

dr Paweł Kuciński

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

e-mail: kucinski-pawel@wp.pl

<https://orcid.org/0000-0002-1525-1887>

Quo vadis, idealisto? O romantycznej polityce (w wierszach nieoczywistych Adama Mickiewicza)

QUO VADIS, IDEALIST?

ROMANTIC POLITICS IN ADAM MICKIEWICZ'S LESS APPARENT POEMS

Summary

This article analyses the political engagement evident in Adam Mickiewicz's work, specifically during his Russian and Odesa periods. It argues that Mickiewicz employed metapolitics as a deliberate strategy, embedding themes and elements of 19th-century political discourse within his poems, and particularly within the social spaces he inhabited. Salon settings, understood within broader contexts, functioned as sites of power against which the poet juxtaposed his own concepts, which would later manifest more fully in his subsequent works. This analysis focuses on Mickiewicz's pre-Parisian period, examining fragments of *Forefathers' Eve*, Part IV, the Odesa Sonnets, and other poems from the Russian period. These works are considered as a form of political propaedeutics, reflecting societal and national concerns that would become central to his journalistic writings, while appearing less frequently in his fictional works following his emigration.

Keywords: politics; romanticism; idealism; Mickiewicz; Odesa Sonnets

Streszczenie

Niniejszy artykuł analizuje polityczność obecną w sposób szczególny w okresie rosyjskim i odeskim twórczości Adama Mickiewicza. Autor wskazuje na metapolitykę jako świadomą strategię wyboru tematów i innych elementów XIX-wiecznej polityki, zawoalowaną w wierszach i szczególnie w przestrzeni, w której poeta przebywał. Przestrzeń salonów, w szerokich kontekstach okazywały się miejscami działania władzy jako siły, której poeta przeciwstawiał własne koncepcje, obecne w jego innych, późniejszych dziełach. Artykuł koncentruje się na przedparyskim okresie twórczości Mickiewicza: fragmenty *Dziadów* cz. IV, sonety odeskie i inne wiersze okresu rosyjskiego podlegają analizie jako możliwości swoistej propedeutyki politycznej oraz tych refleksji

o społeczeństwie i narodzie, które na trwałe zagoszczą w twórczości publicystycznej, zaś rzadko zjawia się później w dziełach fikcyjnych po udaniu się ich autora na emigrację.

Słowa kluczowe: polityka; romantyzm; idealizm; Mickiewicz; sonety odeskie

I

„Klasycznym okresem polityki romantycznej”¹ nazywa lata 1831-1865 Stefan Kieniewicz. Proponuje zarazem myślenie o tej polityce jako opartej „na mrzonkach czy też iluzjach”². Z drugiej strony iluzje dotyczą zawsze spraw rzeczywistych, jak choćby nadmierna ufność romantyków w rychłą destabilizację mocarstwowo-cesarskiego urządzenia Europy wyrosła z ówczesnych realnie rewolucyjnych nastrojów społeczeństw i narodów. W XIX wieku sprawdzała się przeto heglowska zasada chytrłości rozumu, którą dużo później Karol Marks, przepuściwszy przez tryby materialistycznej maszyny, nazwał „ideologią”, niemal zatem – fałszywą świadomością lub raczej nieświadomością romantyków-polityków, którzy przedsiębrane, pragmatyczne myślenie i działania traktowali początkowo jako nieistotną część twórczości. Jak pisze Andrzej Waśko:

Takimi romantykami politycznymi wydają się, na przykład, młody Zygmunt Kasiński hamletyzujący w Genewie podczas trwania powstania listopadowego, czy Juliusz Słowacki w czasie powstania wyjeżdżający z Warszawy za granicę, gdzie po pewnym czasie podejmuje, w Kordianie, krytyczną ocenę wszystkich stronnictw epoki przedlistopadowej. Ale takie udokumentowane zachowania przenoszące polityczne spory w dziedzinę literackiej wyobraźni, są u nas w statystycznej mniejszości i nie decydują o politycznym obliczu epoki³.

Obok powyższego właściwie dwa cytaty mogłyby określić zagadnienie romantycznej polityki, o której będzie traktował niniejszy tekst. Przede wszystkim tej, która jako możliwość – estetyczna lub praktyczna, społeczna bądź nastawiona na głęboką przemianę XIX-wiecznej, porozbiorowej rzeczywistości, rewolucyjna, rozpięta między słowem a czynem – zjawia się w pismach Adama Mickiewicza. Autorem pierwszej opinii, wówczas zapewne przełomowej i polemicznie swoście natarczywej, jest Artur Śliwiński. W książce pod nie pozostawiającym wątpliwości tytułem pisał:

W perspektywie czasu geniusz poetycki Mickiewicza rozrósł się i wyolbrzymiał do właściwych rozmiarów, stał się własnością i karmą mas szerokich, stał się wspaniałym

1 S. Kieniewicz, *Między postawą romantyczną a pozytywizmem*, w: *Z dziejów polskiego społeczeństwa i kultury*, red. A. Wyczański, Wrocław 1989, s. 156.

2 Tamże, s. 158.

3 A. Waśko, *Romantyzm polityczny Adama Mickiewicza w latach 1832-1833*, <https://www.omp.org.pl/artukul.php?artukul=294> [dostęp: 9.10.2024].

słońcem, którego blask ciągnie ku sobie wdzięczne oczy całych pokoleń. Natomiast jako publicysta, jako działacz społeczny, jako polityk, Mickiewicz nie tylko nie odebrał należnego mu hołdu, ale nie doczekał się nawet obszerniejszej oceny⁴. Druga opinia, choć bardziej lapidarna, napisana przez wybitnego badacza romantyzmu Wiktora Wentrauba, który o polityce Mickiewicza wyraził się, że „była nie z tego świata”⁵, wraz z poprzednią ustanawia interpretacyjną niejednorodną przestrzeń, przestrzeń niedosytu, pole domysłów i udzielonych już odpowiedzi, opisujących publicystykę Mickiewicza jako istotną część jego twórczości. Często też są to odpowiedzi szczątkowe, nierespektujące bowiem specyficznego charakteru idei oraz działań podejmowanych przez poetę, narodowego ich kontekstu, który należało znaleźć wśród istniejących już uniwersalnych interpretacji europejskich idei tamtego czasu, głównie niemieckich, ale też angielskich i – jeśli sięgały do rewolucyjnego dziedzictwa – francuskich⁶. Istniało więc wiele polityk wśród politycznie (jednak nie idealistycznie) sprzecznych – a zatem gotowych do przełożenia na polskie konieczności – idei, podobnie jak dziś wciąż istnieje wiele możliwości interpretacji polityki Mickiewicza jako działalności lub skarbnicy myśli pomieszczonej w twórczości literackiej. Polityka jako publicystyka, a może raczej – ze względu na formę romantycznej polityki – polityka poetycka, już wydaje się (po)znana, można ją opisać, wiadomo nawet nie tylko, jaka jest, ale – co dla nas szczególnie ważne – „kiedy się jeszcze nie zaczęła”. Badacz mesjanizmu, historyk literatury za przywoływanym już autorem „mistycznego polityka” powtarza, iż:

[...] Mickiewicz, jeśli może służyć za modelowy wzór polskiego romantyka politycznego, nie jest nim od początku, a zaczyna nim być dopiero w okresie emigracji we Francji, kiedy wydaje kolejno *Księgi narodu i pielgrzymstwa*, III część *Dziadów*, a potem redaguje i wypełnia swoimi artykułami „Pielgrzyma Polskiego”. Wcześniej jednak, jak słusznie zauważa Wiktor Weintraub, postawy tego rodzaju poeta nie wykazuje. Ideologia ruchu filomackiego, jeśli w ogóle poddawać ją politycznej interpretacji, mieści się w modelu działalności organicznikowskiej⁷.

Niewątpliwie racja zawarta w opisie Filomatów jako zjawiska „pokoleniowego” o strukturalnej formacyjnej zdaje się potwierdzać szerszą refleksję, która rozciąga się na dzieło poety w tym początkowym okresie twórczości; nie tylko na politykę, której „jeszcze w nim nie ma”, ale również na tamtą „filomacką” – wcześniejszą i późniejszą – poezję, która nie jest ani polityczna w znaczeniu, w jakim funkcję tę przejmują publicystyka, ani nawet nie zbliża się choćby do rzeczywistego „debiutu” prawdziwie lirycznego – następującego cztery lata po oficjalnym rozpoczęciu romantycznej epoki publikacją *Ballad i romansów* – do

⁴ A. Śliwiński, *Mickiewicz jako polityk*, Kraków 1908, s. 1.

⁵ W. Weintraub, *Mickiewicz – mistyczny polityk i inne studia o poecie*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1998, s. 51.

⁶ Por. A. Waśko, *Romantyzm polityczny Adama Mickiewicza*.

⁷ Tamże.

Sonetów krymskich. Wszystko niemalże, co należy do tego okresu twórczości Mickiewicza – a oprócz wymienionych powinno się jeszcze dodać wiersze filomackie, powieści poetyckie, *Dziadów* części IV i II oraz (co najbardziej nas interesuje) Sonety odeskie, szczególnie te ostatnie – nie jest polityczne w znaczeniu, jakie polityka w słownikach poświęconych tej dziedzinie rzeczywiście ma, gdzie definiowana jest przede wszystkim jako działanie na rzecz określonej grupy o różnym charakterze, nasileniu i specyfice.

Niezależnie jednak od tego, kim jest polityk-romantyk i czym wspólnota, w imieniu której przedsięwzięcie działania, a jedynie w uzależnieniu od historii specyficznie polskiej, która tak jak inne narody, posiada swój własny romantyzm⁸, A. Waśko wymienia wszystkie trzy atrybuty i warianty współczesnego rozumienia uniwersalnej polityki w kontekście epoki romantyzmu. Pierwszym jest „podmiotowe nastawienie romantyków do polityki”⁹, które wbrew temu, co moglibyśmy sądzić, nie jest u niego relacją podmiotu do politycznego świata w znaczeniu, w jakim podmiotowość romantyczna istnieje jako odrębna kategoria nie tylko literackiej tożsamości podmiotów twórczych i bohaterów romantycznych. Jak się zdaje, romantyczne ja, którego podstawą działania jest głębia świata, jeszcze w „nastawieniu do polityki” jako działalności nie istnieje, nie rozpoznaje siebie w politycznym jestestwie. To raczej możliwość partycypacji, w której prócz akcydentalnych formuł, wątków oraz motywów z powieści poetyckich, w kontekście których nie można, oczywiście, pominąć politycznej biografii (śledztwo Nowosilcowa, uwięzienie, zesłanie do Odessy), niewiele znajdziemy zaangażowania. Oprócz fragmentów quasi-politycznych przeczytamy za to – zgodnie z owym nieistnieniem Mickiewiczowskiej polityki przed 1831 – o braku zaangażowania w politykę i wyczytamy swoisty polityczny indyferentyzm, podobny zresztą innym wielkim pisarzom polskim. Innymi słowy, zaangażowanie w sprawy tego świata nie zaczyna się ani na litewskiej prowincji, ani w Wilnie, a już na pewno nie w najbardziej europejskim, ale i dobrze strzeżonym przed szpiegami, „multikulturowym”, ale też zaskakująco nudnym (jeśli wyznacznikiem jest sztuka lub zwykłe życie, a nie – polityka) mieście imperium rosyjskiego – by nie wspomnieć o Krymie – w Odessie¹⁰.

Drugi aspekt wymieniony przez badacza – choćby „nieusystematyzowana teoria polityczna” – pozostaje nieobecny. Dopiero mesjanizm i sformułowane w tym okresie rewolucyjne założenia mogą przypominać – i to z grubsza – teorię dziewiętnastowiecznej polityki. Estetyczna recepcja wcześniejszych niż III część *Dziadów* utworów nie sprzyja szukaniu w nich czegoś więcej niż doskonałych metafor, fascynujących tematów i niepolitycznych idei, np. ludowości, wzniosłości etc. Może dlatego *Sonety odeskie* są pomijane

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ Zob. np. M. Bajko, *Ile Odessy jest w sonetach „odeskich” Adama Mickiewicza*, w: *Polacy w Odessie. Studia Interdyscyplinarne*, red. nauk. J. Ławski, N. Maliutina, R. Szymula, Białystok-Odessa 2021, s. 129-142.

milczeniem, gdyż temat miłości – o niebo doskonalej niż w Odessie – opracowany zostaje w IV części *Dziadów*. Według A. Waśki:

Trzeci zaś aspekt analizowanego zjawiska stanowi romantyczna polityka, czyli wszystkie konkretne działania praktyczne, inspirowane romantyczną doktryną i wyrażające romantyczną postawę podejmujących te działania jednostek i grup¹¹.

Wydaje się więc, iż na „romantyczną politykę” rzeczywiście nie byłoby miejsca przed „Trybuną Ludów” i *Składem zasad*. Ale czy wówczas nostalgiczne odcięcie się od politycznej krytyki – zarówno własnej osoby¹², jak i Wielkiej Emigracji tuż po przybyciu do Paryża – w *Epilogu* do *Pana Tadeusza*, ta prawdziwa ekskuz, nie zasłużyłaby przynajmniej na rolę istotnego, ale zdecydowanie politycznego gestu poety? Może właśnie skojarzenie z ostatnim wierszem tomu miłosnego nie byłoby tu tak bardzo nie na miejscu, gdyby skupić się na polityczności Mickiewicza, podmiotu czynności twórczych, na długo przed działalnością publicystyczną, tworzącego nie tylko politykę, ale przygotowującego i rozważającego możliwości tkwiące w romantycznym, rzekomo nierozwiązywalnym paradoksie słowa i czynu. Być może – co będziemy starali się sprawdzić – pewna założona przez poetę myśl estetyczna staje się formą dla projektowanych działań, na których polityczne treści przyjdzie poczekać, ale które w sposób nieoczywisty pojawiają się w równie nieoczywistych tekstach poetyckich i literackich (takich jak np. niedoceniane sonety miłosne).

II

W interesującym nas okresie twórczości Mickiewicza pobytu w Odessie jako momentu twórczego lub twórczego rozprężenia, jak sam przyznawał w listach stamtąd¹³, oraz na Krymie, gdzie potencjał liryczny wieszczą ujawnił się po raz pierwszy – w znaczeniu, które nadawali romantycy pojęciu czystej, nieskrępowanej i samorodnej twórczości; w czasie sięgającym aż do *Dziadów* części IV i pobytu w Moskwie, gdzie układał tom poezji zawierający oba cykle, czynnik irracjonalny najpełniej ujawnia się w dramacie kowieńskim.

O ile polityka według romantyków jest moralnością i sprawiedliwością, nie zaś egoizmem¹⁴, i zmierza w stronę estetyzacji, metafizyki wartości, które Mickiewicz uczyni

11 M. Waśko, *Romantyzm polityczny Adama Mickiewicza*.

12 Zob. Z. Wasilewski, *Psychologia pomysłu „Pana Tadeusza”*, w: tegoż, *Śladami Mickiewicza. Szkice i przyczynki do dziejów romantyzmu*, Lwów 1905, s. 101-129.

13 Por. np. J. Juskiewicz, *Odessa w listach Adama Mickiewicza: 1825-1829*, w: *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok-Odessa 2016, s. 577-590.

14 Zob. M. Waśko, *Romantyzm polityczny Adama Mickiewicza*.

podstawową ośią przemiany społeczeństwa w wykładach w College de France, o tyle estetyczna, fantastyczna, fabularno-dramaturgiczna metamorfoza w Upiora jako czysta estetyka doprowadzi do przesunięcia akcentów w stronę choćby zawoalowanej polityczności. Jedną z ważniejszych ścieżek interpretacyjnych dramatu, której podstawą jest zagadnienie miłości, grzechu i kary – trzech symbolicznych godzin, w ostatnich partiach dzieła skręci w stronę nieegoistycznego obowiązku: politycznego i społecznego. Nie flirtu z pamięcią, ale istotnej polemiki, która będzie ekspresją politycznych możliwości. Język zaś, w którym prezentowane będą te idee, nie będzie estetyczny ani nawet symboliczny. Przeciwnie, Mickiewicz uczyni niemal wszystko, by związać idee estetyczne – najbliższe politycznemu buntowi – z instytucją, wobec której skieruje własne postulaty polityczne, ujęte na razie jako społeczne sugestie:

Gustaw

No, przyznaj się szczerze,
Czy wierzysz w piekło, w czyściec?...

Ksiądz

Ja we wszystko wierzę,
Cokolwiek w Piśmie Świętym Chrystus nam ogłasza
I w co zaleca wierzyć Kościół, matka nasza.

Gustaw

I w co twoje pobożne wierzyły pradziady?
Ach, najpiękniejsze święto, bo święto pamiętek,
Za cóż zniosłeś dotychczas obchodzone Dziady?

Ksiądz

Ta uroczystość ciągnie z pogaństwa początek;
Kościół mnie rozkazuje i nadaje władzę
Oświecać lud, wytępiać reszty zabobonu¹⁵.

Słowa, które zdominują szaleńcze monologi Gustawa, przechodzą u końca dramatu w debatę polityczną i społeczną o prawach do posiadania własnej kultury, przeciwstawionej kulturze dominującej – politycznie instytucjonalnej. Ośią polityczności negatywnej staje się instytucja Kościoła, pozytywnej, idealistycznej jej wizji – przekonania „fantastyczne”, niesprawdzalne i takie, które zamiast być wzięte pod uwagę, rozproszone przez grozę (i ironię) Upiora, pozostają jedynie potencjalną możliwością. Zjawiają się na końcu dramatu i znienacka przerywają opowieść o tragicznej miłości Gustawa, który już do końca pozostaje społecznikiem i grzesznikiem. Postulat: „Przywrócić nam Dziady”, zjawia się po przełamaniu ważnej – romantycznej już – konwencji śmierci, samobójstwa z miłości,

15 A. Mickiewicz, *Dziady, część IV*, w: tegoż, *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1993 (Dzieła, t. 3), s. 91-92.

werterowskiego gestu. Wiemy przecież, że chodzi o „Goethego w oryginale”¹⁶, zaś książki zbójckie¹⁷, mimo uwagi, którą żywił poeta do autora *Wertera*, powinny (jeśli założeniem romantyków jest istotny pluralizm kultur, jedność idei wolności i samostanowienia w wielości sposobów jej zdobycia i odzyskania) posiadać swój własny: i polski, i romantyczny charakter, zarówno narodowy, jak i uniwersalny. Pierwsza „narodowa”, potężniejsza niż niespełniona miłość, zjawia się wolność religijna, a także odrębność kulturowych praktyk ludu. Zamiast rekonstrukcji tego, czego z ruin nie da się podnieść (ojczyzny i miłości), Mickiewicz i jego bohater, polityczne *porte-parole* autora, Upiór, proponuje przyjrzenie się instytucji politycznej i jej wykonawcom. Uniwersalność zaś, poczęta z „multikulturowych”, czyli preromantycznych pomysłów Johanna Gottfrieda Herdera, wiedzie do indywidualizacji elementów społecznych i etycznej, poetyckiej ich ewaluacji w najważniejszych zestawieniach (społeczeństwo-władza, jednostka-instytucja). Wszystko to niemal „na rubieżach” głównego tematu – miłości, u końca dramatu, wydaje się rzucone w międzytekstowe interludium, gdzie tematy społeczne i polityczne będą czekać następnego podjęcia przez poetę. Jego literackim uosobieniem staje się bohater dramatu: szaleniec przemieniony w kochanka oraz w – całej epopei Mickiewiczowskiej twórczości równie irracjonalna postać poety – Konrada. W *Dziadach* części IV Upiór na oczach zaskoczonych Księdza umiera nieco na niby. Ironiczne słowa, które kieruje do swego rozmówcy: „przecież nie umiera”¹⁸, na krótką chwilę – uwolnienia od ciężaru narzuconego boską kategorią grzechu – ujawniają spisana w dramacie konieczność: odrodzenia się – ponownego, ciągłego przemierzania drogi ku celom wyższym niż egoistyczna miłość, do której przejścia przyszły wieszcz będzie powołany – w publicystyce, w działalności politycznej. „Przywrócić nam Dziady!” byłoby w tym kontekście racjonalną odpowiedzią na tradycyjnie umieszczoną w wyobraźni ludu i dającą zgłębić się jedynie w metaforach etykę, jej wezwanie, z którym utożsamiał się poeta już w *Romantyczności*. Po pokonaniu tajemniczej granicy życia doczesnego, tj. przeciwstawiającej się życiu i paradoksalnie wprowadzającej w wieczność instytucji literackiego symbolu szaleństwa, jakim była śmierć z miłości, po dramatycznym zniesieniu jurydycznej niemal koncepcji grzechu dochodzi w dramacie do spotkania racji: Księdza i Upióra przemawiającego słowami Gustawa, ale na chwilę zapominającego – po śmierci – o niespełnionej miłości, o estetycznej konwencji, roli uczestnika zaplanowanych literackich schematów, które narzucone przez Mickiewicza i „bohaterski” romantyzm, przyjął: „O tym inną razą!/ Słuchaj, jakie mię na świat zamiary przywiodły”¹⁹.

16 Tamże.

17 Tamże.

18 Tamże.

19 Tamże.

Przełamanie mistyki romantycznej śmierci ironią, sarkastycznym uderzeniem w instytucję spełnia funkcję dramaturgiczną i partykularną, uruchamia stereotyp społeczny jako istniejącą w umysłach opowieść, do której będzie poeta powracał. Sarkazm i jednocześnie zawoalowana groźba, znacząca „prawdziwe grzechy” Księdza, nie jest jedynie częścią formy i formuły wyrazu, „upiornej” konwencji. Jest jej świadomym przełamaniem. Idea romantycznej miłości jeszcze raz zostanie zakwestionowana w *Sonetach odeskich*.

III

Jednym z pierwszorzędnych pierwiastków budujących romantyczne pojęcie polityki jest ogromna rola, jaką przypisuje się w romantyzmie poezji. Szczególnie romantyzm emigracyjny stawia na twórczość poetycką, której propagandowe zadania sięgają daleko poza Słowo dające otuchę, a wybiegają ku teraźniejszości i przyszłości, którą Ono ma kształtować. Wieszcz nie jest jedynie poetą, a jego rola nie ogranicza się do twórczości literackiej. To przewodnik ludów i narodów, poezja zaś to czasem konkretne działania polityczne, obecne podskórnie pod warstwą metafor. Zadania poezji, nie tylko tej tworzonej i doraźnej, ale również tej dawno już „napisanej”, podlegają prawu i konieczności interpretacji aktualizującej, która dowieść ma utylitarne go charakteru literatury „w ogóle”. Powiedzielibyśmy dzisiaj, że romantyczna historia literatury jest – choć to anachronizm – zaangażowana; właśnie historia, którą znamy: przeszłych i przyszłych dzieł oraz pomysłów na napisanie tego, czego wprost nie da się napisać. Albowiem to gra z naszą świadomością biografii poetyckiej, z nieograniczonymi przecież możliwościami spełnienia – jej dalszych, niepowstałych jeszcze wcieleń, będących w planach, ale też – obecnych w kanonie i jako kanon postrzeganych przez sam podmiot twórczości.

W poezji metapoetyka – świadome sobąpisanie²⁰ o własnej poezji, twórczej drodze, którą wymyśla się na przekór poetykom już istniejącym – przekształca się w metapolitykę, pisanie już istniejące jako – w przypadku Mickiewicza – świadomość miejsca, w którym się znalazł i tego, co go do Odessy doprowadziło. W wierszach z tego okresu prowadzi Mickiewiczowskie pisanie od fantazmatu estetyki, gry wyobraźni z miłością, miłości z konwencją, a tej ostatniej zaś z wolnością, czyli do mitu politycznego: narastania w języku liryki i dramatu romantycznego opowieści o zbiorowości i władzy.

Wydaje się, że pytania o pragmatyzm w przypadku sonetów miłosnych i podróżniczych to problemy odzierające oba cykle z ich słownego bogactwa, ale i formalnej konwencjonalności; stawiające wewnątrztekstowe figury pod presją pytań kierowanych

20 Używam terminu Michela Foucaulta (*Sobąpisanie*, w: *Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. K. Hagmajer-Kwiatk, A. Karpowicz, J. Kowalska-Leder, Warszawa 2012, s. 323-325).

przez ich świadomego twórcę. Wychodzące poza cykliczność sonetów jako uniwersalia, poruszane w nich zaś jako imponderabilia, będą tymi, na które Mickiewicz odpowiadał wcześniej i odpowie później swoją twórczością. Podmiot *Sonetów odeskich*, początkowo istniejący podobnie jak Gustaw, zakochany, ale też – szaleniec, dopiero w *Ekskuzie*, sonecie, w którym kryzys języka zostanie wyartykułowany wprost, ujawni fantazmat osobowy, poety, siebie. W wyobraźni realny i potrzebny, istniejący poza fikcją sonetów, ale też jeszcze poza biografią realną. Dopiero tu – jak powiada Giorgio Agamben – chodzi rzeczywiście o istnienie, o potencjał oraz możliwość bycia sobą, nie zaś częścią gremium, towarzystwa, poddanym władzy:

Istnieć oznacza: stawać-się-jakimś, przybierać jakości, poddawać się udrękom bycia jakimś [...]. Stąd jakość, bycie-tak-oto każdej rzeczy jest zarazem jej męką i przyczyną – jej granicą. To, jaki jesteś – twe oblicze – jest zarazem twą męką i twą przyczyną. I każdy byt jest i powinien być własnym sposobem bycia, własną manierą wyłaniającą, być takim, jakim jest²¹.

Innymi słowy, poeta musi przypomnieć sobie o jakości wiersza, by ten przemienił się w czyn.

Ekskuza jest próbą rekonstrukcji twórczej wyobraźni jako świadomej obecności ja, które jest poetą i nie tylko nim – jest sobą. *Ekskuza* jest poetycką możliwością metatekstową wykreowania ja bliskiego własnym wierszom i ich osobowym kreacjom, zmiennym podmiotom, bohaterom i bohaterkom, nigdy niepozostającego wierszy na uboczu, zawsze świadomego własnych działań wobec tekstów i dyskursów – także społecznych – które te na Krymie i w Odessie wytwarzają. Sprawia to, że właśnie w *Sonetach odeskich* realizuje się w sposób jeszcze niedokonany zasada autora. Jest niedoskonała, jak każda teoria, niedokładna niczym romantyczna poetyka niezrywająca z literą XVIII-wiecznych praktyk, a jednak nie z zasadą ich istnienia, bowiem właśnie ona, oświecona i ugruntowana w koleinach poetyk klasycznych jest tu pierwszym aktem fundującym świadomość własnej drogi poetyckiej. W sposób pretekstowy, niemal wszystko, z czym będziemy mieli do czynienia w dalszej drodze twórczej biografii Mickiewicza, będzie nosiło echo solidnej pracy nad tekstem i tak jak trzeci głos w *Ekskuzie* dysponuje fragmentami Petrarkowskiej konwencji, tak figura poety dysponować będzie wiedzą, której na końcu przeciwstawi między innymi polityczne koncepcje władzy. Bo trzeci głos, figura stwórcy tekstu, dysponuje zapamiętanymi formułami, które wyzwala z pętli rygору, rozwiązuje nakazy i zakazy na własną korzyść – wiersza, który doskonały nie jest. Podobnie jak wcześniej, w *Dziadach* części IV, dojdzie do zerwania dramaturgicznej osi: miłości i śmierci. W sonetach orężem przełamywania konwencji towarzyskich i poetyckich będzie znana już z dramatu ironia:

21 G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 106.

Jeśli Pani co wyraz zaśmiać się gotowa;
Choć usta śmiać się nie chcą; jeśli panicz z boku
Pogląda i zegarek dobywa i chowa

I grzeczność ma na ustach, a coś złego w oku:
Wiesz, jak trzeba ich witać? – Bywaj zdrów, bądź zdrowa.
A kiedy masz ich znowu odwiedzić? – Po roku²².

Obarczony takimi regułami towarzyskiego i politycznego istnienia podmiotowy akt nie ujawnia się w sonetach bezpośrednio. Pisanie jako świadoma czynność, a także jako symbol, lub raczej należałoby powiedzieć – metonimia tożsamości twórczej, pozostaje zawoalowana w strukturze arcyklasycznej. Opór pojawi się stopniowo, a najważniejsza jego perypetia, jak wiadomo, rozegra się w *Ekskuzie*. Ten sonet zmienia perspektywę całego tomu, pozwala spojrzeć wstecz na cały repertuar dotychczasowych gier społecznych, jest bowiem o czymś innym niż dotychczas wszystkie poprzednie wiersze, a może tylko inaczej wyartykułowaną istotą tego, czym była dotychczasowa gra, z kim się toczyła. Oto jej przedmiotem być może była kobieta, a jednak nie była ona celem. Romantyk chce wiedzieć, jak mówić; być takim-oto, by przyjrzyć się pisaniu z własnej perspektywy. Już tu przyjmuje role, które z wielokrotni później na Krymie, a w *Dziadach* części III umieści je w jednej – Konradowskiej – celi (powrócą kochanek i poeta, ale także pielgrzym, „wymyślony” w *Sonetach krymskich*, któremu podróż zostanie przepowiedziana).

Doświadczenie jak-ości, sposobu jak najlepszego zapisywania swoich stanów emocjonalnych, siebie, jest koniecznym elementem przyszłego rozpoznania: tego kto i do kogo mówi. Akt pisania zatem, ale i mówienia: o sobie, nie w kategoriach zwykłego egoizmu, przynależnego poetom erotycznym, ale w kategoriach ustalenia innej, nowej komunikacji, jest tu sprawą najbardziej istotną. Bez niego nie może obejść się jakikolwiek tekst. Różnica pozycji historycznych (tak-oto, które wskazuje na kompetencję i intencję, i jak, które zadaje pytanie, ale i porównuje, wskazując na inwencję) pozwala właśnie dzięki lekturze *Ekskuzy* – lekturze ze środka obu cykli – spojrzeć od środka właśnie na jakość, Mickiewiczowski sposób na poezję powiązany ze świadomością i obecnością autora.

Nuciłem o miłostkach w równienników tłumie;
Jedni mię pochwalili, a drudzy szeptali:
Ten wieszcz kocha się tylko, męczy się i żali,
Nic innego nie czuje lub śpiewać nie umie.

W dojrzałe wchodząc lata, przy starszym rozumie,
Czemu serce płomykiem tak dziecinny pali?
Czyliż mu na to wieszcz głos bogowie dali,
Aby o sobie tylko w każdej nucił dumie?²³ —

22 A. Mickiewicz, *Do wizytujących*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993 (Dzieła 1), s. 229.

23 A. Mickiewicz, *Ekskuzy*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993 (Dzieła 1), s. 232.

Jego lektura, nieustanna, jawna i niejawna, ukryta gdzieś za kulisami teatralnego przedstawienia, konwencjonalnego i przewidywalnego jak miłość erotyczna, związana jest z metatekstową wyobraźnią: z owym „jak” poezji, z „jak” słowa w kontekście opowieści o miłosnych perypetiach salonowego lwa. Pierwszym chyba *novum* jest w wierszu to bogate otwarcie, ekspozycja, pełna sposobów pisania; szeroki ogłód i dystans. Tylko ten widok zostaje w salonie, jedyny, na jaki pozwala dotychczasowa rola... salonowego improwizatora, bo wszak sonet ostatni ma być taką improwizacją, w której metatekstowe elementy będą widoczne aż nadto.

Ekskuza byłaby zatem dramatyczną (również w genologicznym sensie tego słowa) rozgrywką, której przypatruje się poeta. Dramaturgia sięga samego przedstawienia sytuacji lirycznej jako dramaturgicznej, ponieważ dotyczyć będzie właśnie pisania/mówienia/wyglaszania. W planie towarzyskim mamy do czynienia zapewne z następną lub kolejną improwizacją, z dochodzeniem do głosu i zaplanowanym jako towarzyski spektakl następstwem zdarzeń: gestów świadomości, reminiscencji, odwołań i apelów, przede wszystkim zaś z tragicznym końcem tej opowieści. W planie poetyki – z ekspresją i demonstracją niezawisłości – czytamy u Novalisa:

Poprzez praktyczne stosowanie i rozmyślanie poeta poznaje swój język. Wie dokładnie, czego może z jego pomocą dokonać, i nie będzie próbował nierozsądnie nadużywać jego możliwości. Z rzadka tylko skupi jego siły w jednym punkcie [...] ²⁴.

Punkty języka w *Ekskuzie*, przynajmniej te do opowiedzenia w strofach opisowych, są dwa. Już tu podmiot nie jest skupiony. Zresztą metatekstowo rozważa swoje pisanie, co właściwie wprowadza teatralny dystans między „praktycznym stosowaniem” a właściwym głosem, podmiotem czynności twórczych. W *Ekskuzie* w strofach opisowych fantazjuje zatem, bo czym nazwać sny o wielkości o byciu wieszczem, które zaowocują jedynie nieudolnym, a nie tylko przerwany „strojem”, czyli naśladowaniem Ursyna – patrioty? Autor eksperymentuje z językiem, ale oba eksperymenty są chybione. Pierwszy z nich podziela los pieśni Niemcewiczowskiej. Przywołana miłość i – metatekstowo – poezja miłosna wykraczają poza wszystko, co na przestrzeni całego zbioru osiągnął jako poeta salonowy, który już teraz walczy o swoją pozycję. Nie tylko z innymi o „pozycję głosu”, ale też z towarzysko ustaloną pozycją społeczną, którą zmuszony jest przyjąć i respektować jako członek pewnej wspólnoty – salonu ²⁵.

W pasjonującej teatralityce, pełnej dramatycznych zwrotów akcji, poeta oddziela swoje ja twórcze, od ja mówiącego w sonecie. Jest ono nieprawdopodobne, dokładnie tak

24 Novalis, *Henryk von Ofterdingen*, tłum. J.S. Buras, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb. i oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 98.

25 Zob. R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2011.

samo jak nierealistyczna była przemiana w Upiora w *Dziadach*. Patrzy niejako z zewnątrz na wszystkie udratyzowane persony: poetę (siebie), publiczność i scenę, przypominającą kolejną – jakich wiele na „zesłaniu politycznym” – liryczną improwizację. Ten doskonały układ załamuje się jednak, gdy podmiot czynności twórczych, z których jedną jest świadomość bycia w konwencji, uwięzienia, dostrzega rysy na własnym i poezji wizerunku. Inny język jest w jego zasięgu, ten, który przypomina o rewolucjach: estetycznej i politycznej. Tylko zmiana języka, własnego położenia i uwikłania może opóźnić nadchodzącą katastrofę, którą tak – a można te słowa porównać z „wiekopomną przestrogą”, która jest fragmentem dramatycznej osi sonetu – artykułował Novalis. Poeta zgubi się z czasem w gąszczu zasad, jego język skołczeje, będzie „kłamał myślom”²⁶. Powinien zatem spróbować odnowy własnego mówienia i pisania, samego siebie „[...] w przeciwnym razie stanie się męczący i zaprzepaści nawet najcenniejszy efekt właściwie zastosowanych środków”²⁷. Punkt zero pisania²⁸, nowej twórczości czekającej poza salonem, zjawia się wraz z ciszą urwanego wersu:

Ledwem zaczął przygrywać, aż cała drużyna
Rozpierzchła się unosząc zadziwione słuchy:
Zrywam struny i w Letę ciskam bardon głuchy
Taki wieszcz, jaki słuchacz...²⁹.

Mickiewicz, od początku polemizujący z konwencjami, które – jako romantyk – postrzegał jak presję, w *Ekskuzie* zdaje się dowodzić, że konformizm porównywalny może być ze zdradą (na razie samego siebie, ideałów i powinności), a władza, która korumpuje, skazuje na miłość, a właściwie „społecznie produkuje” niezdolnego do dalszej politycznej działalności poetę, który zapomniał o powinności nie przez represję władz, w jakiej się znalazł (wizerunek dysydenta dawno został odrzucony), a przez opresję innego narzędzia politycznego – miłości zawiadamiającej językiem i konwencjami, pożądania dehumanizującego etykę społeczną i polityczną. Jeśli prawdą jest miłosny fałsz języka, którego nie można użyć, niezrozumiałego dla innych – egotycznego, a społecznego przekazu nie można wyartykułować innym, to intuicje z sonetu poprzedzającego *Ekskuzę*, *Danaidy*, są prawdopodobne.

W urwanym wersie słychać jednak jeszcze jedno znaczenie. Jeśli G. Agambenowiada o jakości, czyli stawianiu się byciu takim-oto, to niewątpliwie *Ekskuzie* jakości, przynajmniej tej formalnej, brak. Celowo jest rozmontowana przez poetę świadomego

26 Por. A. Mickiewicz, *Dziady, część III*, w: tegoż, *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1993 (Dzieła, t. 3), s. 156.

27 Novalis, *Henryk von Ofterdingen*.

28 Zob. R. Barthes, *Stopień zero pisania*, tłum. K. Kot, Warszawa 2009.

29 A. Mickiewicz, *Ekskuzę*, s. 232.

budzących się potencji twórczych i konieczności porzucenia przeszłych narzuconych ról. Autor *Homo sacer* pisze więc o porównaniu, które paradoksalnie może zrównać winy, zdemokratyzować uprzedzenia. Tym samym ostatni wiersz tomu odeskiego nie byłby przyznaniem się do klęski: poety i poezji, ale rozpoznaniem siły, która tę sytuację spowodowała. Nie byłaby nią – oglądana z zewnątrz przez autora – publiczność. Można założyć, że porównanie w *Ekskuzie* spełnia właśnie tę funkcję – samooskarżenia i ekspiacji:

Taki-jaki. Anafora taki nie odsyła w tym przypadku do jakiegoś poprzedzającego terminu (jakiejś przedjęzykowej substancji), a jaki nie ma za zadanie zidentyfikowania desygnatu, który miałby obdarzyć owo taki znaczeniem³⁰.

Autor wie, że nie ma do czego wracać. W tym sensie, w jakim jeszcze można uratować cokolwiek, dawny zapal, emocjonujące publiczność słowa, siebie jako rewolucjonistę,

Jaki nie posiada innego istnienia prócz *taki*, *taki* zaś innej istoty niżli *jaki*. Określenia te wzajemnie się zawierają, wzajemnie wystawiają, a tym, co istnieje, jest byt-*jako-taki*, absolutna *jako-takość* nie odsyłająca do jakiegokolwiek założenia³¹.

Kara za grzechy, jak w *Dziadach* części IV, wyzwala opamiętanie, a jednak kolejnym przewinieniem podmiotu/autora będzie tu świadomość własnego uwikłania w dyskurs salonu i jego politykę, co skutkuje nie jakością, a właśnie absolutnym kiczem, klęską przynajmniej opisaną w *Ekskuzie* sytuacji, na której cierpi, wyłącznie jako-taka, zwyczajna poezja, trafiająca do zwykłej publiczności i poety, który zagalopował się w fantazjach o byciu wieszczem.

To ujednolicenie doświadczeń w porównaniu, które niczego nie hierarchizuje, prowadzi do dramatu „odeskiej ciszy”. To uniformizacja, fasada świata i rzeczywistości, operetka, ale doskonale porzucająca standardy sztuki i emocji.

IV

W salonie, erotyczno-towarzyskim miejscu gier konwencjami, nie ma miejsca na sztukę słowa i – może tym bardziej – każdą twórczość: od politycznej po etyczną. Możliwość autentyzmu, oprócz nadarzającego się jako miłości pożądania, powracającego i sabotującego uczucia, gubi się między wystawioną sztuką (to teatr i wystawa zarazem, w całej dwuznaczności tej metafory, według G. Agambena³², wiodącej ku wystawieniu na pośmiewisko) a suknią (zawsze potencjalnej) kochanki:

30 G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, s. 104.

31 Tamże.

32 Por. Tamże, s. 105.

Śród ciemnoty wiedziony jej gwiazdzistym wzrokiem,
Wszedłem – czy to kraina za Lety potokiem³³.

W wierszu moskiewskim tytułowy salon księżnej jest wyłącznie gabinetem osobiwości – panopticum, teatrzykiem, w którym patos wystawy miesza się ze śmiechem kochanków w dyskursie flirtu. To zbiorowisko kiczowatych szczątków, którym miana sztuki dodaje – jak się możemy domyśleć – jedynie okoliczność oraz funkcja. Sztuka i historia są w miejscu – w salonie – ale nie na miejscu: znów wystawione – w charakterze eksponatów, jak słowa poety w *Ekskuzie* – także na pośmiewisko. To brak zainteresowania, tym razem nie publiczności, a podążającego za przyjemnością kochanka. Jeśli jednak nudą zdjęta publiczność wyszła i nie słuchała improwizacji, to cielesność, coraz bardziej wciągająca i uwodzicielska, skutkuje ignorancją, jak się zdaje, jeszcze bardziej rozbijającą spójne obrazy nie tylko artystycznej przeszłości.

Zestawienie sztuki i flirtu sztukę niszczy, a jej ideę rujnuje. Wszystko to dzieje się w obliczu władzy uczucia nad osobowością podmiotu, poety. Bezwolne ja zdradza niskie pobudki. W kontekście pobytu Mickiewicza w Odessie passusy o zrujnowanych dziełach odczytać można jako paradoksalną ideę śmierci sztuki w obliczu (jej) pożądania – i odnieść nie tylko do *Ekskuzy*. Sztuka i rujnująca ją polityka miłości, zamknięte w symbolicznych gablotach moskiewskiego salonu, zdradzają, prócz oczywistej indyferencji, również sytuację idei – niewolonej, dostępnej jedynie dla ludzi, którzy jak kochanek, sami są niewolnikami. Idea wolności zostaje zatem po raz kolejny zdyskredytowana. Salon księżnej jest tylko pozorem, zachłannym na wszelkie głębie myśli, być może oprócz tych głębokich i lirycznych oddechów nieustannie i programowo zawiedzonych absztyfikantów: „luba ja wzdycham pamięć niebiańskiej pieszczoty”. Salon grecki i odeski w całej niezręczności tego zestawienia to zatem wciąż gabinet osobiwości, panopticum.

Choć zatem cytowany wiersz moskiewski zdaje się mówić wyłącznie o napięciu między niezdolną wygenerować obiecanych przez romantyków znaczeń przynależnych sztuce poetyką zapomnianej przeszłości sztuki i idei przez nią generowanych (również tych politycznych, spisywanych później jako wykłady, odezwy i artykuły polityczne) a ofensywnym afektem sabotującym podmiotowy zmysł percepcji tych idei – to odesłanie do cyklu miłosnego z Odessy nie tylko powtarza tamte sugestie. Wydaje się, że pominąwszy frywolność sytuacji, kontekst ten przynosi również przestrozę.

Jeśli rzeczywiście w *Ekskuzie* możliwa była zamiana ról: w porównaniu zamykającym i rujnującym niemal fizycznie ostatni wiersz tomu, to w omawianym erotyku zobaczylibyśmy potwierdzenie tamtych sugestii. To nie oni, inni, publiczność, nakazują porzucenie lutni pocię. To on sam, kochanek, podejmuje taką decyzję, uwiedziony siłą

33 A. Mickiewicz, *Na pokój grecki*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993 (Dzieła 1), s. 266.

flirtu i czasem rzekomym gniewem kochanki. Dowodzi to, że nie ma – jak w *Ekskuzie* – żadnego wytłumaczenia, którym można by uzasadnić „polityczny romantyzm” w jego klasycznej definicji jako indyferencję i nudę, brak zainteresowania ideami sztuki i jej politycznych powinności³⁴. Tu wieszcz – by przypomnieć ostatnie porównanie tomu odeskiego – nie jest taki jak słuchacz. Przeciwnie, stał się właśnie nim: tym, którym stać się nie chciał, każdą osobowością, jednym z publiczności, na którego miłość sprowadza tragedię: niepisania, kiczowatych wierszy pisanych w imionnikach kochanek. To podmiot rzeczywiście „rad ze swej niedoli”³⁵.

„Wiekopomna przestroga” z *Ekskuzy* zjawia się w panopticum salonu moskiewskiego już na początku. Byronowski polityczny kontekst doskonale jest widoczny, zamazany jak napis na ruinach pamięci i odpowiedzialności wieszczą, ale obecny. Pokój grecki księżnej staje się jedną z prób przeciwstawienia się woli salonu, woli kochanki; być może staje się – jak cały grecki kontekst w początkowym okresie twórczości – polityczną sugestią, albo – jak dowodzi Maria Kalinowska – jedynie salonową plotką o „rozbojach w Grecyi”³⁶, których wiele w salonach moskiewskich i odeskich tamtego czasu³⁷. Dwuznaczność tej frazy – plotki lub rewolucji, rozrywki lub dramatu – staje się faktem jak fatum wiszącym nad salonem, miejscem „odosobnienia” sztuki, zamknięcia jej życiodajnych dla twórczości i osobowości Mickiewicza greckich kontekstów odeskiego i moskiewskiego zesłania. Albowiem to w politycznym świecie właśnie język sztuki, zrazu nieudolnie, z czasem – na emigracji, gdy jego autor wejdzie „w późniejsze lata” – coraz sprawniej i pewniej, porzucając metaforę i woal poezji, próbował będzie oddać konieczności, jakie spoczywają na pocię zaangażowanym. Słuchanie plotek o wolności, byronicznych możliwościach tej idei, sugestia „greckiego pokoju”, nie jest tylko uspokojeniem zmysłów, które znamy z *Ajudahu*³⁸. Połączona w twórczości Mickiewicza z groteskowym panopticum wielkiej historii greckiej sztuki, niszczonej przez egoizm, może mieć swój kres. Sugestia ta, jednocześnie groza kiczowatego zakończenia misji wieszczą, jak i próba ucieczki z tej przestrzeni i kontekstu towarzyskiego ku powinnościom społecznym i politycznym, ujawnia się na Krymie w *Mogiłach haremu*. W sonecie tym brak zarówno sabotującej poetycki smak miłości, jak i – może przede wszystkim – samego haremu/salonu. Pielgrzym rzekomo pozostawił go za sobą, nie chce o nim pamiętać, a jednak Mirza przypomina niewiernemu (kochankowi?) właśnie o konsekwencjach, które kończą się łzami smutku i wstydu, ośmielonymi przez opowieść przewodnika:

34 Zob. M. Waśko, *Romantyzm polityczny Adama Mickiewicza*.

35 A. Mickiewicz, Sonet XIII [incip.] „Pierwszy raz jam niewolnik...”, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993 (Dziela 1), s. 223.

36 A. Mickiewicz, *Do wizytujących*, s. 229.

37 Zob. M. Kalinowska, *Filomaci w kręgu filhellenizmu*, „Roczniki Humanistyczne”, 72 (2024), z. 1, 29-40.

38 Zob. A. Mickiewicz, *Ajudah*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993 (Dziela 1), s. 252.

Tu z winnicy miłości niedojrzałe grona
Wzięto na stół Allacha; tu perełki Wschodu,
Z morza uciech i szczęścia, porwała za młodu
Truna, koncha wieczności, do mrocznego łona.
[...]
Teraz grób wasz spojrzenie cudzoziemca płami,
Pozwalam mu – darujesz, o wielki Proroku!
On jeden z cudzoziemców poglądał ze łzami...³⁹.

Psychoanalityczna opowieść nie kończy się jednak w tym miejscu. Edmund Chojecki, który niemal dwadzieścia lat później podąża Mickiewiczowskim szlakiem po Krymie, w swoich wspomnieniach z Odessy opisuje ruiny haremu niemal naturalistycznie: „Z pierwszego piętra jeden tylko wchód przez komnatę na sypialnię przeznaczoną prowadzi do haremu Chana. Tu najwięcej czuć się daje opustoszenie [...]”⁴⁰. Obserwowanie przestrzeni pozwala odczuć totalność przemijania. Brak tu – jak w XIX-wiecznych salonach odeskich – gablot ze sztuką, fortepiano⁴¹ czy mebla – metafory otwartej, ale naiwnej romantycznej duszy – serwantki⁴². Ruiny haremu – reprezentacji odeskiego salonu – mówią jednak co innego o jego naturze. Przemijanie tego, co ma minąć, nawet w pamięci nie daje się zatrzymać. W obliczu wieczności pozostaje jedynie wstyd i smutek pielgrzyma oraz taka refleksja E. Chojeckiego współbrzmiająca z narzędziem – niczym sztylet Gustawa z *Dziadów* części IV – ujawniającym prawdziwą naturę przestrzeni haremu/salonu: z ironią. Podobnie jak w dramacie Mickiewicza, ważny jest sarkazm jego współpracownika z „Trybuny Ludów”. Nim tłumaczy się nie tylko brak romantycznej lirycznej refleksji, ale przede wszystkim możliwość trzeźwego porównania, wyznaczająca inną ścieżkę interpretacyjną *Sonetów odeskich*. Okazuje się, że nie są jedynie o salonowych uciechach, a miłość rozszerza się na wątki poboczne. Harem, znak salonu, znak miłości, znak władzy – w ironiczny cudzysłów zamyka wszelkie fałszywe romantyczne gesty:

Kobiety europejskie nie mogą nigdy dosyć nażałować tych biednych ofiar przemocy, wiecznie zamkniętych dla przywidzenia jednego ich właściciela; tymczasem utyskujący na niewolę wschodnich kobiet zapominają, że w Europie jest pewien rodzaj umysłowego haremu z tą tylko różnicą, że haremem jest opinia a niewolnikami strzegącymi odalisek, plotki. Jaki z tych dwóch rodzajów haremów jest znośniejszy, zależy to najczęściej od szczegółowego położenia⁴³.

39 Tenże, *Mogily haremu*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993 (Dzieła 1), s. 243.

40 E. Chojecki, *Wspomnienia z podróży po Krymie*, Warszawa 1845, s. 138-139.

41 Zob. Z. Wasilewski, *Norwid*, Warszawa 1935.

42 Por. S. Wasylewski, *O miłości romantycznej*, Lwów 1921, s. IX.

43 E. Chojecki, *Wspomnienia z podróży po Krymie*, s. 139.

Salonowa plotka zdaje się spajać wszystkie drogi interpretacji miłości. W przypadku Mickiewiczowskiej podróży po Krymie będą to refleksje obejmujące tematy quasi-polityczne oraz piętnujące ideał miłości na rzecz poszukiwania idealizmu: od wątków byronowskich przez ewokowane przez nie tematy wolności politycznej, siłę bezsilnego słowa, które należy wyzwolić, odnajdując w sobie moc (czasem jak w *Ekskuzie* – nawet wściekłość), a wraz z tymi gestami dobywając i wykorzystując wpisaną w poezję możliwość przemiany podmiotu. Poszczególne figury twórczości Mickiewicza: Kochanek, Pielgrzym, Konrad – będą koherentne w poszukiwaniu dróg ucieczki przed nieetyczną władzą polityczną ku wolności słowa lirycznego i politycznego. Na Krymie Mickiewicz odnajdzie ten język, który Chojeckiemu skojarzy się w tej samej przestrzeni wprost z więzieniem. Współpracownik Mickiewicza wypowie to, czego przyszły wieszcz nie zdołał, choć intuicyjnie przewidywał. Złamał wiersz *Ekskuzy*, zbuntował się też wcześniej (*Danaiidy*). W ostatnim sonecie cyklu miłosnego wyraził polityczną, idealistyczną postawę, a nawet wykonał dramatyczne gesty (porzucenie lutni, wściekłość). Nic to nie dało i niewiele przyniosło. *Panopticum* sztuki, nieład i bezład, na który kochanek nie zwracał uwagi, przekształcił się w *Panoptikon*, doskonałe więzienie Jeremy’ego Benthama właśnie na Krymie Chojeckiego – w mogiłach (tego samego/podobnego, co u Mickiewicza) każdego haremu.

Na końcu haremu, wśród obszernego dziedzica wznosi się wysoka, ośmiokątna wieża zewsząd otoczona gęstą drewnianą kratą. Stamtąd żony Hanów przypatrywały się świętom, uroczystościom, wjazdom posłów i całemu miastu, nie będąc same dostrzeżone⁴⁴.

Chojecki wyłoży tu filozofię zniewolenia, praktykę nadzoru, jako swoistą konwencję wpływającą zarówno na strażników, jak i więźniów, tę którą wiek XX zna z pism Michela Foucaulta. Jedynie przeformułowanie języka poezji, wina i wstyd, których powodem są niedoskonały, własny język i wola, słaba niezdolna go zmienić, nakażą gest ucieczki na „suchego przestwór oceanu”. Wydostanie się z wód Lety sprowadzi zapomnienie i nowy początek liryczny – będzie korespondować z Petrarkowskim mottem sonetów. W następnych utworach Mickiewicza (szczególnie *Dziadach* części III) język, który ma wypowiedzieć wolę podmiotu, będzie coraz bardziej dopracowany i... polityczny. W całej pełni cykl podróżniczy ujawni też cynizm zamkniętej przestrzeni uciech (w końcu zaś – smutku), jaką jest salon, będący symbolem władzy politycznej, któremu – raz lepiej, raz gorzej – Mickiewicz, dysydent od lat najmłodszych, zesłany do Odessy i jej salonów, próbuje przeciwstawić własną poetycką, a nawet liryczną metapolitykę, zanim ta ostatnia stanie się politycznym i brawurowym, choć nadal publicystycznym – czynem: politycznym romantyzmem.

44 Tamże.

References/Bibliografia

ŹRÓDŁA

- Mickiewicz A., *Ajudah*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993 (Dzieła, t. 1), s. 252.
- Mickiewicz A., *Do wizytujących*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993 (Dzieła, t. 1), s. 229.
- Mickiewicz A., *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1993 (Dzieła, t. 3).
- Mickiewicz A., *Dziady, część III*, w: tegoż, *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1993 (Dzieła, t. 3), s. 125-262.
- Mickiewicz A., *Dziady, część IV*, w: tegoż, *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1993 (Dzieła, t. 3), s. 41-96.
- Mickiewicz A., *Ekskuz*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993 (Dzieła, t. 1), s. 232.
- Mickiewicz A., *Mogiły haremu*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993 (Dzieła, t. 1), s. 243.
- Mickiewicz A., *Na pokój grecki*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993 (Dzieła, t. 1), s. 266-268.
- Mickiewicz A., Sonet XIII [incip.:] „Pierwszy raz jam niewolnik...”, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993 (Dzieła, t. 1), s. 223.
- Mickiewicz A., *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993 (Dzieła, t. 1).

OPRACOWANIA

- Agamben G., *Wspólnota, która nadchodzi*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008.
- Bajko M., *Ile Odessy jest w sonetach „odeskich” Adama Mickiewicza?*, w: *Polacy w Odessie. Studia Interdyscyplinarne*, red. nauk. J. Ławski, N. Maliutina, R. Szymula, Białystok-Odessa 2021, s. 129-142.
- Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2011.
- Barthes R., *Stopień zero pisania*, tłum. K. Kot, Warszawa 2009.
- Chojcecki E., *Wspomnienia z podróży po Krymie*, Warszawa 1845.
- Foucault, M., *Sobąpisanie*, w: *Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. K. Hagmajer-Kwiątek, A. Karpowicz, J. Kowalska-Leder, Warszawa 2012, s. 323-325.
- Juszkiewicz J., *Odessa w listach Adama Mickiewicza: 1825-1829*, w: *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok-Odessa 2016, s. 577-590.
- Kalinowska M., *Filomaci w kręgu filhellenizmu*, „Roczniki Humanistyczne”, 72 (2024), z. 1, 29-40.
- Kieniewicz S., *Miedzy postawą romantyczną a pozytywizmem*, w: *Z dziejów polskiego społeczeństwa i kultury*, red. A. Wyczański, Wrocław 1989, s. 155-175.
- Namowicz T. (oprac.), *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, Wrocław 2000.
- Syska, R. (red.), *Słownik filmu*, Kraków 2010.
- Śliwiński A., *Mickiewicz jako polityk*, Kraków 1908.
- Wasilewski Z., *Psychologia pomysłu „Pana Tadeusza”*, w: tegoż, *Śladami Mickiewicza. Szkice i przyczynki do dziejów romantyzmu*, Lwów 1905, s. 101-129.
- Wasilewski Z., *Norwid*, Warszawa 1935.

Quo vadis, idealisto? O romantycznej polityce (w wierszach nieoczywistych Adama Mickiewicza)

Wasyłewski S., *O miłości romantycznej*, Lwów 1921.

Weintraub W., *Mickiewicz – mistyczny polityk i inne studia o poecie*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1998.

NETOGRAFIA

Waśko A., *Romantyzm polityczny Adama Mickiewicza w latach 1832-1833*, <https://www.omp.org.pl/arttykul.php?artykul=294> [dostęp: 9.10.2024].