

R U C H L I T E R A C K I

DWUMIESIĘCZNIK

Rok LII

Kraków, marzec–kwiecień 2011

Zeszyt 2 (305)

Polska Akademia Nauk – Oddział w Krakowie

PL ISSN 0035-9602

O DWÓCH MICKIEWICZOWSKICH KONCEPCJACH NATCHNIENIA

MAGDALENA SIWIEC*

Chciałabym podjąć tu próbę zarysowania ewolucji Mickiewiczowskiej koncepcji natchnienia, prezentując sposoby ujmowania przez twórcę utrwalonych w tradycji figur związanych z tą kategorią, szczególnie figury Muzy. Lektura tekstów poety ze *Słownikiem języka Mickiewicza* w ręku pozwala na sformułowanie ogólnej Mickiewiczowskiej definicji natchnienia. Zasadniczo można stwierdzić, że od początku pisarz pojmował je dwoiście – jako zjawisko uwznioślające, wyróżniające tego, kogo dotyczyło, elitarne, a jednocześnie uniwersalne i egalitarne¹. Jest ono bowiem dla autora *Dziadów* rodzajem bodźca: to wzniosła idea, myśl, uczucie, które może dotknąć każdego, powodując określoną reakcję – działanie lub tylko pewien stan psychiczny. Ów bodziec ma dla pisarza we wczesnym okresie jego twórczości źródło w psychice, we właściwych człowiekowi stanach wewnętrznych². Później Mickiewicz za pewnik przyjmie już inne – zewnętrzne wobec podmiotu, przekraczające sferę sentymentalną i intelektualną źródło inspiracji. To o tym drugim rodzaju badacze piszą jako o „autentycznym i spontanicznym kontakcie ze światem ducha”³. Oczywiście, zmiana w pojmowaniu natchnienia wiąże się ze zmianą postawy poety: najpierw podkreślające-

* Magdalena Siwiec – dr, adiunkt na Wydziale Polonistyki UJ.

¹ Zob. „natchnienie”, „natchnąć”, „natchnięty”, „natchniony” [w:] *Słownik języka Adama Mickiewicza*, red. K. Górski, S. Hrabec, t. V *N–Ó*, Wrocław 1967.

² Zob. S. Treugutt, *Geniusz* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 319.

³ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 86.

go autonomię twórczą, potem skłonny poddać się wyższej woli i uznać za jej narzędzie. Zasygnalizuję tu kilka ważnych punktów tej ewolucji, polegającej na przejściu od jednej postawy do drugiej: od aktywności do bierności, od dumy do pokory, od forsowania suwerenności artysty do akceptacji jego całkowitej zależności, w końcu – od *techné* do objawienia.

Warto przyjrzeć się uważniej, w jaki sposób Muzy jako personifikacje inspiracji pojawiają się w twórczości pisarza i jak ich obecność bądź – równie (jeśli nie bardziej) istotna – nieobecność wiąże się z jego koncepcją natchnienia. Ich przywołania w twórczości tego romantyka mają charakter szczególnie „zretoryzowany”. Mickiewicz nader często wskazuje na konwencjonalizację toposu bogiń Helikonu, czego naocznym dowodem jest zapisywanie małą literą ich nazwy. Owa konwencjonalizacja jest wyraźna w listach, w których pisarz skarży się na niemożność tworzenia ukazaną pod postacią nieposłuszeństwa czy „zleniwienia” Muzy. Reprezentatywne jest tu zdanie z listu do Tomasza Zana: „Od wyjazdu z Odessy, gdzie żył jak pasza, muza moja zleniwiała: nie mogę skończyć powieści litewskiej, która ma trzeci tomik kompletować; wszakże mam nadzieję że ją skończę”. Z kolei Mikołajowi Malinowskiemu, którego małżeństwo chce chwalić rymem, poeta żali się: „Tylko coś muza nie staje na zawołanie [...]”⁴. Trudno te oskarżenia pod adresem Muzy odczytywać inaczej niż samooskarżenia. Chodzi tu o pewien stan psychiczny, lenistwo, rozproszenie uwagi, brak koncentracji na pracy twórczej. Jednocześnie zaś odwołanie się do postaci inspiratorki, nawet jeśli nadawca i odbiorca listu są świadomi, że chodzi o chwyt retoryczny, za którym nic nie stoi, pozwala twórcy niejako zrzucić z siebie część odpowiedzialności. W takiej funkcji boginie pojawiają się w jego epistolografii od jej początków po rok 1835. Później zupełnie znikają, a to zniknięcie Muz z listów poety pokrywa się z ich wycofaniem z twórczości literackiej i jest symptomem przechodzenia do owej drugiej, przeciwstawnej koncepcji natchnienia. Okres przełomowy dla Mickiewiczowskiego rozumienia poezji przypada mniej więcej na lata 1832–1835⁵.

Jednak jeszcze zanim Mickiewicz stanie się autorem wczesnoromantycznej liryki osobistej, będzie on twórcą jambów, o których Czesław Zgorzelski napisał: „Zapewne w pełnym dorobku poetyckim Mickiewicza błahe to wiersze. Ale ich

⁴ A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe, t. XIV *Listy. Część pierwsza (1815–1829)*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 1998, listy do: T. Zana (Moskwa, 9/21 czerwca 1826), s. 356; M. Malinowskiego (Petersburg, luty 1829), s. 570. Wszystkie odwołania do tekstów Mickiewicza za tym wydaniem: t. I *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993; t. III *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1999; t. V *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1996; t. VIII *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997; t. XV *Listy. Część druga 1830–1841*, Warszawa 2003. Dalej podaję w nawiasie numer tomu i strony.

⁵ Pobnie umowną cezurę twórczości Mickiewicza na lata 1831–1834 ustala M. Kuziak, zob. *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006.

znaczenie w rozwoju jego drogi pisarskiej nie jest mało ważne⁶. Chciałabym przyrzeć się tu bliżej tym utworom, które pełne są nawiązań do antycznej konwencji. Kiedy poeta przywołuje w nich „Parnaski”, jest to czysty gest retoryczny – Muza zastępuje jego własne predyspozycje, wenę twórczą, jest metonimią pisania. Jacek Brzozowski wnikliwie zauważa, że filomacka Muza Mickiewicza to symboliczne miejsce śmierci Muzy klasycznej w literaturze rodzimej. Jamby demonstrują bowiem literackość i absurdalność mówienia językiem toposu o poezji, dlatego Mickiewicz, pomny tych żartów, później właściwie Muzę ze swojej (i nie tylko swojej) poezji wyrugował⁷.

Filomackie utwory świadczą o przewartościowaniu tradycyjnego pojmowania źródła inspiracji artystycznej, które okazuje się tu iluzoryczne. Można stwierdzić, że Mickiewicz w swych juveniliach wprost szafuje figurami Muz, jest ich bowiem w jego utworach młodzieńczych znacznie więcej niż w całej twórczości późniejszej. Muzy biegają na posyłki młodzieży, kłócą się i biją o jej względy, są spuszczone ze smyczy podczas suto zakrapianego alkoholem zamachu na Olimp i Parnas, siedzą za kołnierzem Tomasza, przeszukując jego zaśmiecony symbolami matematycznymi mózg i w razie potrzeby zsyłają mu rozum w sześciokonnej kolasce. Dlatego można jamby czytać jako świadectwo demitologizacji, dekonwencjonalizacji, o jakiej – w odniesieniu do nieco późniejszych wierszy poety – pisze Dariusz Seweryn, podkreślający Mickiewiczowskie przełamywanie retoryki klasycznej⁸. Naturalnie, w przypadku jambów trudno mówić o przedstawionym przez Seweryna w odniesieniu do *Już się z pogodnych niebios...* powrocie do właściwych sensów greckich mitów i rytuałów przez ujawnienie zaciemniającej te sensory nowożytnej konwencjonalizacji. Są one tym etapem twórczości poety, na którym ujawnia on petryfikację formalną mitów, toposów, figur stylistycznych.

Ironia wymierzona jest w jambach w ich konkretnych adresatów i w ich podmiot, i w samą poezję. Jeden z utworów: [*Jamby na imieninach Józefów: Jeżowskiiego i Kowalewskiego*] rozpoczyna deklaracją: „Znowu mnie Feb wieszczymi napompował duchy” (t. I, s. 428), ośmieszająca natchnienie poetyckie. Ten imieninowy wiersz jest zarzutem skierowanym do dwóch solenizantów, że nie są poetami. Wynika z niego, iż właściwie tylko niechęć Józefów do pisania stoi na przeszkodzie, by się nimi stali. „Przedziwna, wielka, boska sztuka” polega tu na „przylepianiu rymów”. Nie ma mowy o uniesieniu twórczym, wszystko sprowadza się bowiem do technicznych umiejętności. Gdzie indziej – w [*Jambach na imieninach Jana Czeczota*] – Mickiewicz nazywa natchnienie „wieszczym chuchem i podmuchem” i parodiuje wstąpienie bóstwa (Apolla) w ciało poety – twór-

⁶ Cz. Zgorzeński, *Owoce wileńsko-kowieńskiej twórczości lirycznej [w:] O sztuce poetyckiej Mickiewicza: próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 2001, s. 83–84; zob. też *ibidem*, s. 141–142.

⁷ Zob. J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej: dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław 1986, s. 244–264.

⁸ Zob. D. Seweryn, „...jak tam zaszedłeś?” Mickiewicz w szkole klasycznej, Lublin 1997, rozdz. „Duch Hellady” i „Wieczna młodość klasycyzmu”, zwł. s. 42.

cze uniesienie przedstawia jako „gawronią drogę”. Fragment ten brzmiałby jak parodia Wielkiej Improwizacji, gdyby nie to, że napisany był tyle lat wcześniej. Naturalnie, inny niż w *Dziadach*, bo ludyczny, jest cel tej opowieści. Podmiot jambu szybujący po niebie zwraca się z prośbą o wsparcie do Muz, które początkowo nie potrafią go rozpoznać. W efekcie poeta – Adam nie otrzymuje od nich żadnej pomocy i woła: „Janie! Muzy się wadzą o blask twych przymiotów; / Nie chciały mnie dopomoc, ja sam śpiewać gotów” (t. I, s. 444). Można powiedzieć, że działanie Muz jest tu sprzeczne z przypisaną im funkcją inspiratorek: nie tylko nie przyczyniają się do powstania dzieła, ale zupełnie o nim zapominają, oddając się bezsensownym kłótniom. Skutek jest jeden i wniosek (wcale może nie tak zabawny, jak sam wiersz): poeta nowoczesny musi radzić sobie sam, bez Muz, które – ośmieszone – odchodzą do lamusa, nie mogą już wesprzeć sztuki. Tu owa dekonwencjonalizacja dokonuje się, paradoksalnie, przez skrajne nasilenie konwencji, jej przerysowanie.

W *Walce miodowej* mowa o „Muz palcatkach” i o zasadach, wedle których ma się odbywać poetycki turniej. Być może, w tym zabawnym określeniu tkwi odpowiedź na pytanie o sens jambów traktowanych właśnie jako „palcatki”, ćwiczenie, przygotowanie do prawdziwej szermierki – do prawdziwej poezji. *Jamby powszechnie* będące pożegnaniem Mickiewicza z przyjaciółmi przed wyjazdem do Kowna, stanowią zarazem pożegnanie z Muzami, które go – jak stwierdza poeta – opuszczają. Wyznaje: „[...] może dziś Muza ostatni raz ziewnie [...]” (t. I, s. 448), sugerując zbliżanie się kryzysu twórczego. W tym sensie wiersz nie okazał się proroczy, niemniej jednak prawdą jest, że wraz z zaprzestaniem twórczości jambicznej, postaci córek Mnemosyne usuwają się z tekstów Mickiewicza. Nie całkowicie, rzecz jasna. Jednak ich powrót wiązać się będzie – od juveniliów już na stałe – z ironią.

Jakie stąd wnioski? Te mało istotne odwołania do konwencjonalnych figur natchnienia w młodzieńczych tekstach Mickiewicza nie są pisane jako poważny głos w dyskusji nad istotą poezji, ale w sposób pośredni – stają się takim głosem. I może nie tylko „wyłącznie z obowiązku referenta filologicznego”, jak Tadeusz Sinko⁹, warto mówić o jambach. Jasne jest bowiem, że młody poeta nie wierzy w zależność twórcy od sił wyższych, że wierzy przede wszystkim w siebie, potwierdza nowoczesne odczarowanie świata. Ma potrzebę ośmieszania wzorców i potrzebę tę realizuje, ale pod warstwą komizmu kryje się uwikłanie w owe wzorce. Można w tym przekonaniu widzieć młodzieńczą skłonność do lekceważenia tradycji poetyckiej, ale tkwi w nim także oświeceniowy racjonalizm. Zawiera

⁹ T. Sinko, *Mickiewicz i antyk*, Kraków–Wrocław 1957, rozdz. IV „Samokształcenie wśród filomatów”. Na temat znaczenia tradycji klasycznej oraz jambów zob. też J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. I „Dzieje Gustawa”, Lublin 1995, zwł. s. 149–197. Współcześnie tezę o udziale konwencji klasycznych w tworzeniu „własnego głosu” Mickiewicza stawia D. Seweryn, który pisze o związku między tendencjami innowacyjnymi poety a operowaniem przez niego środkami skonwencjonalizowanymi, choć i ten badacz nie zajmuje się jambami; zob. *op. cit.*, *passim*.

on w sobie rozpoznanie kondycji współczesnego człowieka jako odmiennej, nowej, takiej, w której utarte schematy już nie wystarczają, stąd podejmowane przez młodego Mickiewicza próby demityzacji, o których pisze Michał Kuźniak¹⁰. Także i w prześmiewkach jambicznych widać symptomy tego kryzysu – jeszcze afirmowanego przez poetę. Dążenie do stworzenia czegoś na miarę nowych warunków sprowadza się na razie do destrukcji i ośmieszenia, do redukcji funkcji literatury do zadań ludycznych.

Być może, w tym rozbijaniu konwencji zawiera się już zapowiedź konstrukcji nowego języka poetyckiego. Warto zauważyć, że równoległe te same elementy obrazowania służą Mickiewiczowi do budowania płomiennych, społecznikowskich wierszy-apeli, jak wspomniane wcześniej *Już się z pogodnych niebios...* czy *Oda do młodości*. Co istotne, jak dowodzi Sinko, w tym ostatnim, tak przecież ważnym w ewolucji twórczości pisarza utworze, Mickiewicz nawiązując do ód Pindara, świadomie pominął odwołania do Pieryd, które wznosiły poetę na swych skrzydłach we wzorcu Pindarowskim. Poeta nie potrzebuje już skrzydeł Muz do wzlotu otwierającego jego apologię młodości, która sama dla siebie jest siłą¹¹. Od *Żeglarza* zaczyna się inna – nowa i własna droga poszukiwań poety.

Niewąpliwie, świadectwem tej drogi jest nieukończona część I *Dziadów*, w której Mickiewicz ponownie w kontekście ironicznym przywołuje Muzę. Gustaw biegnący za piosenką, porzuca polowanie, w którym miał uczestniczyć, gubi drogę: „Zbłądziłem – otoż skutek wieszczego zapału: / Goniąc muzę, wyszedłem z obławy” (t. III, s. 113). Przywołany tu obraz biegania za Muzę, podążania za pieśnią i oddawania się natchnieniu koresponduje z opisem postawy rozczarowanego światem bohatera. Status Gustawa z I części *Dziadów* nie jest tak nieokreślony jak w przypadku Gustawa z części IV, który go – jak dowodzi Zofia Stefanowska – zastąpił¹². Sam o sobie mówi on jako o zapatrzonym w obłoki marzycielu, świadom, że taka postawa jest przyczyną jego odmienności i jego nieszczęścia. Na poziomie kompozycji *Dziadów* (która *notabene* od czasu I części jeszcze się zmieniała), nieuzasadniona racjonalnie tęsknota Gustawa antycypuje spotkanie z Dziewicą i miłość, która określać będzie istnienie Gustawa z IV części.

Czym jest owo ściganie Muzy, o którym mówi bohater, na czym polega, jak realizuje się jego „wieszczy zapał”? Odpowiedź przynoszą marzenia, które bohater snuje. Ich przedmiotem jest „lekka istota”, „samotności córa tajemnicza”, którą wzywa: „Piej, Syreno, w lubych głosach / Usnę, marzyć o niebiosach”

¹⁰ Zob. M. Kuźniak, *op. cit.*, zwł. s. 22–23, 29, 48, 111, 268, 319.

¹¹ Zob. T. Sinko, *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza rozpraw pięcioro*, Kraków 1923, rozdz. „Tradycje literackie *Ody do młodości*”, s. 44–45.

¹² Zob. Z. Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu [w:] Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 2001, s. 43–44 i 45–48. Na temat obcości Gustawa zob. też: M. Piwińska, *Wolny myśliwy. Ośiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, rozdz. „Wolny myśliwy”; M. Janion i M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja*, Gdańsk 2004, rozdz. „Pustelnik, szaleni, upiór”; M. Sokółowski, *Nikt tylko Mickiewicz*, Gdańsk 2009, cz. „Gustaw”, s. 42 i n.

(t. III, s. 115). Pełni ona funkcję Muzy, za którą bohater biegnie, jej śpiew ma stać się bowiem dla niego źródłem inspiracji. Jasne jest jednak, że Mickiewicz przekracza topos tak dalece, że w zasadzie już o toposie zwrotu do bogini mówić tu nie można. Gustaw pragnie, za cenę wyrzeczenia się świata, by słowo stało się ciałem, by Muza nie była Muzą, lecz kochanką („Niechaj się twój duch uwieńczy / Choćby marnym, nikłym ciałem [...]” (t. III, s. 114)). Jego pragnienie jest w pewnym sensie pragnieniem Pigmaliona. Gdyby Gustaw był poetą w sensie klasycznym, wezwałby Muzę, by pomogła mu stworzyć dzieło. Ale Gustaw takim poetą nie jest. Można go natomiast uznać za poetę romantycznego – pragnącego żyć swoją poezją. Nie bez powodu przyzywa właśnie syrenę, której śpiew całkowicie zagarnia, pożera egzystencję jego słuchaczy. W części IV dramatu utożsamienie poezji i życia już się dokonuje do tego stopnia, że bohater zatracza możliwość oddzielenia tych dwu sfer¹³.

Marta Piwińska twierdzi, że I część *Dziadów* ma charakter bajroniczny, IV – goetheański, przy czym obie te kategorie odnosi do eseju poety *Goethe i Bajron* (1827), eseju ważnego dla Mickiewiczowskiej koncepcji natchnienia, pisanego już bez właściwej jambom prześmiewczej ironii. Stanowi on reinterpretację pojęcia geniusza i – w pewnym sensie – rewaloryzację Muz. Goethe i Byron są dla polskiego romantyka reprezentantami różnych dróg poetyckich, dla każdego z nich natchnienie ma odmienne źródło. Dlatego można mówić o podwójnym dukcie myślenia Mickiewicza o poezji w tym dziele. Pisarz niemiecki to twórca poezji przeszłości, czerpiący inspirację z historii, angielski – poezji teraźniejszości i przyszłości. Zdaniem Bogusława Doparta dla Mickiewicza Goethe i Byron to poeci syntezy reprezentujący różne strategie podmiotowe: pierwszy dystansujący się wobec świata i wobec własnego „ja”, drugi stawiający jednostkę w epicentrum rzeczywistości¹⁴. Badacze zaznaczają, że ta właśnie – Byronowska koncepcja poezji jest bliska samemu Mickiewiczowi, który z twórcy *Giaura* uczynił tu swoje *alter ego*¹⁵.

Mickiewicz podkreśla przy tym, że owe emocjonalne natchnienia poetów porównanych tu do wieszczących Sybilli, czynią z nich widzących „rzeczy innym zakryte” i pozwalają „czuć w sobie obecność gwałtowne[go] jakiegoś dręczącego bóstwa” (t. V, s. 174). Z takiej charakterystyki wyczytać można wyraźne odwołanie do koncepcji poezji jako *furor dei* – opętania przez boga, zawładnięcia artystą przez siłę nieziemską. Jeśli jednak odniesiemy platońskie przekonanie o związku poetów z wyższą rzeczywistością do innego fragmentu *Goethego i Bajrona*,

¹³ Por. M. Piwińska, *Wolny myśliwy*, rozdz. „Wolny myśliwy” oraz W. Owczarski, *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, Gdańsk 2002, s. 144–147.

¹⁴ Zob. B. Dopart, *Cykl Mickiewiczowski a romantyczna wielka forma [w:] Od Kochanowskiego do Mickiewicza: szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2004.

¹⁵ Zob. B. Dopart, *ibidem*; M. Kuziak, *op. cit.*, s. 51, 149 i 302 i M. Piwińska, *Wolny myśliwy*, s. 64.

ujawni się pewna niezgodność myśli Mickiewicza z koncepcją Platona. I jest to niezgodność, jak się wydaje, zamierzona, korespondująca z wysuniętym na wstępie rozważań poety przeciwstawieniem literatury klasycystycznej (naśladującej wzory klasyczne) literaturze nowej – romantycznej, ujmowanej historycznie. Otóż twórca *Wędrówek Childe Harolda*, wcześniej porównany do Sybilli, opętany jest nie przez bóstwo, a przez własne uczucia. W związku z tym siła, która go zniewala, nie jest wobec geniusza zewnętrzna jak w Platońskim *Ionie*, ale ma źródło w nim samym. To pęknięcie niejako unaocznia się w krótkim, marginesowym dla całego eseju bezpośrednim odwołaniu do Kameny:

Goethe, zdaje się, że uważał własne namiętności jako natchnienia, które jego dzieła sztuki ożywić miały; namiętności Bajrona, jak starożytne fatum, władały całym jego życiem fizycznym i moralnym; dla Goethego były to puchary falerneńskiego trunku, jakimi lubił orzeźwiać się Horacy; muza Bajrona odurzała się nimi jak Pythonissa wieszczym dymem (t. V, s. 178).

Antyczna bogini została tu przywołana już nie na zasadzie metonimii, ale metafory: porównane do wieszczego odurzenia wyraża dominację uczuć nad poezją (czy raczej – w poezji). Zabieg ten wydaje się znaczący: bogini nie jest tu dawczynią sił twórczych, ale zostaje podporządkowana emocjom poety. Na koniec eseju romantyk sugeruje, że Muza, z którą żegna się angielski poeta w ostatnich pieśniach *Don Juana*, jest tożsama z jedyną kochanką autora poematu. Mickiewicz pisząc o związku miłości Byrona z jego twórczością, trawestuje fragment *Georgik* Wergiliusza: „Te veniente Musa, te decedente canebat” (t. V, s. 179). Zastanawia jednak, że w wersji oryginalnej – łacińskiej – nie ma mowy o Muzie. W przywołanej przez autora szkicu IV księdze, dotyczącej Arysteusza i Orfeusza, Wergiliusz pisze nie o Kamenie, a o *słodkiej małżonce* (*dulcis coniunx*) trackiego śpiewaka – Eurydyce¹⁶. Zastąpienie przez Mickiewicza małżonki Muzą nie jest bez znaczenia. Nie bogowie, siły pozaludzkie, ale miłość staje się źródłem poezji. Skoro kochanka może pełnić funkcję Muzy, może zostać nazwana Muzą, ta ostatnia – przez kochankę wyparta – przestaje w istocie być potrzebna. Przywołanie przez romantyka tej figury w miejscu, gdzie jej u Wergiliusza nie było, świadczy – paradoksalnie – o przewartościowaniu toposu zwrotu do inspiratorki.

W okresie rosyjskim Mickiewicz wypowiadał się na tematy poezji, natchnienia i twórczej inspiracji także w tekstach poetyckich, które – tym samym – nabierały charakteru metatekstowego. Słuszna wydaje się intuicja Jarosława Marka Rymkiewicza, który okres pisania sonetów uznaje za czas, w którym pisarz się waha, jest niepewny sam siebie, nieukształtowany, czas poszukiwań, sprawdzania różnych możliwości i wybierania nowego modelu istnienia poetyckiego¹⁷.

¹⁶ „Ipse cava solans aegrum testudine amorem / te, dulcis coniunx, te solo in litore secum, / te veniente die, te decedente canebat” [w:] W e r g i l i u s z, *Georgiki* [w:] *Bukoliki i Georgiki*, przekł. Z. Abramowiczówna, BN II 83, Wrocław 1953, ks. IV, w. 465.

¹⁷ Zob. J. M. R y m k i e w i c z, *Mickiewicz, czyli Wszystko: z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*, Warszawa 1994, s. 102 i n.

Jednak jeszcze wtedy poety nie interesowało potencjalne zaziemskie pochodzenie natchnienia, znikoma jest też obecność w tym okresie jego twórczości toposu zwrotu do bóstwa.

Muza przywołana jest w jednym z ostatnich utworów z cyklu *Sonetów odeskich* – cyklu, którego centralnym tematem poetyckim jest, według Rolfa Fiegutha, przedstawienie inspiracji lirycznej¹⁸. Wiersz *XX Pożegnanie. Do D.D.* można odczytać jako tekst zmierzający do podsumowania zbioru¹⁹. Sonet adresowany do niewiernej kochanki stanowi zamknięcie poetycko-erotycznej relacji, a zde-maskowanie fałszu kobiety polega na ujawnieniu jej interesowności. W przedstawionym tu sporze kochanków niesprzedajna Muza zostaje przeciwstawiona sprzedajnej kobiecie, ale nie pojawia się jako postać trzecia, należy do poety, jest metonimią jego twórczości. W pełnym wyrzutu zawołaniu: „Nie kupić Muzy! W każdym ślizgałem się rymie” (t. I, s. 230) podmiot sonetu w zasadzie wyznaje swą podwójną moralność, podważając jednocześnie wartość własnej poezji. Aczkolwiek „ślizganie się w rymie” nawet dla osoby tego niegodnej można uznać również za wyraz wirtuozerii. W każdym razie z zamykających utworów tercyn wynika, że Muza w tych „ślizgających się” wierszach udziału nie miała, bo ona symbolizuje tu właściwą poezję, przerastającą sonety, jeszcze w nich nieujawnioną.

Jeżeli potraktować z kolei cykl *Sonetów krymskich* jako cykl o poezji, a sądzę, że taka lektura jest uprawniona, głównym tej poezji źródłem będą, jak w przypadku Byrona z eseju Mickiewicza, namiętności²⁰. Pieśń młodego poety, do którego zwraca się podmiot liryczny w *Ajudahu*, stanowiąca kontrapunkt wobec *Ekskuzy*²¹, powstaje na skutek procesu wyzwalania się od gwałtownych uczuć, przesuwania ich w sferę pamięci, artystycznego przetwarzania. By poezja stała się możliwa, konieczny jest dystans wobec tego, co jest jej przedmiotem, dlatego w istocie bliżej jest tu Mickiewicz zaprezentowanej w swym eseju koncepcji Goetheańskiej niż Byronowskiej. Rację ma Rymkiewicz, nazywając *Sonety krymskie* „niebывалым феноменом объективизации материала поетического”²².

¹⁸ Zob. R. Fieguth, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, Warszawa 2002, cz. „Kwestia kompozycji cyklicznej tomu *Sonetów* (1826) Adama Mickiewicza”, s. 96.

¹⁹ Por. Cz. Zgorzeński, *O sonetach odeskich* [w:] *O sztuce...*, s. 365–366; J. Tretiak, *Mickiewicz w Odessie* [w:] *Szkice literackie*, Kraków 1896, s. 142–144; J. Brzozowski, *Sens krymskiej podróży* [w:] *Trzydzieści arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak, M. Gumkowski, Warszawa 1996, zwł. s. 39; W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999, rozdz. „Sonety i inne wiersze erotyczne”, s. 223–224; J. M. Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 105–106.

²⁰ Idę tu w ślady przede wszystkim J. M. Rymkiewicza uznającego *Sonety krymskie* za pierwsze w polszczyźnie dzieło autotematyczne, zob. *op. cit.*, s. 102–108. Por. też R. Fieguth, *op. cit.*, s. 110.

²¹ Zob. np.: J. Kleiner, *op. cit.*, t. I „Dzieje Gustawa”, s. 566; J. Brzozowski, *Sens krymskiej...*, s. 42; R. Fieguth, *Rozpierzchłe...*, s. 114–115.

²² J. M. Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 23. Również J. Brzozowski stawia tezę o przełamywaniu postawy bajronicznej w *Sonetach* i przesuwaniu punktu ciężkości ku klasykom – Petrarce i Goethe; zob. *Sens krymskiej...*, s. 36–37, przyp. 6.

Z perspektywy autoreferencjalności poezji najbardziej reprezentatywny, obok *Ajudahu*, wydaje się nieogłoszony przez poetę sonet z tego okresu (1825–1826) *Poezyjo! gdzie cudny pędzel Twojej ręki...* Personifikacja poezji w sonecie nie jest jednoznaczna z uznaniem zewnętrznej wobec poety osobowej siły za źródło inspiracji. Liryk jest opisem utraty kontroli pisarza nad tworzeniem dzieła i wyrazem kryzysu twórczego. Opuszczenie przez poezję nie jest jednak opuszczeniem przez natchnienie zewnętrzne – przez Muzę chodzi raczej o sparaliżowanie twórczych predyspozycji artysty w obliczu uczuć: „Gdy chcę malować, za coż myśli i natchnienia / Wyglądają z wyrazów, jak zza krat więzienia”... (t. I, s. 263). Tu także Mickiewicz zrównuje myśli i natchnienia – obydwie te kategorie mają swe źródło w człowieku, nie poza nim. Mamy tu zarazem do czynienia z wyrazem świadomości, że język nie wystarcza, by oddać w pełni myśl; świadomości, która została wpisana także w monolog Wielkiej Improwizacji. Pewną zmianę w widzeniu natchnienia przynosi *Arcymistrz* (1830), gdzie jako adresat liryku pojawia się „sztukmistrz ziemski” – twórca, który jest naśladowcą Twórcy doskonałego, stanowiącego pierwszą przyczynę sztuki człowieka, ale przyczynę niepojętą²³. Nie ma tu jednak mowy o inspiracji bezpośredniej – o natchnieniu danym poecie przez Boga – dopiero doskonałość stworzonej przez Arcymistrza natury oddziałuje na artystę i włącza go w wyższy porządek.

*

Wyraźną zmianę – przejście do drugiego rozumienia poezji – przyniesie rok 1832, choć zmiana nie dokona się nagle, do roku 1835 obecna będzie w twórczości pisarza także pierwsza koncepcja. Znaczącym symptomem tej zmiany jest wiersz *Śniła się zima...*, uznawany za jungowski „wielki sen” Mickiewicza²⁴, stanowiący w pewnym sensie zapis przyzwolenia na ingerencję w poezję siły Boskiej, rezygnacji z autonomii twórczej, oraz III część *Dziadów* – punkt kulminacyjny w twórczości Mickiewicza i w jego rozumieniu poezji²⁵.

Dziady przez samego autora uznane zostały za utwór powstały pod wpływem „rozbicia bani z poezją”, pod wpływem natchnienia, o które – o czym świadczy list do Juliana Ursyna Niemcewicza z marca 1833 roku – pisząc dramat, prosił Boga²⁶. Po latach, relacjonując pojedynek ze Słowackim na improwizacje, pi-

²³ J. Kleiner pisze o wykorzystaniu przez Mickiewicza w *Arcy-Mistrzu* barokowego konceptu *de imitatione Dei*; *op. cit.*, t. II „Dzieje Konrada”, cz. I, Lublin 1997, s. 235–236.

²⁴ Zob. M. Piasecka, *Mistrzowie snu. Mickiewicz–Słowacki–Kraśiński*, Wrocław 1992, cz. II, s. 49–59; J. M. Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 210–222; W. Owczarski, *op. cit.*, zwł. s. 204–211 oraz *idem*, *Pisać snem. O wyobraźni Adama Mickiewicza* [w:] *Mickiewicz. Sen i widzenie*, red. Z. Majchrowski, W. Owczarski, Gdańsk 1999, s. 35–48.

²⁵ W. Weintraub dowodzi, że przewartościowanie rozumienia poezji nastąpiło na skutek spotkania Mickiewicza z Oleszkiewiczem, zob. *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 63 i n. oraz rozdz. „Droga do Damaszku”.

²⁶ List z ok. 14 marca 1833, t. XV, s. 195.

sał do Bohdana Zaleskiego: „odpowiedziałem z natchnieniem, jakiego od czasu pisania *Dziadów* nigdy nie czułem” (26 grudnia 1840, t. XV, s. 596)²⁷. Zdanie to świadczy o przekonaniu samego pisarza o przełomowym dla jego koncepcji poezji znaczeniu tego dzieła. Nie tylko dlatego, że Konrad nie był poetą, ale nim jest: jest poetą w sensie romantycznym, nie rymotwórcą, który pisuje poezję, ale kimś, kto przez poezję określa swój byt. Także dlatego, że – jak przekonująco dowodzi Agnieszka Ziółowicz – Wielka Improwizacja, stanowiąca centrum dramatu, ma charakter metapoetycki, przedstawia akt kreacji *in statu nascendi*²⁸.

Konradowi dociekającemu źródła inspiracji nie wystarcza już nie tylko Muza, ale i sam Bóg, chce sięgnąć do samej istoty kreacji, z której moc czerpie także Stwórca. Znakomicie ujęła ten paradoks Wielkiej Improwizacji Stefanowska:

Jako improwizator wchodzi Konrad w sytuację poety natchnionego, poety, przez którego przemawia Bóg. I oto właśnie improwizacja ma być dowodem jego twórczej samowystarczalności, wewnętrznej niezależności nie tylko od innych ludzi, ale i od Boga. Źródło natchnienia poetyckiego jest w samym poecie – mówi Konrad. Trudno dobitniej zaprzeczyć przekonaniu o boskim początku natchnienia poetyckiego niż w formie, która była uznawana za najbardziej inspiracyjną, zadeklarować, że natchnienie ludzkie ma początek²⁹.

III część *Dziadów* realizuje w stopniu najwyższym pierwszą, wewnętrzną koncepcję natchnienia i zarazem wyznacza jej kres. W tym sensie *Dziady* są utworem dwoistym. Są nim także dlatego, że zawierają obydwie skrajne wobec inspiracji postawy. Koncepcja Konrada, który nie jest przecież tożsamy z podmiotem dramatu, dającego wyraz przekonaniu o samowystarczalności poety-geniusza przegrywa z koncepcją natchnienia Bożego zesłanego człowiekowi pokornemu, a jednocześnie przecież wyraźnie dominuje, podporządkowuje sobie lekturę całych *Dziadów*. Postawa Konrada ma charakter antynomiczny i to na wielu poziomach, choćby dlatego, że Wielka Improwizacja wpisuje się w wyższy

²⁷ Osobną kwestią jest zasadniczo niemożliwe do udowodnienia przełożenie improwizacji Konrada na sposób tworzenia Mickiewicza. O nocy drezdeńskiej zob. K. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, Warszawa 1998, wyd. 2, s. 45, zob. też s. 62; S. Pigoń, *Zawsze o Nim*, Warszawa 1998, rozdz. „Jak Mickiewicz tworzył”, zwł. s. 550–555; W. Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza: studia nad III częścią „Dziadów”*, Kraków 1952; S. Skwarczyńska, *Istota improwizacji [w:] Szkice z zakresu teorii literatury*, Lwów 1932; J. Kleiner, *op. cit.*, t. II „Dzieje Konrada”, cz. 1; Z. Stefanowska, *Wielka – tak...*; K. Cysewski, *Między historią badań literackich a teorią literatury*, Olsztyn 2002, rozdz. „Wielka Improwizacja – sposoby interpretacji”.

²⁸ Zob. A. Ziółowicz, *Dramat i romantyczne „Ja”*, Kraków 2002, rozdz. „Monolog bohatera”.

²⁹ Z. Stefanowska, *Wielka – tak...*, s. 139–140. Zob. też J. Kleiner, *op. cit.*, t. II „Dzieje Konrada”, cz. 1, s. 363. Na temat Wielkiej Improwizacji w kontekście problemu improwizacji zob.: T. Sinko, *O tradycjach klasycznych...*, rozdz. „Improwizacja Konrada jako oda filozoficzna”; W. Kubacki, *op. cit.*, *passim*; S. Pigoń, *op. cit.*, rozdz. „Jak Mickiewicz tworzył”; W. Borowy, *op. cit.*, rozdz. „*Dziady* część trzecia”; W. Weintraub, *op. cit.*, *passim*; Z. Stefanowska, *Wielka – tak, ale...*, s. 119–121; I. Puchalska, *Jak czytano polski romantyzm – geneza „Wielkiej Improwizacji”*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2010 nr 8, zeszyt monograficzny *Jak pisano i jak pisać o romantyzmie polskim*, red. M. Kuziak i S. Rzepczyński.

plan, staje się apostrofą do Boga, który tym samym okazuje się potrzebny poecie deklarującemu swą niezależność³⁰. Mickiewicz tworzy mit wielkiego romantycznego poety i jednocześnie ten mit podważa. Największe dzieło o poezji polskiego romantyzmu poezję tę przewartościowuje.

Sinko, a później także Piwińska, uznają początek Wielkiej Improwizacji za ukrytą parafrazę wiersza *Muza* Jana Kochanowskiego³¹. Tyle tylko że bohater Mickiewicza nie śpiewa już „sobie a Muzom”, zostaje mu już wyłącznie samotność, choć, oczywiście, nie jest sam. Topos zwrotu do Muzy nie jest potrzebny ani Konradowi, który wierzy w autonomię swego geniuszu i jest – by posłużyć się określeniem Doparta – magiem, ani księdzu Piotrowi, który zwraca się bezpośrednio do Stwórcy i otrzymuje od niego inne – wyższe natchnienia³². Można powiedzieć, że Mickiewiczowi „przeddrezdeńskiemu” Muza jeszcze nie jest potrzebna, późniejszemu – już nie.

W tym kontekście interesujące wydaje się nawiązanie do toposu w *Przeglądzie wojska* w *Ustępie* III części *Dziadów*. Ma ono charakter wyraźnie ironiczny i jawnie retoryczny, co można uznać za pewną kontynuację linii ustalonej w młodzieńczych jambach Mickiewicza. Naturalnie, odmienny jest kontekst, w jakim zwrot do Muzy się tu pojawia, inny jest także cel tego zabiegu. Brzozowski pisze, że apostrofa do bogini w *Przeglądzie wojska* „podkreśla właśnie absurdalność i nierzeczywistość petersburskiego ceremoniału”³³. Mamy do czynienia z ujawnieniem się podmiotu – poety, któremu opis manewrów wojsk carskich miałby zapewnić sławę. Analogia do eposów Homera wprowadzona jest na zasadzie hiperbolizacji: „Tu mi daj, Muzo, usta stu Homerów” (t. III, s. 285), mogłaby więc przypominać zabiegi heroikomiczne, gdyby nie to, że Mickiewicz ukazuje owe ćwiczenia jako bezsensowną, przynoszącą krwawe żniwo zabawkę cara, wobec czego wzywaniem Muzy, by je opiewać, byłoby taką samą odrażającą zabawką. Zastosowana tu strategia jest charakterystyczna dla ironii:

Lecz muza moja, jak bomba w pół lotu
Spada i gaśnie w prozaicznym rymie,
I wśród głównego manewrów obrotu,
Jak Homer w walce bogów, ja — ach, drzymię.
(t. III, s. 293–294)

³⁰ Na temat dialogiczności Wielkiej Improwizacji zob.: K. Górski, *op. cit.*, rozdz. „Improwizacja”; M. Cieśla-Korytowska, *Spór jako element kreacji świata przedstawionego w „Dziadach”* [w:] *O Mickiewiczu i Słowackim*. Kraków 1999; M. Sokołowski, *op. cit.*, s. 146–199.

³¹ Zob. M. Piwińska, *Wolny myśliwy*, s. 107, a także T. Sinko, *O tradycjach klasycznych...*, rozdz. „Improwizacja Konrada jako oda filozoficzna”, s. 52, 68; W. Borowy, *op. cit.*, rozdz. „Dziady część trzecia”, s. 406; W. Weintraub, *op. cit.*, rozdz. „Dziadów część trzecia: manifest profetyzmu”.

³² Zob. B. Dopart, *Poemat profetyczny. O „Dziadach” drezdeńskich Adama Mickiewicza*, Kraków 2002, rozdz. „Dramat Adama. O mitycznej podstawie antropologicznej koncepcji III części *Dziadów*”, zwł. s. 122.

³³ J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej...*, s. 257.

Przedmiot opisu – przedstawiony jako niezwykle interesujący – jednak nie pobudza weny twórczej. Homer, do którego podmiot się porównuje, nie jest tu tym, komu tylko wyjątkowo zdarza się zdrzemnąć, nuda zdaje się cechą stałą eposów homeryckich. Zasugerowane porównanie opisu manewrów wojskowych *Dziadów* do batalistycznych scen *Iliady* odbywa się więc nie w oparciu o zalety, ale o rzekome wady obu utworów. Zastosowanie tu ironii ma na celu ukazanie rozdźwięku między widzeniem świata jako sztucznego terytorium gry, a widzeniem prawdziwym, demaskującym okrucieństwo. Muza – paradoksalnie – jest potrzebna właśnie jako postać niepotrzebna, odsłaniająca pustkę opisu, pustkę, która zostaje przeniesiona na przedmiot tego opisu³⁴.

Jak wspomniałam, III część *Dziadów* stanowi sygnał odwrotu od pierwszej – wewnętrznej koncepcji natchnienia i zapowiada zwrot ku drugiej – opozycyjnej wobec deklaracji twórczej autonomii. Konrad-poeta, który nie chce uznać żadnej, nawet Boskiej zwierzchności w kreacji, nie ma racji na planie świata przedstawionego dramatu. Natchnieniami Bożymi, a więc takimi, jakie staną się dla Mickiewicza odtąd najważniejsze, obdarzony jest ksiądz Piotr, który jednak nie jest poetą w sensie potocznym, ale jest wizjonerem. List Mickiewicza do Hieronima Kajsiwicza z 1834 roku dowodzi, że takie wizjonerstwo było dla romantyka rodzajem projektowanej przez niego poezji przyszłości, stanowiącej świadectwo autentycznego doświadczenia cudu:

Mnie się zdaje, że wrócą czasy takie, że trzeba będzie być świętym, żeby być poetą, że trzeba będzie natchnienia i wiadomości z góry o rzeczach, których rozum powiedzieć nie umie, żeby obudzić w ludziach uszanowanie dla sztuki, która nadto długo była aktorką, nierządnicą lub polityczną gazetą (t. XV, s. 285).

Autor *Dziadów* jawi się tu jako reprezentant cyklicznej koncepcji dziejów, wedle której punkt dojścia tożsamy jest z początkiem, efekt finalny stanowi powrót do ideału. Status poety zaczyna być inaczej, szerzej pojmowany: jest nim ten, kto tworzy w natchnieniu, to znaczy teraz – kto świadczy o cudzie, kto pozwala przez siebie przemówić. Poezji zostaje odjęta jej – jak się dotąd wydawało – cecha dystynktywna: piękno słowa, artyzm i tradycyjnie pojmowany kreacjonizm, który przesuwa się na inną płaszczyznę – ze słowa w czyn³⁵. Jest to także przejście od pisma do żywej mowy. Kategoria natchnienia dotyczy przecież

³⁴ Także w *Panu Tadeuszu* (ks. III i IX) Muzy są zdyskwalifikowane, pojawiają się marginalnie jako pretekst, figura dzieła poety – narratora poematu (i to dzieła możliwego, wyłącznie potencjalnego).

³⁵ Zamknięcie Mickiewicza i jego koncepcję poezji-czynu starano się rozmaicie wyjaśnić. Por.: K. Górski, *op. cit.*, rozdz. „Korona geniuszu”, s. 47 i rozdz. „Monsalwat”, zwł. s. 162; S. Pigoń, *op. cit.*, rozdz. „Jak Mickiewicz tworzył”, s. 574; W. Borowy, *op. cit.*, rozdz. „Poeta przeobrażeń”; a zwł. K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze: esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987, rozdz. II „Krytyka literatury według Mickiewicza” oraz rozdz. III „Koncepcja poezji czynnej w prelekcjach paryskich”, zwł. s. 99–113. Zob. też: M. Kalinowska, *Mowa i milczenie: romantyczne antynomie samotności*, Warszawa

również wykładów paryskich traktowanych przez Mickiewicza jako swoiste improwizacje³⁶, rozumiane jednak nie jako demonstracja własnej sprawności, erudycji, inwencji autora, ale jako czerpanie z ducha, z Boga, który tym samym staje się źródłem inspiracji. Ten religijny aspekt, który wysuwa się na plan pierwszy w latach czterdziestych, wyklucza odwołania do kulturowych figur natchnienia. Mickiewicz pragnie tradycyjnej epifanii, w swym wysiłku scalania kultury, zmierzania do „wielkiej całości”, jak to określił Kuziak, zwraca się ku tradycji biblijnej ksiąg natchnionych³⁷.

Podmiotem takiej poezji są przede wszystkim bracia towiańczycy – to o ich natchnieniach donosi Mickiewicz najczęściej w swoich listach. Oczywiście, donosi także o własnych³⁸. Jednak jeżeli swoje wykłady w Collège de France uważał za natchnione, nie wiązał takiego ich charakteru z tym, że był autorem tekstów literackich. Mówiąc na przykład o pieśniach serbskich, zauważył zarazem, że każdy człowiek ma chwile twórczego natchnienia: „Takie chwile poetyckie przychodzą na każdego, każdy ich zaznał w swym życiu” (Wykład XXI, 12 marca 1841, t. VIII, s. 292). W tak pojętej poezji nie ma miejsca – by posłużyć się formułą Eliota – ani na talent indywidualny, ani na tradycję³⁹. Można ją określić jako pragnienie epifanii tradycyjnej – teofanii, wykluczającej aktywność podmiotu.

Ewolucję myślenia Mickiewicza o natchnieniu – nawet w tak skrótowej jak ta prezentacji – można przedstawić jako przejście od jednej skrajnej postawy do drugiej – przeciwstawnej: od rozumienia poezji jako *techné*, przez w pełni romantyczną koncepcję niepowtarzalnych uczuć i myśli stanowiących źródło twórczości, po rezygnację z indywidualizmu i przyjęcie ingerencji siły wyższej, czyniącej z poety narzędzie Boga. Właściwe Mickiewiczowi nadawanie dawnym znakom osobistego wymiaru, nasycanie ich własnymi psychicznymi treściami, subiektywizacja, nie dotyczy topiki Muz. Można stwierdzić, że w twórczości poety w ogóle nie ma miejsca dla figur inspiracji i także – paradoksalnie – tej nieobecności dotyczył ten artykuł. Najpierw bowiem zarówno tradycję, jak i ze-

1989; W. Owczarski, *op. cit.*, rozdz. VII „Nie odpowiem ani słowa. Mickiewicz a milczenie”, s. 159.

³⁶ Tę teorię Mickiewicza można odtworzyć z pism towianistycznych. Zob. np. *Notaty z tego, co brat Adam mówił*, 14 października 1842, t. XIII, s. 11. Zob. W. Weintraub, *op. cit.*, rozdz. „Prelekcje paryskie jako profecja” oraz i d e m, *Profecja i profesura, Mickiewicz, Michelet i Quinet*, Warszawa 1975, rozdz. „Profecja w Collège de France”.

³⁷ Zob. M. Kuziak, *op. cit.*, s. 100 i n.; Z. Stefanowska, *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*, Kraków 1998.

³⁸ Zob. listy do: I. Domejki (24 października 1842, t. XVI i z października 1849, t. XVII), A. Towiańskiego (3 listopada 1842, t. XVI), F. Gutta (16 lipca 1843, t. XVI), K. Towiańskiej (21 marca 1844, t. XVI), K. Łubieńskiej (28 listopada 1846, t. XVI), K. Towiańskiej (21 marca 1844, t. XVI).

³⁹ W odniesieniu do Mickiewicza kategorie Eliotowskie zastosował M. Kuziak, pisząc o napięciu między radykalnie romantycznym rozumieniem poezji jako ekspresji geniuszu z jednej strony, z drugiej jako „tekstu” zakorzenionego w tradycji, zob. *Mickiewicz o romantyzmie („talent indywidualny” czy tradycja?)*, „Ruch Literacki” 1998, z. 3.

wewnętrzne źródła natchnienia Mickiewicz lekceważył, poezję wiązał z wewnętrzną siłą jednostki ludzkiej objawiającą się w kształtowaniu i twórczym percypowaniu świata, potem zaś istotną stała się dla niego otwartość na głos Boga – bez pośredników.

Tym, co łączy oba bieguny Mickiewiczowskiej koncepcji natchnień, jest ich egalitaryzm, prowadzący w efekcie do skrajnego sądu, że skoro każdy może ich doświadczyć, każdy może być poetą. W czasie, gdy autor *Pana Tadeusza* poezję traktował jako wytwór człowieka, będący wyłącznie jego zasługą, owszem, zakładał, że pisarz posiada szczególne, wyróżniające go umiejętności, ale uczucia i myśli będące prawdziwym bodźcem twórczości, mogły być doświadczane także przez innych ludzi, inspirując ich do innych niż artystyczne działań. Potem zaś, kiedy utożsamiał poezję z prorocstwem, objawianiem spraw wyższych, z mówieniem prawdy o doświadczonym cudzie, daru natchnień nie wiązał z rolą pisarza, ale z innymi walorami i predyspozycjami człowieka. W obu przypadkach wyobraźnia poety nakładała się na inne, bardziej prymarne, było jego pochodną bądź jego funkcją. Ostateczną konsekwencją takiego myślenia stało się przejście Mickiewicza na drugą stronę rozumienia poezji – stronę, po której stać się ona miała negacją poezji. Oczywiście, można postawić tu pytanie, czy w tym wypadku należy w ogóle mówić o poezji. Myślę, że skoro sam Mickiewicz o niej mówił, to nie tylko można, ale i trzeba. Widać bowiem, jaką stanowiła dla niego wartość, skoro wolał rozszerzyć jej znaczenie, aż po definicyjne rozmycie, i uznać, że poetą może stać się każdy, niż stwierdzić, że sam już poetą nie jest.

Magdalena Siwiec

ADAM MICKIEWICZ'S TWO CONCEPTS OF INSPIRATION

Summary

This article traces the evolution of Adam Mickiewicz's concept of inspiration by focusing on his treatment of *topoi* associated with poetic fervour, in particular the topos of the Muses. This evolution takes him from one extreme to the other, i.e. from a surge of activity to an expectant passivity, from pride to humility, from an assertion of the writer's autonomy to an acquiescence in his total dependence. His early poems are founded on the rejection of the view that creative inspiration is an external force. This is later modulated into a Romantic assertion of the individual inner experience. Eventually, however, Mickiewicz gives up his radical individualism and insists that inspiration is set in motion by a transcendent force, implying that an inspired poet is God's instrument.