyczność romantycznej literatury polskiej. Jest jednak w naszych romantycznych śpiewach – będących przecież świadomym, a więc i znaczącym wyborem artystycznym – coś szczególnego, odrębnego od poprzedzającej go oświeceniowej tradycji.

*

Pieśń jest przede wszystkim jednym z najważniejszych źródeł romantycznej literatury. Czytelnik pierwszego tomu Mickiewiczowskich *Poezji* aż pięciokrotnie dowiadyuje się o tym, że poeta sięgnął do ludowego śpiewu. Dotyczy to ballad: *Rybka* (dopisek pod tytułem: „ze śpiewu gminnego”), *Lilie* (pod tytułem informacja: „S pieśni gminnej”) i *To lubię* (zaopatrzonej w dopisek zaczynający się słowami: „Ta Ballada jest tłumaczeniem wiejskiej pieśni”) oraz romansów *Kurhanek Maryli* (pod tytułem znajdujemy: „Myśl ze śpiewu Litewskiego”) i *Dudarz* (któremu towarzyszy dopisek: „Myśl s pieśni gminnej”)¹. Komentatorzy tego tomu wierszy chętnie zwracają uwagę na ludową proveniencję lub stylizację balladowych fabuł. Warto jednak podkreślić, że ludowego pochodzenia jest wyeksponowana w każdym z tych utworów ich muzyczność. Zgodnie z tymi formułami lud miał te historie wyśpiewywać, nie opowiadać, a poeta miał ten śpiew po swojemu podjąć.

Rok po tym zbiorze ukazuje się w Wilnie drugi tom *Poezji*, a w nim *Dziady* litewskie. W II części *Dziadów*, w ich wersji z wileńskiego pierwodruku, krótkie partie tekstu

¹ Cytuję z wileńskiego pierwodruku z roku 1822, nie modernizując pisowni.

sygnalizowane są wskazówkami operowymi (aria, duet, recytatyw), a w *Dziadach* cz. IV Pustelnik / Gustaw, zgodnie z didaskaliami, śpiewa aż siedemnaście razy. Jak widzimy, postać ta to w znacznych partiach tego dzieła raczej śpiewak niż recytator. Podobnie przewodnik tajemnego obrzędu – Guślarz. (Choć ta akurat rzecz została zatarta w kolejnych edycjach utworu, z których usunięto wzmiankowane wyżej wskazówki)².

Bez znaczenia jest, czy dopiski do ballad i romansów informują o rzeczywistym związku tych utworów z jakimiś ludowymi śpiewkami. Może to tylko element zamierzonej autorskiej kreacji, pewna poza obrona ze względu na potencjalnych czytelników. Co zresztą w tym drugim przypadku jest chyba jeszcze ciekawsze. Z braku odpowiednich dokumentów nie dowiemy się też już prawdopodobnie, czy *Dziady* cz. II i IV miały w pierwotnym zamyśle pisarza być wystawione na deskach teatru muzycznego. Wygląda na to, że poecie towarzyszyło przekonanie o istotnym związku jego twórczości z muzyką. Bo gdyby tak nie było – wszystkich tych sygnałów nie umieściłby w tekstach swoich utworów. Tak więc ten gest Mickiewicza bez wątpienia odsłania coś ważnego dla zrozumienia jego twórczości.

Przywiązanie do muzyki nie było wyłącznie przejściowym kaprysem Mickiewicza, z którego miałby on dość szybko wyrosnąć; to była jego trwała dyspozycja twórcza. Pieśń jest istotnym elementem również jego późniejszych utworów. Dość wspomnieć, że w wydany w roku 1828 *Konradzie Wallenrodzie* scena centralna to swego rodzaju pojedynek śpiewaków, wręcz, jak zauważa jeden z interpretatorów tego dzieła, śpiewaczy agon³.

Nie było to też charakterystyczne wyłącznie dla autora *Ballad i romansów*. Chcąc przekonać do tezy o wadze muzycznego charakteru polskiego romantyzmu, sądu, który uszczegółowię dalej, wybrałem we wprowadzeniu wczesne teksty Adama Mickiewicza. Rzecz ma jednak dużo szerszy zakres. Śpiewają bohaterowie i bohaterki *Balladyny* i *Kordiana*, romantyzm pełen jest piosnek i pieśni Wincentego Pola, Teofila Lenartowicza, Cypriana Kamila Norwida i wielu innych. Wygląda na to, że w tym muzycznym zestrojeniu polskiego romantyzmu jest coś dla tej formacji literackiej bardzo charakterystycznego. Nie sposób zaprezentować całej rozbudowanej problematyki dotyczącej relacji muzyki i poezji w romantyzmie w krótkim artykule. Może jednak nie od rzeczy będzie również dalej oświetlić pewne sprawy właśnie przykładem Mickiewicza, pisarza o wyjątkowej muzycznej wrażliwości? Może skłoni to czytelników do zwrócenia uwagi na to zagadnienie oraz do osobistych lektur i studiów.

To, co chciałbym tu wyjaśnić, to nie kwestia gatunkowej przynależności poszczególnych utworów tego poety i nie rzecz o utworach muzycznych do słów napisanych przez Mickiewicza, co też domagałoby się rozbudowanych uwag. W jakiejś mierze można potraktować ten obszar Mickiewiczowskiego dzieła jako dobry sprawdzian jego muzycznego charakteru.

² Rozbudowane uwagi nt. muzyczności *Dziadów* cz. II zawarłem w artykule *Guślarz i inkantacje. Muzyczność Dziadów części drugiej* (złożone do druku).

³ Zob. J.W. Czarnecki, *Muzycznoliteracki agon tożsamości: Konrad Wallenrod*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2020, nr 10, s. 227–241.

Chodzi mi o śpiewność tej poezji, cechę sprawiającą, że możemy mówić o muzycznej organizacji tych utworów. To sprawa niepodlegająca wątpliwości dla każdego uważnego czytelnika tej twórczości. Jednak geneza i funkcja artystyczna pieśni nie są już tak oczywiste. Ich wyjaśnienie może rzucić światło nie tylko na Mickiewiczowskie dzieła, ale i na polski romantyzm. Mam przynajmniej taką nadzieję.

*

Czy można wskazać źródła owej śpiewności? Chodzi o inspiracje inne niż wspomniana na początku, oczywista tradycja ustanowiona przez poetów poprzedzających wieszczą. Dla Mickiewiczowskiej pieśni istotne, w moim przekonaniu, są trzy źródła.

Pierwsze z nich związane jest ze sztuką wysoką, z twórczością mniej lub bardziej uznanych dziś kompozytorów. Badacze dość obszernie komentowali już relacje między utworami operowymi a wczesnymi dziełami poety. Młody Mickiewicz miał doświadczenia z teatrem muzycznym. I w Nowogródku, i w Wilnie oglądał widowiska muzyczne, np. *Nimfę Dunaju* czy jej adaptację pt. *Syrena Dniestru*, których ślady znajdujemy w balladzie *Rybka*. Jednak były to nie tylko kompletne, całe inscenizacje o charakterze operowym, prezentowane przez zawodowe trupy teatralne, przybywające na *tournee* na ziemie litewskie, czy przez lokalne zespoły, w tym amatorskie. Wileńska księgarnia Józefa Zawadzkiego sprowadzała nowości muzyczne dla swojej klienteli, a wśród nich zapewne były fragmenty modnych utworów operowych. Wykonywano je i w salach widowiskowych, i w domach prywatnych, niekoniecznie całe dzieła, ale co ładniejsze arie czy uwertury na pewno. Wśród tych melomanów bez wątplenia był i nasz autor. Znamy relacje, które wśród ukochanych kompozytorów poety podają Josepha Haydna, Ludwiga van Beethovena i Wolfganga Amadeusa Mozarta. *Don Juan* i *Czarodziejski flet* miały należeć do ulubionych oper Mickiewicza.

Mickiewicz zakorzeniony był mocno w kulturze muzycznej epoki. Znał ją i towarzyszył jej rozwojowi z zainteresowaniem (nieprofesjonalnym, ale jednak). Bodaj najlepszym dowodem tego zjawiska może być *Pieśń Strzelca* w niedokończonych *Dziadach* cz. I (*Widowisko*).

Srod wzgorzów i iarów
J dolin i lasów
Srod pienia ogarów
I trąby hałasów

Na koniu co lotem
Sokoły zadumi,
J z bronia co grzmotem
Pioruny zatłumi,

Wesoły iak dziecko
Jak rycerz krwi chciwy,
Odwaznie zrdacieców
Boy zaczął Mysliwy⁴.

Wiele wskazuje na to, że pieśń ta specyficznym, bardzo wyraźnym w głośnej lekturze układem sylab akcentowanych i nieakcentowanych nawiązuje do opery *Wolny strzelec* (*Der Freischütz*) Carla von Webera, dokładniej – do szóstej sceny trzeciego aktu tego utworu (*Jägerchor – Chór myśliwych*), pieśni zaczynającej się słowami: „Was gleicht wohl auf Erden”. Mickiewicz włożył wiele pracy, by odwzorować charakterystyczny rytm porywającej pieśni Webera, m.in. notując sobie na marginesie rękopisu schemat amfibrachicznego toku strofy.

Nie ulega wątpliwości, że autora *Dziadów* opera po prostu pociągała. Wiadomości o niej poeta najprawdopodobniej uzyskał już na pierwszym etapie edukacji, gdyż w programie realizowanym w jego szkole przewidziano dostarczenie uczniom podstawowej wiedzy o tej sztuce. Prace z zakresu teorii tego gatunku podejmował Mickiewicz w czasach filomackich. Przełożył m.in. fragment erudycyjnego estetycznego kompendium Szwajcara Johanna Georga Sulzera, część poświęconą operze. W jednym ze wspomnień Aleksandra Mickiewicza, brata pisarza, można znaleźć informację, że pisarz miał w młodości rozpocząć prace nad traktatem *O operze*. Zainteresowanie autora *Dziadów* tą sztuką miało zatem charakter systematyczny i pogłębiony, praktyczny i teoretyzujący. Ma też ono łatwe do bezpośredniego wykazania potwierdzenie w jego dziełach.

Drugim źródłem wrażliwości muzycznej Mickiewicza była dla poety na pewno cała przestrzeń doświadczeń osobistych, swego rodzaju prywatna fonosfera. Z domu rodzinnego, ze swojego ojczystego środowiska, musiał on wynieść doświadczenie częstego obcowania z muzyką. Nie mogło być inaczej, skoro już w dorosłym życiu przeznaczał jej istotne miejsce. Najstarsza córka poety, Maria Gorecka, wspominała: „Ojciec muzykę tak lubił, że sam nawet parę kawałków ułożył [...], – choć sam nie grywał wcale a śpiewem nie było można nazwać tego, co sobie czasem półgłosem nucił”⁵. W przywołanych przez nią obrazkach z życia ojca Mickiewicz śpiewający powraca nadspodziewanie często. Ten sugestywny, zapamiętany przez nią z dzieciństwa widok pomrukującego (bo jak to inaczej nazwać?) Mickiewicza wart jest wspomnienia.

W swoim najbliższym otoczeniu miał Mickiewicz osoby muzykalne. Koniecznie przypomnieć tu trzeba o żonie – Celinie Szymanowskiej. Była ona córką wybitnej pianistki i kompozytorki, z domu wyniosła i umiejętności muzyczne, i wysoką muzyczną kulturę. Mickiewiczowie mieli instrument, na którym Celina często grywała mężowi. Do Lozanny

⁴ Podaję tu moją transliterację za autorskim manuskrytem z Biblioteki Polskiej w Paryżu, rękopis sygnatura MAM 3.

⁵ M. Gorecka, *Wspomnienia o Adamie Mickiewiczu opowiedziane najmłodszemu bratu*, Warszawa 1875, s. 36–37.

z Paryża rodzina poety sprowadziła całkiem niemałym kosztem uciążliwy bagaż – fortepian, choć żadnych mebli z Paryża nie zabrała. To świadczy wymownie o przywiązaniu państwa Mickiewiczów do domowego muzykowania.

Ale czy przynajmniej nie równie ważne dla poezji Mickiewicza były jego wcześniejsze doświadczenia? Chodzi mi o studencką młodość, którą spędził w otoczeniu utalentowanych muzycznie przyjaciół. Z pięknych głosów słynęli bracia Zanowie, niestroniący od publicznych wokalnych popisów. Spośród tych grających na instrumentach najczęściej chyba wspomina się Antoniego Frejenda. To jego akompaniament towarzyszył Mickiewiczowskiej improwizacji, podczas której narodził się znany wiersz *Renegat*. Zresztą, improwizacje poetyckie Mickiewicz zawsze wykonywał do muzyki, a Antoni Edward Odyniec wspominał wręcz, że poeta improwizował poezję, nucąc. (Najczęstszym motywem muzycznym w tym procesie miałyby być „nuta Filona”)⁶.

Śpiew był istotnym elementem młodzieńczych spotkań studenckich i filomackich rytuałów. W wileńskich zbiorach zachował się nawet do naszych czasów śpiewnik filomacki, który pod koniec życia pomagał odtwarzać Tomasz Zan. Prywatny świat Mickiewicza był pełen muzyki. To nie mogło pozostać bez wpływu na jego twórczość, a z pewnością jest świadectwem pewnej artystycznej skłonności poety.

Wreszcie trzecie źródło – śpiew ludowy. To był inny świat. Pozbawiona maszyn do odtwarzania muzyki, wszechobecnych dziś mediów oferujących muzykę na zawołanie, była to sfera żywego śpiewu. Mickiewicz wychowywał się w takim czasie i miejscu, w otoczeniu takiego ludu, gdzie śpiew rozbrzmiewał wszędzie. Wieś śpiewała w takim samym stopniu, w jakim dziś my słuchamy radia. Doświadczenie to ma olbrzymie znaczenie dla Mickiewiczowskiego pisarstwa. Weźmy ten fragment *Dziadów* cz. IV:

Gustaw

Naprzód ciebie wspomina
Co chwila, co godzina.

Chór Dzieci

Jakże kocha dziewczyna,
Co chwilę przypomina!

⁶ Zob. A.E. Odyniec, *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie*, Warszawa 1884.

Gustaw

Potém po raz co dnia,

A potém co tygodnia.

Chór Dzieci

Jakże czuła dziewczyna,

Co tydzień przypomina!⁷

Wiemy dzięki komentatorom tego dzieła, że bohaterowie śpiewają polską pieśń ludową, niezaznaczoną przez samego autora w tekście utworu, ale możliwą do zidentyfikowania choćby dzięki pracy Oskara Kolberga, utrwalonej w jego monumentalnych *Pieśniach ludu polskiego* (1857). Zwróćmy jednak uwagę, że gdyby nie pomoc badaczy, nie mielibyśmy prawdopodobnie żadnych szans usłyszeć w tym fragmencie ludowej piosenki, bo dzisiaj nikt już tego nie śpiewa. Cała sfera ludowej tradycji jest dla nas obecnie w zasadzie niedostępna, stanowi fragment zaginionej już kultury. W związku z tym możemy najzupełniej słusznie zapytać: na co jeszcze jesteśmy tu głusi? Czy możemy mieć nadzieję, że udaje nam się zidentyfikować wszystkie ludowe zapożyczenia w twórczości Mickiewicza? Śmiem wątpić.

Reasumując, Mickiewiczowska śpiewność bierze się i z jego „domowego” obyczaju, i z jego doświadczeń jako odbiorcy wysokoartystycznej kultury muzycznej, i z jego immersji w muzycznej kulturze ludowej. To ważne elementy genezy Mickiewiczowskiej śpiewności. Jakie ma to doświadczenie znaczenie dla jego twórczości?

*

Pierwszy tom *Poezji* zaczął Mickiewicz od może niezbyt oryginalnego, ale symptomatycznego sądu:

poeci greccy, w najświetniejszym okresie swojej sztuki, zawsze śpiewali dla gminu; pieśń ich były składem uczuć, mniemań, pamiątek narodowych, ozdobionych zmysłem i wydaniem przyjemném⁸.

A więc poeci śpiewali, nie mówili ani tym bardziej nie pisali – słowo to zwraca dzisiaj, w kontekście naszej rzeczywistości literackiej, szczególną uwagę. Nie był nasz autor w takim

⁷ Cytaty z tego utworu podaję w mojej transkrypcji z pierwodruku wileńskiego. Edycję *Dziadów* litewskich w moim opracowaniu złożyłem w 2022 roku do druku.

⁸ A. Mickiewicz, *Poezye*, t. 1, Wilno 1822, s. XV.

ujmowaniu sztuki słowa odosobniony. Nie wykoncypował też tego sobie w samotnych medytacjach. Na muzyczny aspekt sztuki słowa związanego mógł mu zwrócić uwagę jeden z jego nauczycieli z wileńskiej wszechnicy, prof. Leon Borowski, niewątpliwie jedna z najważniejszych postaci w uniwersyteckiej edukacji Mickiewicza. W wydanych w Wilnie w roku 1820 *Uwagach nad poezją i wymową* Borowski dowodził muzycznej genezy poezji:

Śpiewać i mówić przez długi czas u dawnych Greków były wyrazy jednoznaczne.

Gdy Grecja przestała śpiewać, a zaczęła się uczyć pisać, poezja przyrodzona, jedynym językiem życia u dawnych zwana, umilkła: na jej miejsce weszło naśladowanie i sztuka; w miarę uobyczajenia społeczności, proza stała się powszechnym językiem pisarzy.

[...] od czasu upowszechnienia prozy, jakkolwiek się poezją w różnych epokach wzbogacała i doskonaliła, jakkolwiek wyborni poeci umieli dawny język homerowy i za pomocą sztuki szczęśliwie go przyswajali, kształcili i zmieniali podług swojego wieku; nie byli to już dawni śpiewacy, prości synowie przyrodzenia⁹.

Mickiewiczowi sądy te mogły być znane nie tylko z publikacji. Trudno nie przypuszczać, że Borowski prezentował je swojemu audytorium podczas wykładów. W zacytowanych powyżej uwagach do *Ballad i romansów* nie da się nie usłyszeć bardzo podobnych przekonań. Wygląda na to, że dla młodego Mickiewicza relacja poezji z melodią jest czymś najzupełniej naturalnym, że liryka i muzyka były dla niego nierozzerwalnie splecione. Nie wiemy, czy w przyjęciu tego przekonania rola Borowskiego była decydująca. Bez wątpienia związek z takim myśleniem jest jednak u autora *Grażyny* widoczny.

A skoro tak, to można przypuszczać, że dla Mickiewicza owa muzyczność była elementem odpowiedzi na pytanie o istotę liryzmu. Bo czym jest poezja liryczna? Czy jest to sztuka ewokowania słowem subtelnych stanów emocjonalnych? Na pewno jest ona również tym, ale przede wszystkim jest to sztuka budowania wypowiedzi, która bez towarzyszenia instrumentów, sama z siebie będzie brzmiała muzycznie. Potencjał liryczny, jeśli go tak rozumieć, obecny jest w wielu utworach Mickiewicza. Bez względu na to, czy czytamy fragmenty lozańskie (nazywane przecież lirykami), czy *Dziady* cz. III, a więc bez względu na czas powstania tych utworów czy ich rodzajową i gatunkową przynależność, muzyczność poezji Mickiewicza jest zawsze słyszalna. Muzyczność liryki była więc dla poety nie tylko problemem do rozważenia przy okazji innych zagadnień natury estetycznej. Mówiąc o Mickiewiczowskiej muzyczności, należy wziąć pod uwagę to, co się nam narzuca podczas lektury jego utworów – otóż świetnie one brzmią, właśnie melodyjnie. Jak tu choćby:

⁹ L. Borowski, *Uwagi nad poezją i wymową*, Wilno 1820, s. 32, 37–38.

Samotności! do ciebie biegę jak do wody
Z codziennych życia upałów,
Z jakąż rozkoszą padam w jasne, czyste chłody
Twych niezgłębionych kryształów.

Nurzam się i wybijam w myślach nad myślami,
Igram z nimi jak z falami:
Aż ostygły, znużony, złożę moje zwłoki –
Choć na chwilę – w sen głęboki¹⁰.

*

Trzeba od razu zaznaczyć, że poeci słyszą swoje utwory inaczej niż krytycy czy tzw. zwykli czytelnicy. Uzbrojeni w kategorie poetyki opisowej, pozwalające klasyfikować tropy rytmiczne, współbrzmienia, różne zjawiska akustyczne, badacze eufonicznej organizacji tekstów literackich najprawdopodobniej nie odbierają, bo i nie mogą, badanych utworów tak, jak twórcy. Oddajmy głos Dantemu, klasykowi, którego Mickiewicz znał, tłumaczył, cenił¹¹. Oto jak autor *Boskiej komedii* klasyfikował brzmienia, które można znaleźć w poezji:

Uczesanymi nazywam słowa trzysylabowe lub bardzo bliskie liczbie trzech sylab, bez przydechu, akcentu akutowego lub cyrkumfleksowego, bez podwójnych spółgłosek z lub x, bez podwojenia spółgłosek płynnych lub umieszczenia ich zaraz po niemej, słowa jakby wypolerowane, po których pozostaje w ustach pewna słodkość [...]. Szorstkimi natomiast nazywam wszystkie inne słowa, które są dla języka świetnego koniecznością lub ozdobą. Koniecznymi nazywam te, których użycia nie możemy uniknąć, jak i niektóre wyrazy jednosylabowe [...]. Ozdobnymi nazywam zaś wszystkie wyrazy wielosylabowe, które po zmieszaniu z wyrazami „uczesanymi” tworzą piękną i harmonijną całość, pomimo tego, że odznaczają się szorstkością przydechu, akcentu, podwójnych i płynnych spółgłosek oraz rozwlekłością¹².

Trzeba przyznać, że to zupełnie inne ujęcie od tych, które możemy znać z lektury profesjonalnych studiów literaturoznawczych. Ujęcie odmienne, ale sugestywne, takie, któremu nietrudno dać się przekonać.

¹⁰ A. Mickiewicz, *Do samotności*, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 3: *Wiersze 1829–1855*, oprac. Cz. Zgorzel-ski, Wrocław 1981, s. 54.

¹¹ Zob. Z. Sitnicki, *Mickiewicz a Dante*, „Pamiętnik Literacki” 1948, nr 38, s. 335–373.

¹² Dante Alighieri, *O języku pospolitym*, przeł., wstępem i komentarzami opatrzył W. Olszaniec, Kęty 2002, s. 57.

W dokumentach literackich i dziełach Mickiewicza można znaleźć mnóstwo przykładów pozwalających uzasadnić sąd, że poeta kształtował swoje utwory tak, by odpowiadały one nie tylko jakimś semantycznym, ale i (w niektórych miejscach – przede wszystkim) brzmieniowym kryteriom. Oto najbardziej znany początek dzieła w literaturze polskiej:

Litwo! Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie;
Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,
Kto cię stracił.

A tak wyglądał on wcześniej, w rękopisie tzw. dzikowskim:

Litwo ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie;
Ileś sercu potrzebna, ten tylko się dowie
Kto cię stracił¹³.

Pozostawiając na boku wszystkie inne problemy: która wersja brzmi lepiej? Czy właśnie nie ta późniejsza, przeredagowana, znana nam już z druku? „Ileś sercu potrzebna” zastąpione zostało przez „Ile cię trzeba cenić”, a tym samym inicjalny układ sylab akcentowanych i nieakcentowanych został wzmocniony przez powtórzenie, dając tym pierwszym słowom łatwo rozpoznawalny rytm. To ważne właśnie w tym miejscu, na początku wiersza.

Kolejny przykład, może niełatwy, wymagający w innych okolicznościach dłuższego wprowadzenia, ale pokazujący istotną wartość pracy Mickiewicza nad brzmieniową organizacją wypowiedzi. Chodzi o rękopis poetycki, który zawiera tzw. *Epilog do Pana Tadeusza*. Jest w nim fragment (podaję w mojej transliteracji):

Kiedyś – gdy zemsty lwie przechudczą ryki
Przebrzmi głos traby, przełamia się szyki
Gdy wrog ostatni wyda krzyk bolescie,
Umilknie, swiatu swobody obwieści¹⁴.

Tym, co zwraca uwagę w powyższym fragmencie, jest nagromadzenie sylab utworzonych przez spółgłoskę zwartowybuchową oraz spółgłoskę szczelinową, ze względu na walor

¹³ Pierwszy cytat z edycji: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. 4: *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Wrocław 1969, s. 3. Wersję drugą podaję za fotokopią z Dolnośląskiej Biblioteki Cyfrowej, sygn. 6932/II – <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/15701/edition/13837/content>.

¹⁴ Tekst podaję w mojej transliteracji z rękopisu. Całą transliterację i szczegółowe uwagi na przybliżany tu temat zawarłem w swoim artykule: *Fonogeneza wybranych fragmentów tak zwanego Epilogu do Pana Tadeusza*, w: *Sztaluga i pióro. Księga jubileuszowa ku czci Profesora Wacława Pyczka*, red. W. Kruszewski, Lublin 2020, s. 169–187.

akustyczny nazywaną w polskiej fonetyce spółgłoską szumiącą. To brzydki efekt fonetyczny – w krótkim fragmencie (końcówka wersu pierwszego i wers drugi: *psze – psze – brz – psze – kszy*). Na marginesie Mickiewicz zanotował również nową redakcję tego czterowersowego fragmentu:

Gdy orły nasze lotem błyskawicy,
Spadną u dawnej Chrobrego granicy,
Gdy ciał nadjedzą i krwią całe spłyną
I skrzydła wreszcie na spoczynek zwiną!

Semantyka semantyką – ale bez wątpienia wersja druga brzmi ładniej, lepiej to śpiewać. Jak widać, w tym fragmencie została tylko jedna interesująca nas sylaba, resztę wyeliminowano, a tym samym poprawione zostało złe brzmienie tej części tego ustępu.

Tak w praktyce wyglądała praca Mickiewicza nad muzycznym charakterem własnej poezji. Poeta tworzył utwory, które miały (między innymi) dobrze brzmieć, nie tylko coś ważnego czy ciekawego znaczyć.

Trzeba wyraźnie powiedzieć, że tak rozumiana Mickiewiczowska śpiewność nie jest nam dziś dostępna w pełni. Granicą, której nie jesteśmy w stanie przekroczyć, jest jego osobniczy język. W drukach z epoki, a co ważniejsze – w rękopisach poety dostrzegamy pewne cechy, przede wszystkim natury fonetycznej, które dzisiaj już w polszczyźnie nie występują. Mickiewicz na pewno mówił inaczej niż my, a drobnym śladem po tym są m.in. samogłoski o podwyższonej artykulacji. Jeśli więc Mickiewicz wpisał w swoje wersy elementy, które konstytuują śpiewność jego utworów – nie jesteśmy w stanie wszystkich ich dzisiaj zrealizować. Nasz język brzmi po prostu inaczej. A tym samym nie słyszymy dziś prawdopodobnie tych utworów tak, jak sam autor mógł chcieć, żebyśmy je słyszeli. Tu otwiera się jednak perspektywa na dłuższe, bardziej abstrakcyjne rozważania, na które w niniejszym artykule nie ma miejsca.

Innym powodem, że Mickiewicz sięgał do muzyki, była próba zamknięcia w odpowiedniej formie specyficznej treści. Rzeczą ta dotyczy choćby przywoływanych już tu *Dziadów* wileńsko-kowieńskich. Bardzo wyraźnie związek *Dziadów* cz. II z muzyką widział Ryszard Przybylski. Inaczej niż wielu interpretatorów dostrzegał on funkcjonalny charakter tej warstwy utworu. Jego zdaniem młody Mickiewicz

Wiedział, że sens obrzędu kryje się właśnie w śpiewie. Niewyśpiewane zaklęcie jest bez znaczenia. W *Dziadach* potajemnych tylko muzyka mogła uwierzytelnić ponadrozumową treść rozmowy kosmicznej. Tylko muzyka mogła uprawomocnić przekazywane w magicznym obrzędzie prawdy wieczne. [...] Muzyka spadła więc na II część *Dziadów* jak orzeł na

całkowicie bezbronną ofiarę. [...] dramat, którego tematem są poniekąd granice miłosierdzia udręczonego cierpieniem grzesznika, prosił się po prostu o śpiew.

I dalej o *Dziadach* cz. II interpretator napisał:

wizja tajemnego obrzędu jest w zasadzie zaledwie zaczątkiem opery. Poeta grecki tworzył tekst, który sam w sobie był jednocześnie partyturą muzyczną, i wystarczyło tylko go odczytać, aby zabrzmiała muzyka. Głośnie czytanie [...] było równocześnie śpiewaniem. Ktokolwiek mówił, był muzykiem. [...] Mickiewicz miał dar słyszenia słowa, wydobył więc z mowy rytm i harmoniczne walory. Ale w ostateczności stworzył tylko libretto, magiczną „książeczkę”, czekającą na artystę, który wydobydzie tkwiący w niej tajemny czar muzyki; na kompozytora, który w końcu uwierzytelni rozmowę żywych z umarłymi¹⁵.

Jeśli przyjąć sądy Przybylskiego, trzeba też uznać, że inspiracja inspiracją, ale forma muzyczna po prostu odpowiadała artystycznej idei dzieła. W ten sposób warstwa muzyczna, zakodowana w słowie, organicznie zrasta się z powstającym dramatem tak, że trudno mówić o ich sztucznym związku.

*

Najwyższym wtajemniczeniem w trudną dziedzinę sławienia czyjegoś talentu jest chwaleń przez zniesławianie – powiedział mi kiedyś pewien profesor. Miał rację. Na koniec tego krótkiego studium ja też sięgnę po tę strategię.

Bywało, że w swoich utworach Mickiewicz fatalnie się mylił, a błędy te z różnych powodów nie mogą zostać już z tych dzieł usunięte.

Zamknijcie drzwi od kaplicy
I stańcie dokoła truny;
Żadnej lampy, żadnej świecy,
W oknach zawieście całuny.
Niech księżyc jasność błada
Szczelinami tu nie wpada

– nakazuje wiejskiej gromadzie Guślarz na początku obrzędu dziadów. A więc okna są zasłonięte od wewnątrz. I nagle:

¹⁵ Cyt. za: R. Przybylski, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993, s. 36–37.

Wszelki duch! jakąż potwora!

Widzicie w oknie upiora?

Wszystko wskazuje na to, że widmo zagląda do wnętrza przez to okno. Przez zasłonięte okno? Czy nie mamy tu do czynienia z autorskim brakiem uwagi, z pisarskim kiksem, owszem, niedostrzeganym przez znakomitą większość czytelników, ale jednak faktycznym.

I drugi przykład. Usiłując odpędzić ostatnią, niepoddającą się zakłębom zjawę, Guślarz sięga po ostateczną broń:

Daj mnie stulę i gromnicę,

Zapalę, jeszcze poświęcę.

Komentatorzy tego miejsca pytają niekiedy: jak to stulę? Przecież to element kapłańskich szat. Kim jest Guślarz, skoro sięga po element stroju kapłana? I część badaczy odpowiada, że ten sprzęt liturgiczny jest pozostałością po wczesnej wersji *Dziadów* cz. II, w najstarszej znanej nam redakcji, manuskryptu wykonanego przez Jana Czeczotę, autoryzowanego przez Mickiewicza, gdzie w miejscu Guślarza występował jeszcze Ksiądz. Mickiewicz zmienił tę postać na Guślarza, lecz zapomniał (on i jego kopista) usunąć pozostałości tej tożsamości, m.in. właśnie owej stulę.

Te dwa przykłady pozwalają dostrzec pewną ciekawą cechę Mickiewiczowskiego pisarstwa. Był to autor trudny, niechętnie wykonujący autorską korektę, irytujący się na narzucaną mu w wydawniczym reżimie presję czasu. I z tego powodu mylił się niekiedy. Duch zagląda przez zasłonięte okno, Guślarz zachowuje się jak Ksiądz. To się zdarza. Jednak słuch Mickiewicza nie myli nigdy. Gdy śpiewa, śpiewa pięknie. To był chyba jego największy dar poetycki.

Bibliografia

Literatura podmiotowa

- Mickiewicz A., *Dziady cz. I (Widowisko)*, Biblioteka Polska w Paryżu, sygn. MAM 3.
- Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 3: *Wiersze 1829–1855*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1981.
- Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie*, t. 4: *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Wrocław 1969.
- Mickiewicz A., *Poezye*, t. 1, Wilno 1822.
- Mickiewicz A., *Poezye*, t. 2, Wilno 1823.

Literatura przedmiotowa i pomocnicza

- Borowski L., *Uwagi nad poezją i wymową*, Wilno 1820.
- Czarnecki J.W., *Muzycznoliteracki agon tożsamości: Konrad Wallenrod*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2020, nr 10, s. 227–241.
- Dante Alighieri, *O języku pospolitym*, przeł., wstępem i komentarzami opatrzył W. Olszaniec, Kęty 2002.
- Dynak W., O „Chórze strzelców” Adama Mickiewicza jako pieśni łowieckiej [w:] *Studia o Mickiewiczu*, red. W. Dynak, J. Kolbuszewski, Wrocław 1992, s. 43–63.
- Gorecka M., *Wspomnienia o Adamie Mickiewiczu opowiedziane najmłodszemu bratu*, Warszawa 1875.
- Konarski F., *Pieśń myśliwska „Chór strzelców” A. Mickiewicza*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1888, s. 148–150.
- Kruszewski W., *Fonogeneza wybranych fragmentów tak zwanego Epilogu do Pana Tadeusza* [w:] *Sztaluga i pióro. Księga jubileuszowa ku czci Profesora Wacława Pyczka*, red. W. Kruszewski, Lublin 2020, s. 169–187.
- Land E., *Sulzer a II część „Dziadów”*, „Przegląd Humanistyczny” 1925, z. 1, s. 37–42.
- Marchwica W., *Funkcja elementów muzycznych w dramacie polskim pierwszej połowy dziewiętnastego wieku* [w:] *„Dziady” Adama Mickiewicza. Poemat – adaptacje – tradycje*, red. B. Dopart, Kraków 1999, s. 135–153.
- Odyniec A.E., *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie*, Warszawa 1884.
- Przybylski R., *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993.
- Sitnicki Z., *Mickiewicz a Dante*, „Pamiętnik Literacki” 1948, nr 38, s. 335–373.

Skarbowski J., *„Taka pieśń jest siła, dzielność, Taka pieśń jest nieśmiertelność!”*. Rola muzyki w życiu i twórczości Adama Mickiewicza, Kraków 2003.

Skwarczyńska S., *Mickiewicz w kręgu idei i postulatów Sulzera*, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 3, s. 29–45.

Witkowski M., *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Poznań 2006.

Zieliński T., *Melos w poezji Mickiewicza* [w:] tenże, *Trzy studia*, Zamość 1922, s. 67–94.

A romantic song. Mickiewicz

Abstract

One of the fundamental features of Mickiewicz's poetry is its musical and lyrical potential. The melodiousness of the phrasing, and the euphonic organization of his works are probably the most interesting aspects of this poetic art. The article provides some basic information on the musical organization of Mickiewicz's works: the genesis of this trait of the poet's works and the roles that the musical organization of text can play in his works.

Keywords

Adam Mickiewicz, poetry, music, Polish romantic poetry

Dr hab. Wojciech Kruszewski, prof. KUL – polonista, edytor, kierownik Katedry Tekstologii i Edytorstwa (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II), kierownik projektu „Archiwum Filomatów – edycja cyfrowa”. Autor artykułów i książek dotyczących genezy poetyckiej i problemów edytorskich, zajmuje się literaturą XIX i XX w. Wydawca m.in. trzytomowych *Poezji zebranych* Anny Kamieńskiej oraz integralnego *Notatnika* tej pisarki. Do druku złożył krytyczną edycję Mickiewiczowskich *Dziadów* wileńsko-kowieńskich. ORCID 0000-0003-1314-4620; email: wojciech.kruszewski@kul.pl



Pragniemy wspierać polskich naukowców i dzielić się ich dokonaniem. Do naszych głównych zadań należy uwolnienie potencjału polskiej nauki poprzez promocję i popularyzację rodzimej myśli badawczej z zakresu nauk humanistycznych i społecznych, a także wytworzenie mechanizmów i kapitału społecznego, który organizowałby się wokół idei państwowości.

Instytut De Republica jest nowoczesnym zapleczem eksperckim, promocyjnym i wydawniczym dla niedocenianych w kraju i poza jego granicami, a tak ważnych dla właściwego rozumienia historii i zjawisk społecznych, dziedzin nauki. Równie istotnym aspektem we wspomnianym zakresie jest współdziałanie z uczelniami wyższymi, instytutami badawczymi oraz analitycznymi z Polski i całego świata.