

ŻYCIE SIEROTY JANA BARSZCZEWSKIEGO –
CZARNY ROMANTYZM SPOZA MODELU
„ANTAGONIZMU WIESZCZÓW”*

Życie sieroty by Jan Barszczewski – Dark Romanticism Beyond the Model
of “Antagonism of Bards”

JAROSŁAW ŁAWSKI
Uniwersytet w Białymstoku, Polska
E-mail: jlawski@wp.pl
ORCID: 0000-0002-1167-5041

Abstract

The article presents the readers with a long forgotten drama *Życie sieroty* [*The Life of An Orphan*] by Jan Barszczewski (1780–1851), an outstanding Polish Romantic literature classic who produced his literary work in Saint Petersburg, Russia, Belarus, the former territory of Poland, and Cudowno, Ukraine. Barszczewski is the one who invented a unique model of referring to both the poetics of *Dziady* [*Forefathers' Eve*] by Adam Mickiewicz and *Godzina myśli* [*Hour of Thought*] by Juliusz Słowacki. He consistently manages to refer to both of the great Polish Romantics avoiding any ‘antagonisms’ or juxtapositions of the bards whatsoever. Also, he successfully makes these references become a part of his dark and gloomy vision of the world. This literary phenomenon is at the same time one of the earliest examples of how artfully a poet can resort to inspirations of both authority figures of Polish Romanticism. What makes Barszczewski’s world consistent is his gloom-ridden and obscure vision of the cosmos where the ultimate consolation, in a metaphysical and afterlife sense, is religion – Roman Catholicism in its Easter Rite Catholic form.

Keywords: dark Romanticism, Jan Barszczewski, antagonism of bards, interpretation, *Życie sieroty* [*The Life of An Orphan*]

* Artykuł powstał w ramach grantu NPRH „Kontynuacja krytycznych edycji wybitnych, zapomnianych dzieł XIX-wiecznej polskiej literatury romantycznej w NSW »Czarny romantyzm« w XII tomach” (2018–2022), realizowanego ze środków MNiSW w Uniwersytecie w Białymstoku.

Streszczenie

Autor artykułu przypomina *Życie sieroty* (1849), zapomniany dramat Jana Barszczewskiego (ok. 1780–1851), polskiego romantyka działającego w Petersburgu, na białoruskich ziemiach dawnej Rzeczypospolitej i w Cudnowie na Ukrainie. Barszczewski stworzył oryginalny model nawiązania równocześnie do poetyki *Dziadów* Adama Mickiewicza i *Godziny myśli* Juliusza Słowackiego. W mroczną, „czarną” wizję świata wpisał konsekwentnie odwołania do obu poetów romantycznych, unikając jakiegokolwiek antagonizowania, przeciwstawiania jednego wieszca drugiemu. Jest to zarazem jeden z najwcześniejszych przykładów sięgania w romantyzmie polskim po inspiracje obu autorytetów. Spójność świata przedstawianemu Barszczewskiego zapewnia jego pesymistyczna, mroczna wizja kosmosu, w której jedyną pociechę – ale już w wymiarze pośmiertnym, metafizycznym – niesie religia, rzymski katolicyzm w jego odmianie unickiej.

Słowa kluczowe: czarny romantyzm, Jan Barszczewski, antagonizm wieszczów, interpretacja, *Życie sieroty*

Teza

W pracy tej w sposób nierozzerwalny łączy się kilka kategorii interpretacyjnych, które zazwyczaj stosowane są wobec literatury polskiego romantyzmu osobno: czarny romantyzm, antagonizm wieszczów, wpływ, warianty dramatu romantycznego. Szczególnie zestawienie Kridlowskiego antagonizmu wieszczów i czarnego romantyzmu na płaszczyźnie późnoromantycznego dramatu może wydać się zaskakujące¹.

Tę niezwykłą kontaminację kategorii interpretacyjnych zawdzięczamy jednak Janowi Barszczewskiemu (1781–1851), polskiemu klasykowi literatury fantastycznej, tworzącemu praktycznie przez całe życie w Petersburgu i krótko w ukraińskim Cudnowie, a pochodzącemu z ziem białoruskich dawnej Rzeczypospolitej, z okolic Połocka². O ile samego Barszczewskiego znamy dość dobrze jako autora znakomitego cyklu opowiadań fantastycznych *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych obrazach* (t. 1–4, Petersburg 1844–1846), o tyle zupełnie zapomniane pozostają dzieła opublikowane w drugim i ostatnim jego zbiorze *Proza i wiersze* (Kijów 1849).

Jest wśród nich zaskakujący utwór dramatyczny *Życie sieroty z podań ludu w trzech częściach*, zawierający dwoistą wizję świata: w planie ziemskim jest to świat pozbawiony jakiegokolwiek nadziei. *Życie sieroty*, wbrew oczekiwaniom czytelnika, kończy się zupełną katastrofą, śmiercią i tryumfem zła. W planie

¹ Vide M. Kridl, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925, s. 568. O kontekście powstania koncepcji Kridla vide E. Kridl Valkenier, *Manfred Kridl: uczony, pedagog, działacz polityczny*, w: *Wilno i świat. Dzieje środowiska intelektualnego*, t. 2, red. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2002, s. 9–28.

² Cf. *Barszczewski Jan*, w: *Nowy Korbut. Bibliografia literatury polskiej*, t. 7: *Romantyzm*, red. I. Śliwińska, S. Stupkiewicz, Warszawa 1968, s. 130.

metafizycznym jednak tryumfuje religijna, wręcz ortodoksyjnie katolicka wizja świata, w którym dobro zwycięża w wymiarze ostatecznym, eschatologicznym. Co niezwykle, owa fantazja dramatyczna Barszczewskiego nawiązuje równocześnie i do poetyki dramatu-misterium Adama Mickiewicza, i do poetyki wczesnych oraz dojrzałych utworów Juliusza Słowackiego, znosząc jakikolwiek „antagonizm” pomiędzy językami poetyckimi wieszczów³. Taka fuzja poetyk możliwa była zapewne dzięki reinterpretacji mrocznych, egzystencjalnych motywów z dzieł obu twórców (a więc na przykład *Dziadów* i *Godziny myśli*), lecz także dzięki temu, że Barszczewski tworzył z dala od emigracyjnych i krajowych centrów dziewiętnastowiecznej literatury polskiej.

W konsekwencji pisarz ów nie musiał wikłać się w spory i wybory: Mickiewicz czy Słowacki, Krasiński czy literatura krajowa. Równie daleki był od antagonizmów środowiska literackiego Warszawy, Krakowa czy Lwowa. Tworząc w oddaleniu, kreował własny, oryginalny, kresowy⁴ wariant romantyzmu, który można nazwać romantyzmem wschodnim, polsko-białoruskim, petersburskim, wschodnio-polskim. Jeśli jakieś centrum literackie odgrywało w jego życiu rolę, to był nim w najsilniejszym stopniu Petersburg, stolica Imperium, a pod koniec życia położony na ziemiach ukraińskich majątek Rzewuskich w Cudnowie, gdzie schorowany pisarz zamieszkał.

Ta specyficzna izolacja umożliwiła jedyne w swoim rodzaju rozpoznanie przez Barszczewskiego zasobów współczesnej mu literatury polskiej i powszechnej: ważny był w niej romantyzm obu wieszczów, lecz także klasycyzm antyczny i polski osiemnastowieczny. Jeśli już Barszczewski nawiązywał do folkloru lub realiów kulturowo-historycznych ziemi połockiej, którą w specjalny sposób wielił jako swój kraj lat dziecińczych, to czynił to z dystansem estetycznym i ideowym pisarza znakomicie wykształconego, dla którego folklor był tworzywem, po które sięgał świadomie, używając narzędzi, inspiracji najnowszych prądów literatury światowej, lecz również mitologii grecko-rzymskiej.

Wydaje się, że nie był jedynym tego typu twórcą dziewiętnastowiecznej literatury polskiej. Pisarze tworzący w przestrzeni między Petersburgiem a Odessą, twórcy z ziem białoruskich, ukraińskich, Kijowszczyzny, Podola, słowem z ziem dawnego Wielkiego Xięstwa Litewskiego i ziem ruskich I Rzeczypospolitej odmiennie, z oddalenia, rozwiązywali dylematy ideowe i estetyczne⁵. Czynili to

³ Cf. M. Bąk, *Twórczy łęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013, s. 545.

⁴ Świadomie nie używam kategorii „pogranicza” jako zinstrumentalizowanej ideologicznie i geopolitycznie. Cf. J. Ławski, *Przeciw kategorii „pogranicza”*, w: *Regionalizm literacki: historia i pamięć*, red. Z. Chojnowski, E. Rybicka, Kraków 2017, s. 50–71.

⁵ Cf. W. Jerszow, *Polska memuarystyczna literatura Pravoberieżnoï Ukraïni dobi romantyzmu: monografia*, Żitomir 2010, s. 451; *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, t. 2, red. M. Kuziak, B. Maciejewski, Kraków 2016, s. 434; T. R. Weeks, *Vilnius Between Nations 1795–2000*, DeKalb 2015, s. 308.

inaczej niż paryska emigracja romantyczna i odmiennie niż romantyzm krajowy. *Życie sieroty*, dzieło zupełnie zapomniane, to przykład, tak go nazwijmy, romantyzmu spiętrzonych paradoksów, godzącego czarny romantyzm z chrystianizmem, Mickiewicza ze Słowackim, mitologię antyczną i Oświecenie ze stylizacją folklorystyczną. Jak to możliwe?

Rozpoznanie nieoczywistości

Zacznijmy od „antagonizmu wieszczów”. Chcę tę kategorię potraktować jako metaforę. Zapewne, można ów antagonizm obserwować nie tylko na poziomie osobistego, wyrażanego poetycko (Słowackiego) lub milczeniem (Mickiewicza) konfliktu, lecz także śledząc losy oddziaływania sporu wieszczów na poetów, którzy tworzyli po nich. Jedni nawiązywali do Mickiewiczowskiego wzorca poezji (robili tak już za życia autora *Grażyny*), inni do frazy lirycznej Słowackiego (zazwyczaj po jego śmierci). Szły za tym wybory światopoglądowe i, by tak rzec, wyobrażeniowe, estetyczne – upodobanie do kosmosu poetyckiego *Dziadów*, „idylli” *Pana Tadeusza* lub przeciwnie: do ironii *Kordiana* bądź „mistyki” *Króla-Ducha*.

Przekonaniu, że twórca z XIX lub XX w. kontynuuje poezjolekt Mickiewicza lub Słowackiego, towarzyszyły inne supozycje. Najpierw, że światy poetyckie obu wieszczów to samorodne zjawiska bez antecedencji, bez poprzedników i teoretycznego zaplecza myśli wczesnoromantycznej. Dalej, iż zdecydowana większość twórców *minorum gentium* poszła drogą Mickiewicza, a Słowackiego odkryli dopiero młodopolanie. Na końcu, że wybór Mickiewicz albo Słowacki był ostrą sytuacją konfliktogenną, wymagającą jednoznacznego opowiadania się za idiolektem poetyckim jednego bądź drugiego. Podobnie w kwestii obrazu świata: albo Konrad oraz Tadeusz, albo Lilla Weneda i Król Duch⁶.

Chcę dać świadectwo przekonaniu, że takie wysilone antagonizowanie wieszczów i zapatrzonych w ich poetyki kontynuatorów jest przerysowaniem, sztuczną konstrukcją, nadinterpretacją. Im dłużej obracam się w świecie literatury polskiej z dawnych Kresów wschodnich, ziem ukraińskich, litewskich, białoruskich, Inflant, a także Czarnomorza, Petersburga, Moskwy⁷, tym większe budzą się we mnie wątpliwości, czy w ogóle nasz obraz literatury romantycznej jest pełny, spójny, koherentny i, *last but not least*, prawdziwy. Wydaje on się

⁶ Oczywiście na potrzeby wywodu dokonuję tu pewnego uproszczenia. Mapę nawiązań Barszczewskiego do konkretnych twórców trzeba dopiero stworzyć; podobnie katalog dzieł tych, a nie innych klasyków XIX w., których czytał. Czy znał pisma Zygmunta Krasińskiego, Alphonse’a de Lamartine’a, Alfreda de Musseta, Victora Hugo?

⁷ Cf. T. Rączka-Jezierska, *Inflanckie pitoreski. Kultura dworu ziemiańskiego dawnych Inflant Polskich w XIX wieku*, Warszawa 2018, s. 496; *Odessa i Morze Czarne jako przestrzeń literacka*, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok–Odessa 2018, s. 632; „*Szkoła ukraińska*” w romantyzmie polskim. *Szkice polsko-ukraińskie*, red. S. Makowski, U. Makowska, M. Nesteruk, Warszawa 2012, s. 652.

sprofilowany przez dominującą opozycję Emigracja – Kraj. Przy czym i „Emigrację”, i „Kraj” rozumiano dość „nawykowo”: albo jako Paryż, albo jako Warszawę i Wilno. Lepsze, głębsze odpoznanie krajowych romantyzmów – warszawskiego, lwowskiego, krakowskiego, poznańskiego, lecz też tego, który ośrodki miał w Żytomierzu, Kijowie, Cudnowie, Owruczu, Połocku, Dyneburgu i dworach ziemiańskich kresowych, każe zrewidować dzieje sporu Mickiewicza i Słowackiego⁸. Taka rewizja możliwa jest, gdy śledzimy echa pozastołecznych, z dala od Paryża i Warszawy prowadzonych gier, autokreacji i w końcu innych, nowych waśni poetów ze Wschodu, polskiego Wschodu, przenikającego się ostrzej z pierwiastkami kultury rosyjskiej, litewskiej, ukraińskiej, białoruskiej, żydowskiej, tatarskiej. Jeszcze bardziej nieoczywista wyda się współczesna wiedza o romantyzmie, gdy tę perspektywę poszerzyć o dzieła literatury polskiej tworzone w Londynie, Italii, na Syberii i w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej, na Zakaukaziu i w interiorze rosyjskiego państwa (zesłania, migracje).

Gdy przyjrzeć się *sub specie* wymienionych środowisk i miejsc rozsianych po całym świecie, dziejom romantyczności i wieszczych antagonizmów, wiele spraw zacznie jawić się zgoła odmiennie, niż myśleliśmy. Ani, *primo*, Mickiewicz i Słowacki nie byli samotnymi żeglarzami bez poprzedników – ich wspólnym prekursorem był Edward książę Lubomirski, którego program literatury romantycznej, kształtujący się w latach 1815–1819, wyrażony we wstępie do przekładu z niemieckiego na polski *Fausta* A. E. F. Klingemanna, jest presyntezą obu poetyk⁹. Dalej idąc, *secundo*, to wcale nie moderniści byli odkrywcami Słowackiego. Już za życia miał on zaprzysięgłych zwolenników o najróżniejszej proveniencji (Zygmunt Szczęsny Feliński, Roman Zmorski, Jan Barszczewski), którzy wcale nie doświadczali dramatu wyboru Mickiewicza czy Słowacki. Zaraz po śmierci kult Słowackiego podjęli młodzi pozytywiści warszawscy z kręgu „Przeglądu Tygodniowego”, opowiadając się, jak podkreśla badaczka, za ironią Słowackiego, a przeciw „ciemnej” mistycyzacji *Króla-Ducha*¹⁰. *Tertio*, jednoznaczne przekonanie, że jedni kontynuowali poezjolekt Słowackiego, drudzy Mickiewicza, wydaje się przesadzone. Już w literaturze po 1848 r.

⁸ Cf. *Romantyzm warszawski 1815–1864*, red. O. Kryszewski, Warszawa 2016.

⁹ Vide A. E. F. Klingemann, *Faust*, tłum. i wstęp E. Lubomirski, wydanie polsko-niemieckie, red. Ł. Zabiński, J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera, M. Kopij-Weiss, Białystok 2013, s. 71–91 (*Wstęp*).

¹⁰ Cf. A. Janicka, *Słowacki w sporach młodych pozytywistów warszawskich*, w: eadem, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”*, Białystok 2015, s. 125–140. Oczywiście także wcześniej interesowano się Słowackim, ale od zainteresowania do uczynienia kogoś wzorem kulturowym, publikowania jego tekstów i omawiania etc. jest bardzo długa droga. Jako pierwsi Słowackim inspirowali się cyganie warszawscy i emigranci, ale to przecież nie to samo co pozytywistyczne, a potem młodopolskie (zupełnie różne) odkrycia Słowackiego.

przeciwstawianie promieniowania obu wieszczych poetyk jest do podważenia. Świat pisarzy mniejszej miary – od Augusta Antoniego Jakubowskiego przez Cyganerię Warszawską po Edwarda Żeligowskiego, Władysława Słowackiego, Zenona Fisza i tych najpóźniejszych romantyków, których badał Zbigniew Sudolski¹¹, jest świadectwem nie tyle konfliktu poetyk, ile ich fuzji, kontaminacji lub świadomego wyboru jednej z nich. Wybór ten nie służy udziałowi w walce wieszczów ani też ślepemu naśladownictwu, lecz budowaniu własnych, oryginalnych światów.

W proponowanym tu obrazie romantyzmu dylemat z „iść za Mickiewiczem” czy „pójść za Słowackim” jest w tej w formie radykalnej późniejszą konstrukcją kulturową. Oczywiście, jestem pewien, że istniała pełna napięcia osobista i literacka relacja Mickiewicz – Słowacki. Można ją nazwać antagonizmem wieszczów, „wieszczomachią” czy jakkolwiek, lecz nie wolno ekstrapolować jej symbolu, uczty u Januskiewicza, na całą romantyczną rzeczywistość literacką. Przede wszystkim uwzględnienie szerszej mapy geograficzno-kulturowej na Wschodzie i Zachodzie pokaże, iż nie każdy pisarz (a raczej nieliczni!) musiał, chciał iść albo za autorem *Konrada Wallenroda*, albo *Hugona*. Losy i wybory twórców z Petersburga, Brukseli, Żytomierza czy Dorpatu kształtowały warunki polityczne, kulturowe, geograficzne, historyczne, językowe tam, na **miejscu**, gdzie tworzyli. Te warunki umożliwiały (na przykład w Londynie czy Brukseli) odniesienie się do Mickiewicza i Słowackiego bądź je uniemożliwiały (ziemie wschodnie)¹². Jednak na wschodnich ziemiach dawnej RP po wieszczów sięgano, lecz nie tylko z powodu jeszcze bardziej niż w „kraju” zaostrzonej cenzury czyniono to inaczej. Waśnie paryskie traciły tam swoją ostrość, a ważna okazywała się siła poetyckiego głosu i wieszczego autorytetu bliskich pobratymców pochodzących z Nowogródka, Wilna i Krzemieńca.

Barszczewski – petersburżanin z Połocka

Barszczewski nie miał szczęścia w historii literatury polskiej. Można skonkludować, że jest on swoistym klasykiem „cząstkowym” jako mistrz prozy fantastycznej, prekursor science fiction¹³. Nieliczni badacze, tacy jak Maria Janion,

¹¹ Cf. Z. Sudolski, *Zapomniani pisarze Wielkiej Emigracji 1831–1900*, Warszawa 2013.

¹² A. Kołodziejczak, *Kraj Zachodni w „Moich wspomnieniach” księcia Włodzimierza Mieszczerzkiego*, „Bibliotekarz Podlaski” 2017, nr 3, s. 215–232.

¹³ Janem Barszczewskim literaturoznawstwo podziewiętnastowieczne zajmowało się epizodycznie. Największe zasługi dla utrwalenia jego sylwetki położyła Maria Janion, formułując wiele oryginalnych tez: eadem, *Jan Barszczewski 1790 (1794?) – 1851*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 3, red. M. Janion, M. Maciejewski, M. Gumkowski, Warszawa 1992, s. 91–126. Z prac ostatnich: cf. P. Wojciechowski, *Dziennik wewnętrznego doświadczenia*. O „Melodiach Pielgrzyma” Jana Barszczewskiego, „Wiek XIX” 2019, R. 12 (54), s. 207–218.

Mieczysław Jackiewicz (lituanista)¹⁴, interpretatorzy science fiction i fantastyki dziewiętnastowiecznej¹⁵, docenili przede wszystkim jego *opus magnum* – *Szlachcica Zawalnię*. Drugi tom jego prozą i wierszem pisanych dzieł *Proza i wiersze*, wydany w Kijowie w 1849 r., popadł w zupełne zapomnienie. Nie sięgali po niego szczególnie badacze białoruscy, którzy od kilkudziesięciu lat uparcie usiłują uczynić z polskiego i po polsku piszącego twórcę klasyka literatury białoruskiej (zresztą wcielając do niej wszelkich polskich twórców, którzy otarli się bodaj o ziemię białoruskie)¹⁶.

Barszczewski pochodził z Połoczyzny, ziemi połockiej, z rodziny grekokatolickiej¹⁷. Wiele spraw związanych z jego biografią jest niepewnych, a wiele nabiera wymiaru ideologicznego sporu. Zapewne był szlachcicem, sam tak o tym mówił, choć niektórzy widzieliby w nim chętniej chłopą. Ukończył jezuickie (sic!) kolegium w Połocku – religia do końca jest częścią jego światobrazu, także Kościół katolicki. W Połocku napisał m.in. *Rabunki muzyków*, jeden z trzech wierszy w gwarze białoruskiego; ten wzmiankowany był zresztą satyrą na chciwych chłopów¹⁸.

Od lat dwudziestych XIX w. pracował jako prywatny nauczyciel greki i łaciny w Petersburgu – z wykształcenia był więc klasykiem aż w rozumieniu antycznym. W stolicy ówczesnej Rosji wydawał w latach 1840–1844 polski almanach literacki – „Niezapadkę. Noworocznik” (ukazało się pięć numerów). Tu też opublikował trzy oryginalne, wyrastające z inspiracji Mickiewiczowskich, ballady: *Wróżkę Rusałkę*, *Zdrój dziewiczy* i *Poczarowską Górę*.

W Petersburgu poznał Mickiewicza, pod którego ogromnym wpływem znajdował się jako pisarz. Ów syn Ziemi Połockiej odbył długie morskie podróże na Zachód Europy (Francja, Anglia), gdzie poznał najnowszą literaturę od Byrona przez E. T. A. Hoffmanna, Johanna Wolfganga von Goethego po... Słowackiego.

¹⁴ M. Janion, *Jan Barszczewski*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu*, t. 3, red. M. Maciejewski, M. Gumkowski, Warszawa 1992, s. 527; M. Jackiewicz, „Szkoła białoruska” w polskiej literaturze romantycznej, „Acta Polono-Ruthenica” 1996, nr 1, s. 113–121.

¹⁵ Vide *Pinettis weisse Rose. Die polnische phantastische Novelle*, Leipzig, Weimar 1982, s. 581; *Polska nowela fantastyczna*, red. J. Tuwim, wyd. 4, Kraków 1976.

¹⁶ Vide J. Barszczewski, *Ślachcic Zawalna, abo Belarus u fantastyčnych apavadannah*, tłum. M. Chaustowicz, Warszawa 2012, s. 599; J. Golec, *Belaruskaa naujanalnaaa idea u galonnaj knize Ana Barščenskaga* („Ślachcic Zawalna, abo Belarus u fantastyčnych apavadannah”), „Studia Wschodniosłowiańskie” 2006, t. 6, s. 117–127.

¹⁷ Pisarz – jako nosiciel wszczepionej mu *ex post* w XX w. białoruskiej, ruskiej czy nawet rosyjskiej idei narodowej – winien być, w tym politycznym projekcie, raczej grekokatolikiem, chłopem, zżytym z ludem folklorystą i regionalistą. Niewiele elementów biografii Barszczewskiego pasuje do tych życzeń.

¹⁸ Pozostałe utwory „białoruskie” (pisane w gwarze ludowej, a nie w białoruskim języku literackim, który się wtedy jeszcze nie ukształtował), to: *Dzieweczka* (Ach, czym-że twaja, dzieweńka, hałoŭka zaniata?), *Gorzałka* (Harelica), *Rabunki chłopów* (Rabunki mużykoŭ).

W 1847 r. pisarz osiadł w Cudnowie na Ukrainie w majątku Rzewuskich, skąd, zainspirowany Antonim Malczewskim i Sewerynem Goszczyńskim¹⁹, wyprawił się przez literackie stopy do rzeczywistej Odessy dla poratowania zdrowia. Echem tych wypraw są *Melodie Pielgrzyma. W Odessie w 1848 roku* z tomu *Proza i wiersze*. W tym to czasie ogłosił ów drugi i ostatni zbiór swoich prac literackich, a w nim opowiadanie fantastyczne *Dusza nie w swoim ciele*, dwa sonety z 1845 r. pisane w „Murzince w okolicach Petersburga”, a także dramat *Życie sieroty z podań ludu w trzech częściach*. Tytuł, przynajmniej, nie zapowiada niczego ciekawego.

Bez nadziei i z wiarą

Tymczasem znajdujemy tu trzyczęściowy utwór dramatyczny (rzekłbym: fantazję dramatyczną, poemat dramatyczny z elementami muzycznymi, operowymi, obrzędowymi), będący na pierwszy rzut oka naśladowaniem II i IV części *Dziadów* Mickiewicza. Podobieństwa są uderzające. To dramat metafizyczny i fantastyczny o trzyczęściowej konstrukcji, odpowiadającej porom roku. Część I to *Wiosna i wiek dziecinny sieroty*, część II to *Lato, zamążpójście sieroty*, wreszcie część III to *Jesień, obłąkanie i śmierć sieroty*. Zimy tu nie ma, bo człowiek pograża się w zimie-śmierci, w niej ginie. Albo martwieje, jak złoczyńcy, albo zaznaje wiekuiestej chwały, jak ciemiężone sieroty.

Jest to dramat wierszem z elementami dialogów prozą (rozmowy wieśniaków i postaci złych). Akcja jest wyjątkowo nikła. W odstępach kilkuletnich śledzimy los dziewczynki, Sieroty, po śmierci rodziców oddanej opiekunom, którzy chcą przejąć jej majątek, wydawszy za mąż Celinę za złowróbną postać Sobola. Zmuszona do małżeństwa, okradziona, samotna, dziewczyna popada w obłęd i umiera²⁰. Kona na grobach swoich rodziców. Wolno pomyśleć, że to jakaś najczarniejsza z czarnych wersja czarnego romantyzmu w wersji dramatycznej. Tylko częściowo byłoby to przypuszczenie usprawiedliwione.

Czytelnik dramatu spodziewa się od pierwszych jego stron najpierw jakiegoś przyspieszenia akcji, potem tego, iż autor, konstruujący świat przedstawiony, weźmie swoją bohaterkę-sierotę w obronę. Wszelako w utworze nie ma ani śladu jednego i drugiego. Ani odrobiny przejawów ziemskiej lub metafizycznej walki o życie, los, duszę tytułowej Sieroty. Przeciwnie, kolejne części epatują nieuchronnością grobowego finału. Przyspieszają go.

¹⁹ To *Maria* Malczewskiego (1825) i *Zamek kaniowski* (1828) Goszczyńskiego pojawiają się najczęściej jako źródła inspiracji w tomie *Proza i wiersze* – zaraz po Mickiewiczu i Słowackim, których nazwisk pisarz nie mógł wymienić ze względów cenzuralnych.

²⁰ Śmierć Sieroty przypomina nieco śmierć Miecznika na grobach żony i córki w *Marii* Malczewskiego.

Dokładniejsza lektura pokazuje, że *Życie sieroty* jest z jednej strony summa poetyk i rozwiązań ideowych całej romantyki polskiej i europejskiej z wyraźną dominacją wzorca Mickiewiczowskiego z *Dziadów* wileńsko-kowieńskich. Jednakże ku naszemu zdumieniu odkrywamy, że z drugiej strony dominuje tu – wpisany w Mickiewiczowską ramę dramatu-obrzędu – poezjolekt Słowackiego (młodego i dojrzałego). Ale też kilka warstw odniesień do literatury powszechnej zostało ostentacyjnie wybitych na pierwszym planie: nawiązania do antyku od Homera po Orfeusza²¹; aluzje i metamorfozy wątków Byrona i romantyków zachodnich; nawiązania do Goethego, którego *Noc Walpurgi* pisarz zamienia w *Noc Kupały*; przeszczepienie Dantejskiego wzorca inicjacji (tu: droga bohaterki wiedzie z czyśćca do piekła); nawiązania do Biblii, z której najpełniej uwidacznia się warstwa odwołań do *Objawienia* św. Jana. Mamy tu więc cały amalgamat nawiązań – nie są jednak to w klasycznym znaczeniu ani gry intertekstualne, ani zapisy wpływu, ani też epigońskie, plagiatorskie pożyczki motywów²².

Podobnie w zakresie rozwiązań gatunkowych, konstrukcyjnych – przemożny zdaje się wpływ II i IV części *Dziadów*. Lecz nie znajdziemy samego obrzędu *Dziadów*. Otrzymujemy raczej kosmiczną operę, spirytualistyczną odyseję i pantomimę, w której kilka postaci realnych (sierota o imieniu Celinka, Anna, jej dobra opiekunka, zły Opiekun, wieśniacy) miesza się z postaciami z planu nadzeczywistego: Almą (autorska wersja Beatrycze, Anioła, psychopompa), Duchem ojca sierotki, Duchami aniołów, umarłych, Duchami piekielnymi i widmem matki Celinki. Świat duchów dominuje nad światem rzeczywistym. Dobrze przedstawia go spis postaci dramatu: Sierota; Anna, piastunka Sieroty; Muzyk pielgrzymujący; Alma; Opiekun Sieroty; Frona, sąsiadka opiekunka; Sobol, narzeczony Sieroty; Duch ojca Sieroty; Duchy aniołów; Duchy umarłych; Duchy piekielne; Wieśniacy.

W optyce Barszczewskiego metafizyka jest bardziej realna niż fizyczny świat, dominium wiary przerasta wszystko, co ziemskie, śmiertelne. Po świecie duchów oprowadza Muzyk z arfą (harfą), postać łącząca w sobie cechy Dudarza, Guślarza, Orfeusza, Wajdeloty, Homera, Dantego i Ahaswerusa. (Takie kontaminacje motywów, użycie technik obrazowania zapowiadających centon prefigurują rozwiązania dramatu modernistycznego Stanisława Wyspiańskiego, Antoniego Langego czy Tadeusza Micińskiego)²³.

²¹ Niewątpliwie wpływ na to miała nauczycielska profesja pisarza uczącego greki i łaciny, dobrze w tym względzie wykształconego w kolegium jezuickim w Połocku.

²² Trudno mówić o intertekstualizmie, gdy nie ma „gry”, napięcia między tekstami. Barszczewski jawnie (ale – sic! – w konwencji aluzji) eksponuje nawiązania, przekształcenia, naśladowania. Jakby ostentacyjnie honoruje swoich mistrzów, choć zapewne bez nadziei, że czytelnik z Kijowa rozpozna nieznanego mu Słowackiego (co innego zakazany, ale krążący potajemnie Mickiewicz).

²³ Cf. A. Wydrycka, *Między tekstami – dramaty Antoniego Langego*, w: *Literatura Młodej Polski. Między XIX a XX wiekiem*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Białystok 1998, s. 291.

Do tych wszystkich czynników dołącza niezwykle stosunek do folkloru – bliższy ironizującemu Słowackiemu niż podejściu serio Mickiewicza²⁴. Barszczewski posługuje się tu i ówdzie akcentami folklorystycznymi, realiami z Połocka i okolic, ale czyni to z pozycji zewnętrznego obserwatora, pisarza o wysokiej kulturze i pełnej samoświadomości. Przy tym w ogóle nie idealizuje postaci chłopskich, może z wyjątkiem postaci gęślarza-śpiewaka. Co więcej, chłopci mówią językiem literackim, bez stylizacji. Prawdę moralną reprezentują dobrzy ludzie, a nie jakiś wyidealizowany dobry lud. Najwyższym sędzią tak bogatych, jak biednych jest Bóg. Bóg bezpośrednio nieobjawiający się, lecz symbolicznie zakodowany w postaciach z planu metafizycznego.

Jeszcze bardziej zdumiewa odrzucenie wzorca dramatu obrzędowego, misteryjnego na rzecz literackiej konstrukcji inicjacyjnej²⁵. W utworze tak łądząco nawiązującym do II oraz IV części *Dziadów* znajdujemy elementy konstrukcyjne jakby przeszczepione z *Kordiana*. To konstruowanie piętrowych opowieści w opowieściach (vide opowieść Grzegorza w I a. *Kordiana*), ale – uwaga – bez użycia ironii w jakiegokolwiek jej formie. Świat diabelskiej fantastyki Barszczewski kształtuje zarówno pod wpływem Goethego (*Faust*), jak i pod urokiem Słowackiego. W czasie *Nocy Kupały* (sive: *Nocy Walpurgi*) słuchamy nieśmiesznych diabłów, takich jak Chlewik i Chochlik, będących tu zapewne pogłosem lektury *Ballady* (1839).

Zaskakujące okazują się rozwiązania ideowe dramatu. Ludowa wspólnota kontrastowana jest z zepsutym życiem panów, lecz przewodnikiem po obu światach jest poeta-śpiewak, Orfeusz, należący do obu sfer – i tej pańskiej, i tej chłopskiej. Zresztą kluczowa postać Sieroty nie jest reprezentantem ludu, czego byśmy się spodziewali. To dziedziczka wielkiego majątku, bezwzględnie łupiona i psychicznie miażdżona przez pańskie towarzystwo. Lud nie niesie tu jednakowoż ani mądrości moralnej, ani konsolacji. Ostro wybrzmiewa wątek „złego pana”, lecz to nie lud jest tym, który zostaje przeciwstawiony złu. Tę rolę odgrywa tu poeta, muzyk, śpiewak, zawieszony między pokusą ziemsko-diabelskiego nihilizmu a wiarą we wszechpanowanie Opatrzności. Ta ostatnia, choć godzi się na śmierć Sieroty, jest przecież bezwzględny, absolutny panem losów ludzkich. Także dziejów – w *Życie sieroty* wpisano aluzyjne (niezwykle wyrafinowane, ale dalekie, trudne do rozpoznania) nawiązania do III części *Dziadów*, ich patriotycznej wymowy. Wyrażają się one w nakazie miłości swojego „kraju”. Tu pisarz ze względu na czujną kijowską cenzurę musiał być bardzo ostrożny²⁶.

²⁴ Vide M. Korzeniewicz, *Od ludowości ironicznej do ludowości mistycznej. Przemiany postaw estetycznych Słowackiego*, Wrocław 1981, s. 148.

²⁵ Cf. I. Sławińska, „*Dziady*” – dramat chrześcijański? *Spór o „Dziady” redivivus*, „Ethos” 1991, R. 4, nr 1–2.

²⁶ Vide W. A. Serczyk, *Historia Ukrainy*, Wrocław 2001.

Ostatecznie otrzymaliśmy utwór, który jest niepodobny do niczego, co znamy. Po 1848 r. literatura pójdzie w rozbieżne strony realizmu, buntu cyganerii, biedermeieru. Barszczewski zaś dał tekst oscylujący między najczarniejszym pesymizmem a misteryjnym optymizmem, egzystencjalną rozpaczą a religijno-spirytualistyczną pewnością tryumfu Boga. Dramat pisał człowiek chory, chyba też życiowo złamany. Sierota i Muzyk-Orfeusz tworzą tu w istocie parę sobotwórową, a akcja jest zapisem trwogi wędrowki ku śmierci i ku temu, co odsłania się poza jej wrotami: ku światu Boga. Alma, Anioły, rodzice Sieroty reprezentują metafizyczny Nadświat, który, o dziwo, będzie tu tryumfował.

Akcja prowadzić ma nie ku ziemskiemu wyratowaniu Sieroty, lecz – przeciwnie! – ku jej uwolnieniu z kajdan ziemi, cierpienia, zła, a w konsekwencji przeprowadzeniu świadomości pisarza (i czytelników?) na drugą stronę bytu: tę Boską. (Widać, jak mocno wczytał się pisarz w Malczewskiego i Goszczyńskiego.) W tym sensie jest to utwór intymny, tekst o śmierci jako nieuchronności, która przynosi rozpisane na postaci symbolicznych pocieszycieli ukojenie. Trudno się dziwić, że dramat tak niezwykle, dziwny, szokujący przeszedł niezauważony. Oko czytelnika dziwiło się najpierw wszechwładzy zła, któremu nikt się w świecie dramatu nie przeciwstawia, a zaraz potem metafizycznemu hurraoptymizmowi, wyrażonemu w planie jakiejś metafizycznej, angelologicznej opery. Niełatwo też było uzgodnić istnienie tych tak zupełnie antagonistycznych planów: ziemskiego (czarnego) i Boskiego.

Stopienia słowa

Najciekawsze i najbardziej zaskakujące procesy zachodzą tu jednak na poziomie słowa poetyckiego. Czytelnik z Kijowa, Połocka czy w ogóle odbiorca kresowy, nieznający tak Mickiewicza, jak Słowackiego, nie mógł zresztą odczytać sensu działań Barszczewskiego, ich genezy. Prawdopodobnie odbierał tekst jako nietypowy, może zgrzytliwy poetycko, niespójny, a może wprost przeciwnie: jednolity i osobliwie konsekwentny.

Tu, na poziomie słowa, widać coś, co nazwałbym premodernistyczną predykcją centonową (ewentualnie: kolażową)²⁷. Polega ona na łączeniu partii poetyckich, które są „mówione Mickiewiczem”, z partiami będącymi pożyczkami z poezjolektu Słowackiego. Tam, gdzie autor akcentuje moralną problematykę dzieła, gdzie odsłania przyrodzoną kondycję ludzkiej niesprawiedliwość porządków ziemskich, tam nawiązuje do moralistyki II i IV części *Dziadów*. Trudno tu nie przywołać dłuższego fragmentu, wprost imitującego partię z Józią

²⁷ Cf. T. Cieślukowska, *Centon i centonowa twórczość*, w: eadem, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Łódź 1995; M. Białobrzeska, *Antoni Malczewski. Literackie mitologizacje biografii*, Białystok 2016, s. 307–513.

i Róziem, Zosią z II cz. *Dziadów*. Imitacja ta widoczna jest jednak tylko we fragmencie – w całości dzieła wtapia się w partie będące przetworzeniem innych motywów:

Duchy dzieci

1.

Ile cierpień ile trwogi,
Ma ta ziemia licha,
Tylko trwale ciernie głogi,
Kwiatek wnet usycha.

Nasze były krótkie lata,
Bez ciernia, bez głogu,
Nie znaliśmy nędzy świata.
Dzięki, dzięki Bogu.

2.

Nie znaliśmy bied, zgryzoty,
Żyjąc na tej ziemi,
Lecz nieszczęśliwe sieroty,
Między ludźmi złemi.

Dziś nie wzruszysz serca łzami,
Na bogacza progu,
Bóg opiekunem nad nami,
Dzięki, dzięki Bogu.

3.

Prędko, prędko już zawita
Tam od wschodu ranek,
Patrzcie, obłoczek rozkwita,
Jak różowy wianek.

Lećmy tam, na niebios szczycie
Nam miła swoboda,
Tam wesołe zawsze życie,
I wieczna pogoda.

(wszystko znika)

Muzyk *(po pauzie)*

Znikły duchy, szum tylko wkoło słychać drzew,
Lecz powiedz jakie monstra były między niemi,
Dla czego im nieznośny ten był duchów śpiew,
Dla czego uciekały pysk tuląc ku ziemi?

Duch

Takimi byli kiedyś wśród rokoszy świata,
Znać i słyszeć niechcieli ziemskiego cierpienia,
Nie zmiękczyły ich serca łzy i jęki brata,
Nie wzniosło się ku niebu choć jedno westchnienie²⁸.

Barszczewski mówi *Dziadami*, to pewna. Ale dlaczego? Co ciekawsze, kiedy przechodzi do kwestii egzystencjalnych, mówi Słowackim. Powtórzę – jest to bowiem tekst o umieraniu pisarza, o godzeniu się ze śmiercią samego Barszczewskiego. Sięga tu po to, co cenił najbardziej: daje głos Mickiewiczowi, Słowackiemu, klasykom literatury powszechnej, rozliczając się ze swoim powołaniem pisarskim, udzielając głosu mistrzom, ich frazie, która pomaga w stworzeniu tekstowego „mostu” na drugą stronę. Konstrukcję sobowtórówą Muzyk/Sierota owa tajemnicza Alma/Beatrix prowadzi w końcu ku ortodoksyjnie katolickiej wizji Nieba. Wiedzie przez „ciernie życia”, a o tym życiu mówi słowami Słowackiego tak:

Muzyk

Szczęśliwy kto na świecie rad z swojego bytu,
Myśli o swych wygodach i dla siebie żyje,
Przyłgnął do ziemi na kształt dzikiego granitu,
Pokrył się mchem i nie dba, że w krąg burza wyje.

Lecz kto myślą, uczuciem, sięgnął niebios granic,
Ciężkiem nieznośnym życiem przykuty do świata,
Niespokojny duch cierpi jak z roju wygnaniec,
I widzi i rozumie smutne życie brata.

Chciałbym by pieśni moje daleko leciały,
Chciałbym wyśpiewać światu wszystkie me tęsknoty,
Chciałbym ze snu obudzić mchem pokryte skały,
Wstrzymać pęd huraganów i piorunów grotty²⁹.

Tak, to parafrazy *Godziny myśli* (1834) Słowackiego, szczególnie wyczułonego refleksyjnie na kwestię roli poety, podejmującego wątki autotematyczne z nieznaną wcześniej ekspresją. Należałoby skonstatować, że Barszczewski mówi treści Mickiewiczowskie wierszem Słowackiego. Warunkiem wstępnym stopienia obu poetyk jest odrzucenie ironii i nihilistycznej ekstazy śmierci promieniującej z bajronizmu. Warunkiem drugim okazuje się odrzucenie ludowej heterodoksji – obrzędu Dziadów. Pozostaje z nich misteryjna rama. Odwracając sensy,

²⁸ J. Barszczewski, *Życie sieroty z podań ludu w trzech częściach*, w: idem, *Proza i wiersze*, cz. 1, Kijów 1849, s. 92–93 [pisownia oryginalna].

²⁹ Ibidem, s. 121–122.

rzec wolno, że Barszczewski przemawia jak Słowacki-egzystencjalista, ale wierszem Mickiewicza. Teraz warunkiem zgodności obu poetyk jest zawieszenie rozstrzygnięć i wahań Mickiewicza, porzucenie jego ciągot teozoficznych i skoncentrowanie się na przekazie eschatologicznym Kościoła³⁰.

W istocie to pozorne naśladownictwo, a nawet niewolnicze imitowanie wieszczów – bez krztyny myśli o ich „antagonizmie”! – polega na rozmontowaniu konstrukcji dramatycznej i przesłania ideowego tekstów obu autorytetów. Barszczewski, udzielając głosu poezjolektom Mickiewicza i Słowackiego, rozszczelnia frazę poetycką, czyni ją mniej skondensowaną, po prostu upodobnia do własnej. Nie jest to jednak „gra intertekstualna”, lecz dziś trudne do nazwania użyczenie głosu autorytetom poetyckim i moralnym. W przywołane fragmenty wpisuje Barszczewski własne przesłanie egzystencjalne, swoją ideę życia dla śmierci, która dopiero rozpoczyna prawdziwsze i w ogóle prawdziwe życie. Także centonizacja tekstu służy partykularnemu celowi: łączeniu języków, symboli, okazji, wizji na zasadzie swobodnego zestawienia (antykw – folklor – Goethe – Noc Kupały – Homer...), lecz nade wszystko prowadzi to do odsłonięcia własnej wizji świata. Jest on mniej radykalny, a przede wszystkim chce być ortodoksyjny, zgodny z nauką chrześcijańską.

Paradoksalnie owa deradykalizacja metafizyczna przez zabiegi centonizacji prowadzi do odsłonięcia niezamierzonych przez autora szczelin nowej heterodoksji. W żadnym bowiem wymiarze chrześcijaństwo dziewiętnastowieczne nie deprecjonowało w takim stopniu życia ziemskiego na rzecz spirytualnych szczęśliwości Nieba³¹. *Życie sieroty* nie mogłoby być odgrywane w żadnym ówczesnym kościele rzymsko-katolickim czy unickiej cerkwi.

Jak widać w dramacie (metafizycznej operze) Barszczewskiego agon wieszczów nie tyle został zniesiony, ile nie zaistniał. Wyraziła się w nim – nieobca także innym pisarzom dziewiętnastowiecznym – idea syntezy obu poetyk i przesłań. Tak wyraziście imitując Słowackiego i Mickiewicza, Barszczewski ani nie prowadził intelektualnej gry intertekstualisty, ani nie był epigonem. Fuzja poetyk służyła tu czemuś znacznie poważniejszemu, czego – żyjąc w epoce wyczerpania kategoryjnego w badaniach nad romantyzmem – nazwać nie potrafimy. Nawet elementy czarnoromantyczne zostały w *Życiu sieroty* ujęte w takiej ramie spirytualistycznego optymizmu, że nic nie tracąc ze swej ekspresji, zagubiły

³⁰ Cf. M. Masłowski, „Słowiański papież”: stosunek romantyków do Kościoła, „Znak” 2010, nr 661.

³¹ Przede wszystkim jednak dramat sprawia wrażenie fantazji metafizycznej. Lud obecny w tytule („z podań”) sugeruje jakiś obrzęd ludowy, wszakże dramat przynosi raczej wyostrzony zapis subiektywnej świadomości (wiary) autora. Nasylenie świata przedstawionego postaciami z planu metafizycznego jest tu większe niż gdziekolwiek – nawet Słowacki tak nie „anhellizował” tekstów.

pesymistyczno-buntowniczy wymiar, tworząc odmianę kresową poetyki tegoż nurtu, niepodobną do niczego, co znamy³².

Wypada wyłożyć tu przekonanie, że czas już na nową historię polskiego romantyzmu, nową, czyli pełniejszą, z Wschodem literackim jako jej częścią. Nową, czyli śmiało sięgającą i po stare („antagonizm wieszczów”), i po nowe kategorie lektury romantyki, takie, które pozwolą nazwać świat Jana Barszczewskiego.

Bibliografia

- Barszczewski, Jan, *Proza i wiersze*, cz. 1, Kijów 1849.
- Cieślakowska, Teresa, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Łódź 1995.
- Jackiewicz, Mieczysław, „*Szkoła białoruska w polskiej literaturze romantycznej*”, „Acta Polono-Ruthenica” 1996, nr 1.
- Janion, Maria, *Jan Barszczewski 1790 (1794?) – 1851*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu*, t. 3, red. M. Maciejewski, M. Gumkowski, Warszawa 1992.
- Korzeniewicz, Maria, *Od ludowości ironicznej do ludowości mistycznej. Przemiany postaw estetycznych Słowackiego*, Wrocław 1981.
- Kridl, Manfred, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925.
- Laskowska-Szczur, Wiktoria, *Rewelacyjne odkrycie na Żytomierszczyźnie*, „*Tęcza Żytomierszczyzny*” 2019, nr 2(33).
- Ławski, Jarosław, *Jan Barszczewski – polski pisarz i patriota, obywatel wielu kultur*, „*Tęcza Żytomierszczyzny*” 2020, nr 3(38).
- Sławińska, Irena, „*Dziady* – dramat chrześcijański? Spór o „*Dziady*” redivivus”, „*Ethos*” 1991, R. 4, nr 1–2.

JAROSŁAW ŁAWSKI – prof. dr hab., kierownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” na Uniwersytecie w Białymstoku. Zainteresowania: literatura XVIII–XXI w., faustyzm i bizantyzm, polsko-wschodniosłowiańskie związki kulturowe, relacje geopolityki i kultury, Młoda Polska, Czesław Miłosz. Redaktor naczelny serii naukowych „Czarny Romantyzm”, „Przełomy/Pogranicza”, „Colloquia Orientalia Bialostocensia”. Autor monografii: *Wyobrażenia lucyferyczne. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”* (1995), *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (2010), *Miłosz: „Kroniki” istnienia. Sylwy* (2014). Edytor *Horsztyńskiego Słowackiego* w Bibliotece Narodowej i *Pism rozproszonych* Zygmunta Głogera. Członek KNoL PAN; członek korespondent PAU.

³² Być może jednak widać tu pewne podobieństwo do świata *Marii Malczewskiego*, jej angelo-logicznych i maryjnych motywów. Vide G. Halkiewicz-Sojak, *Czy „Maria” jest poematem o „złej nowinie”?*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. *Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995*, red. H. Krukowska, Białystok 1997, s. 125–136.