



Poezja i dym

Maria Prussak

MARIA PRUSSAK
(Instytut badań Literackich PAN, Warszawa)

POEZJA I DYM

Dawna historia literatury za *Listem do Pizonów* chętnie porównywała dzieła poety i malarza, dowodziła, że obrazowanie poetyckie może osiągnąć malarską wyrazistość. Porównanie to, choć potraktowane nie tak dosłownie, może się przydać i dziś. W zapomnianej już książeczce *Z estetyki Mickiewicza* Henryk Życzyński pisał: „Sulzer pouczył Mickiewicza, że poeta może skutecznie rywalizować z malarzem”¹. Pierwszą reakcją na to zdanie jest sprzeciw. Kiedy zastanawiam się nad losami nie drukowanych tekstów wielkich poetów, widzę, że w porównaniu z malarzami, grafikami, rzeźbiarzami są oni w sytuacji bez wyjścia. Pod jednym względem na pewno nie mogą z nimi „skutecznie rywalizować”. Plastycy, obok utworów wykończonych, tworzą zwykle całe serie szkiców, rysunków, prób różnych wariantów jednego tematu. Dzisiaj wszystkie one mogą funkcjonować samodzielnie, równolegle z gotowymi kompozycjami. Gromadzone w muzeach, są badane i interpretowane. Trafiają też na ekspozycje i obecnie nikt już nie próbuje dookreślać, jak powinny zostać wykończone, z pewnością nikt nie uzupełnia brakujących fragmentów ledwie zarysowanej postaci lub przedmiotu. Kiedy poeta zostawia nie wykończony szkic, brulion nie istniejącego w innej postaci utworu, edytor poddaje go na ogół zabiegom rekonstruującym. Porządkuje rękopis, wybiera jeden z wariantów, stara się uzupełnić wszystko, czego z jakimkolwiek prawdopodobieństwem można się domyślać². Krótko mówiąc, poddaje autograf zabiegom, które mają doprowadzić utwór do stanu, w jakim będzie się nadawał do upowszechnienia. Określenie, na czym taki stan polega, zwykle zależy od obowiązujących w poszczególnych okresach, zmieniających się norm i gustów badaczy oraz hipotetycznych potrzeb czytelników. Na nie publikowane rękopisy poety nakłada się więc filtr literackich kompetencji jego potomnych, który zawsze musi być filtrem jakichś konwencji. Kiedy zmieniają się konwencje, co jakiś czas wracamy do pytania: jakiego Mickiewicza znamy. Kiedy więc dzisiaj znowu chcę wrócić do pytania o zasady postępowania edytorskiego z rękopisami, nie chodzi mi o bruliony tekstów publikowanych. Chodzi o *inedita*, dzieła fragmentaryczne, nie wykończone przez autora.

¹ H. Życzyński, *Z estetyki Mickiewicza*. Cieszyn 1923, s. 29.

² Już S. Pięgoń (*Pokąd sięga granica swobody redaktorskiej?* „Ruch Literacki” 1961, z. 3), pisząc o granicach interwencji edytorskich, porównywał nadmiernie gorliwego wydawcę do kogoś, kto chciałby dosztukować uszkodzoną rzeźbę innymi fragmentami.

Od lat wielokrotnie pisano o tym, że Mickiewicz tworzył z ogromną łatwością, ale też często poprawiał rękopisy, kreślił, dobierał słowa, szukał obrazów, starannie opracowywał teksty przygotowywane do druku³. Może warto jeszcze raz przywołać pierwszy z brzegu, wyrazisty, dobrze udokumentowany przykład, jakim jest *Ustęp III* części *Dziadów*. Po lakonicznym dwuwierszu charakteryzującym Rosję jako kraj, który dopiero się staje, który jeszcze nie ma historii:

Kraina pusta, biała i otwarta
Jak zgotowana do pisania karta. [w. 31–32]⁴

– w czystopisie na karcie 1r znalazły się dwie pary wersów, które mogłyby zamykać tę myśl. Najpierw Mickiewicz zapisał:

Czyliż bóg na niej, miłości nauki
Wypisze kiedys, czy szatan swe sztuki?

Potem spróbował inaczej:

czyliż bóg na niej, wypisze przykłady
Miłości swojej? czy szatan swej zdrady⁵.

Oba te warianty skreślił i od nowej stronicy (k. 1v) zaczął tworzyć kunsztowny retorycznie, pełen rozmachu obraz, który od razu jest pytaniem o kształt historii. Ten obraz, już nie zmieniony, znalazł się w tekście opublikowanym:

Czyż na niej pisać będzie palec Boski,
I ludzi dobrych użyje za głoski,
Czyliż tu skryśli prawdę świętej wiary,
Że miłość rządzi plemieniem człowieczem,
Że trofeami świata są: ofiary?
Czyli też Boga nieprzyjaciel stary
Przyjdzie i w księdze tej wyryje mieczem,
Że ród człowieczy ma być w więzy kuty,
Że trofeami ludzkości są: knuty? [w. 33–41]

W wersji brulionowej tych fragmentów nie ma, zaczyna się ona od następnego wersu.

Był Mickiewicz znakomitym redaktorem własnych utworów, ale też bawił się cyzelowaniem rymów, szukaniem właściwych zwrotów, rytmiczną formą wiersza. Czasem aż żał wariantów odrzuconych, poetycko świetnych, jak całe partie wspomnianego *Ustępu*. Żał też tej zabawy, w której widać, jak poeta wypełnia różnymi możliwościami strukturę rytmiczną i rymową, jak myśli formą. Utwór opublikowany jest zwykle efektem żmudnej, precyzyjnej roboty poetyckiej, co poświadcza komentarz językoznawcy:

pragnę podkreślić wyteżony, twórczy a imponujący osiągnięciami wysiłek użycia słowa. Rozporządza Mickiewicz przebogata synonimiką oraz ogromną wrażliwością na subtelne odcienie dzielące i łączące człony szeregu synonimicznego; użyje spośród nich tego ogniwa, które na tle kon-

³ Zob. J. Trypućko, *Jakiego Mickiewicza znamy? Kilka uwag językoznawcy o stosunku Mickiewiczowskich autografów do drukowanych wydań*. Nadbitka z: „Scando-Slavica”, t. 1.

⁴ A. Mickiewicz, *Dziadów część III Ustęp*. W: *Dzieła*. Wyd. Rocznicowe. T. 3. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1995. Tu i dalej po cytacie – w nawiasie numery wersów.

⁵ A. Mickiewicz, *Dziadów część III*. [I:] *Podobizny autografów*. [II:] *Transliteracje – Komentarze*. Oprac. Z. Stefanowska, M. Prussak. Warszawa 1998, s. [274].

tekstu nie grzeszy ani przypadkowym zacieśnieniem semantycznym, ani bezbarwną ogólnikowością. [...] Mickiewicz szuka tego wyrazu, który jest dokładnym znakiem treści, a unika tego, który jest tylko konwencjonalnym, ornamentacyjnym, treściowo obojętnym elementem⁶.

Stara się opublikować utwór oszlifowany. Szkice, bruliony są zapisem zmagania się ze słowem albo tylko pierwszym rzutem pomysłu. Mają z pewnością inny status. Utrwalają stan sprzed ostatecznej decyzji. Są dowodem, że przychodzi ona jako efekt twórczego wysiłku, ale są też rodzajem wprawek poetyckich i dokumentem rezygnacji z dalszej pracy nad tekstem.

Rekonstruowanie luk, hierarchizowanie wariantów, porządkowanie brulionów dzieł niewykończonych zaciera ten ich charakter. Praca edytora nigdy nie dorówna kunsztowi autora. Prawdopodobieństwo, oczywistość rymu bywają tu argumentem złudnym, skoro Mickiewicz szukał zwrotów nieoczekiwanych i zwykle odrzucał najprostsze skojarzenia frazeologiczne. Czynnikiem rozstrzygającym jest wyobrażenie wydawcy o hipotetycznym kształcie utworu. Najlepsza nawet znajomość tekstów poety tu nie wystarczy, może nawet tworzyć pułapkę oczywistości. Mickiewicz, co warto zbadać bardziej szczegółowo, prowadził rodzaj gry z własnym językiem poetyckim, niczego nie powielał. Ulegające schematyzacji obrazy umieszczał w paradoksalnych kontekstach, żeby nie mogły stać się sztywnym szablonem. Wydaje się, że literaturoznawcy mają skłonności odwrotne, lubią tropić ciągłość wątków, odkrywać stałe funkcje motywów.

Postępowanie wydawcy porządkujące coś, co ze swej istoty nie zostało uporządkowane, może być konstruowaniem bytów fałszywych jeszcze z jednego powodu. W tekstach przeznaczonych do druku Mickiewicz dostosowywał swój język do norm języka ogólnonarodowego, czasem akceptował tylko poprawki wprowadzone przez korektorów. W rękopisach nie przywiązywał do tego wagi. Respektowanie brulionowego charakteru tych tekstów pozwoliłoby zachować, jak pisał równo 50 lat temu Stefan Hrabec,

ów „podziemny” nurt języka poety pełen cech prowincjonalnych z jednej strony, a staropolskich z drugiej, który w autografach uparcie, mimo wielokrotnych korektur, się pojawia. Znajomość tego nurtu pozwoli pełniej oceniać ekspresyjne walory języka poety, a w niektórych wypadkach musi nawet doprowadzić do wprowadzenia poprawek w krytycznych edycjach jego dzieł⁷.

Ten problem w zasadzie został dawno rozstrzygnięty. Język utworów publikowanych na podstawie autografów uzgadnia się z normą ogólnopolską, żeby uniknąć śmieszności, jaką dziś wywoływałaby językowa egzotyka. Poprawia się więc np. zwroty takie jak „ta woda widzę” w *Nad wodą wielką i czystą...* Nie chodzi jednak tylko o prowincjonalizm.

„Podziemny nurt języka” to także wszelkiego rodzaju poetyckie chropowatości ineditów, dla dzisiejszego czytelnika ciekawsze niż banał wygładzonej nie przez autora, domkniętej na siłę formy. Zgoda na brulionowy charakter nie publikowanych utworów pozwoliłaby też na utrzymanie ich szkicowej, a więc po części otwartej, niedopełnionej lub nawet zwielokrotnionej formuły, skoro poeta notował róż-

⁶ Z. Klemensiewicz, *Mickiewicz w dziejach języka polskiego*. W zb.: *O języku Adama Mickiewicza*. Studia. Red. Z. Klemensiewicz. Wrocław 1959, s. 452–453.

⁷ S. Hrabec, *Różnice językowe między rękopisami a drukami Mickiewiczowskimi*. W zb.: *O języku Adama Mickiewicza*, s. 15.

ne warianty jednego pomysłu, nie wykreślając żadnego z nich. Łączy się z tym kolejna sprawa, nie mniej ważna. W brulionach, też w ich niezdecydowaniu, niewykończeniu, widać Mickiewicza, który bawi się składaniem wierszy, którego ta czynność cieszy i pewnie nie umie się bez niej obyć. Zajęty problemami wielkiego *serio*, zapisuje dla siebie banalne rymowane historyjki i starannie je cyzeluje. Bardzo pouczająca jest w tym względzie lektura autografów bajek albo sprawdzenie, ile pracy pochłonął wierszyk [*Golono, strzyżono*]. Dość to niespodziewany wizerunek poety, który przestał pisać.

Przestał drukować, bo pewnie czas nie sprzyjał takiej zabawie, a środowisko nie zaakceptowałoby jej. Nie pogodziłoby się też z Mickiewiczowskim eksperymentowaniem z formą wiersza – pisała już na ten temat Zofia Stefanowska⁸. Wszyscy mieli jakieś pomysły na to, czym teraz poeta powinien się zająć, ale zapewne nic z tego, co pisał do szuflady, nie ucieszyłoby współczesnych mu czytelników. Proporcje trzeciego tomu wierszy w *Dzielałch wszystkich*, zawierającego utwory z lat 1829–1855, są jednak zdumiewające – za życia Mickiewicz opublikował tylko jakąś jedną trzecią tego, co wtedy napisał i co się zachowało, po roku 1841 ta dysproporcja powiększa się. Wbrew oczywistości własnej wiedzy badacze podtrzymywali tezę o jego zamilknięciu. Jeszcze Borowy na użytek odczytu wygłoszonego w 1946 roku budował wywód na podstawie nieścisłych co najmniej przesłanek:

I oto w pewnej chwili w twórczości tego poety przeobrażeń, który jako artysta sam się tyle razy przeobrażał, dokonywa się jeszcze jedno przeobrażenie: porzuca poezję, przestaje pisać. [...] Mickiewicz nie pisał, bo nie chciał więcej pisać. Wyraził się kiedyś, że to byłoby śmieszne, gdyby on na starość jeszcze „wiersze robił”. Czy to było stratą dla poezji, nie wiemy⁹.

Wiktor Weintraub w 1955 roku mówił jeszcze o utracie talentu i tak podsumowywał swój wywód:

Pozostała po Mickiewiczu jako poetyckie dziedzictwo wieku kłęski garść brulionowych liryków. Są wśród nich rzeczy o wstrząsającej wymowie poetyckiej. I pozostało kilka fragmentów, takich jak *Królowna Lala* czy *Pan Baron*, zawstydzająco słabych¹⁰.

Słabych? W *Panu Baronie* np. znalazła się czterowersowa scena powitania – nie padło w niej ani jedno słowo i nie da się wcisnąć ani jednego więcej gestu, a każdy charakteryzuje postać:

Dawny znajomy, krótko witał się z Baronem
Dorywczym rąk ściśnieniem i lekkim ukłonem.
Baron przysunął krzesło, ręką i pół głową
Ukloniwszy się; Hofrat skłonił się na nowo. [w. 112–115]¹¹

„Dorywcz rąk ściśnienie” i ukłon wykonany „pół głową” zachwycają mnie przy każdej lekturze tego wiersza, przy tym wyraz „dorywcz”, w tym kontekście

⁸ Z. Stefanowska, *Mickiewicz tradycja i nowatorstwo*. W: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Wyd. 2, zmienione. Warszawa 2001.

⁹ W. Borowy, *Poeta przeobrażeń*. W: *O poezji Mickiewicza*. Wyd. 2, uzupełnione. Lublin 1999, s. 516.

¹⁰ W. Weintraub, *Dlaczego Mickiewicz przestał pisać*. W: *Mickiewicz – mistyczny polityk*. Wybór i oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1998, s. 106.

¹¹ Wszystkie cytaty z wierszy Mickiewicza na podstawie wyd.: A. Mickiewicz, *Dzielałch wszystkie*. T. 1. Oprac. Cz. Zgorzelski. Cz. 3: *Wiersze. 1829–1855*. Wrocław 1981.

zupełnie nieoczywisty, wystąpił w słowniku Mickiewicza jeszcze raz tylko, w piśmiach filomackich, w banalnym znaczeniu „pisma periodyczne”.

Sądy wybitnych przecież historyków literatury powielają po latach, przynajmniej w jakiejś mierze, oczekiwania współczesnych Mickiewiczowi czytelników i dają się skwitować zwyczajnie – coś zostało, ale nie tego by się spodziewali po takim poecie. Tę powściągliwość odzwierciedla też miejsce nie publikowanych tekstów w wydaniach wierszy. Edytorzy nie zachowują układu chronologicznego, próbują je systematyzować, rozdzielać według klucza gatunkowego, który nie zawsze jest oczywisty, czasem jest to klucz gustów estetycznych wydawcy, próba podziału na wiersze wyższego i niższego lotu. Trudno tu o chronologiczną ścisłość, bo nie ma na ogół żadnych dokładnych dokumentów. Chronologię rozciąga się więc często w zależności od interpretacyjnych kontekstów, w których wiersz się odczytuje. Jakieś, niezupełnie pewne wnioski można wyciągać z charakteru pisma, które zmieniało się w różnych latach. Taka systematyzacja gatunkowa zacierza jednak istotną informację o współwystępowaniu bardzo różnych modeli liryki – przejmujących obok ironicznych. Nie tyle więc Mickiewicz przestał pisać, co przestał drukować. Zważywszy na bezradność komentatorów wobec tych wierszy, chciałoby się dodać – i miał rację.

Monografiści przeważnie nie brali tych wierszy pod uwagę. Interpretatorzy na ogół sobie z nimi nie radzą, z całą pewnością nie radzą sobie z tą ich częścią, w której nie ma powagi liryków osobistych. Często, o czym będzie dalej mowa, szuka się kluczy interpretacyjnych daleko poza tekstem. Mickiewiczowską zabawę włącza się w jakiś gotowy model, zgodnie z którym dałoby się ją sensownie (tzn. serio) odczytać. Bodaj tylko Zofia Szmydtowa doceniła wyrafinowany kunszt opowieści o „najrozumniejszej, najurodziwszej i najnieszcześniejszej” Królowie Lali:

Ogromna przewaga rymów gramatycznych, jednostajnie mocny spadek żeński w zamknięciu każdego wiersza mają podkreślić jeszcze prymitywizm narracji. A jednak struktura wiersza (8+5), staranność ujawniająca się w selekcji form gramatycznych, w wielkiej płynności wypowiedzi, czyni z niej jakby popis wirtuoza¹².

Właśnie taki Mickiewicz wyłania mi się z późnych brulionów – wirtuoz, który ćwiczy, żeby nie wypaść z wprawy, który nie może nie rymować.

W drugiej części (1841–1855) tomu 3, zatytułowanego *Wiersze. 1829–1855*, znalazł się też *Pan Baron*, opatrzony jednak datami: [1832–1855], uwzględniającymi wszystkie hipotezy na temat czasu jego powstania. Władysław Mickiewicz datował go na lata 1850–1854, a na te czce, w której znajduje się rękopis, zapisał tytuł *Samolub* (który nadał wierszowi Karol Sienkiewicz) i długo oba te tytuły funkcjonowały równolegle. Pigoń w swoim wydaniu zatytułował wiersz incipitem: *Gdzie dobrze, tam ojczyzna...*¹³ Charakter pisma – duże, rozwleczone litery notowane piórem źle zatemperowanym – jest taki jak w najpóźniejszych autografach¹⁴, daty

¹² Z. Szmydtowa, *Czynniki gawędowe w poezji Mickiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1948, s. 306.

¹³ Wszystkie informacje o historii tekstu na podstawie: Cz. Zgorzelski, *Uwagi edytorskie i odmiany tekstu*. W: Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, t. 1, cz. 3, s. 349–365.

¹⁴ Zob. A. Mickiewicz, *Wiersze w podobiznach autografów. Część druga: 1830–1855*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Wrocław 1998, s. [105]–[115]. Wydanie ukazało się po śmierci redaktora, nie zostało przez niego opracowane do końca.

Władysława Mickiewicza wydają się więc najbardziej prawdopodobne. Utwór nie został ukończony, ostatni wers jest niepełny. Nieliczni interpretatorzy próbowali wpisać ten wiersz w kontekst innych dzieł i podkreślali jego satyryczny charakter. Nie brali pod uwagę, że można się dobrodusznie bawić opisując osobliwości ludzkich charakterów i zachowań. I że mogą to być równocześnie żarty z samego siebie. Kleiner w powstałym w 1942 roku, opublikowanym pośmiertnie szkicu szukał w *Panu Baronie* pozostałości dalszego ciągu *Pana Tadeusza*. Wskazywał wszystkie powiązania z innymi tekstami Mickiewicza. Marginalizował wyraźne niemieckie akcenty i próbował miejsce akcji umieścić w Poznańskim, bo nie wierzył, „by poeta szczegółowo kreślił obyczajowość obcą”, a „tłumy Polaków zwiedzających zamek w Niemczech budziłyby tu zastrzeżenia”¹⁵. Bardzo starannie, gest po geście rekonstruował Kleiner przebieg opisanych zdarzeń, wskazując nieciągłości w konstrukcji fabuły. Konrad Górski proponował, żeby przesunąć datę powstania utworu na czas przed rozpoczęciem pracy nad *Panem Tadeuszem*, dopatrując się w wierszu treści zgodnych z publicystyką „Pielgrzyma Polskiego”¹⁶. Próbowano też ustalić, kim byłby pierwowzór przedstawionej figury – Górski widział w niej portret reprezentanta bankierskiej rodziny Rothschildów. Weintraub, który po latach wrócił do tekstu i rozsmakował się w nim, kojarzył tę postać ze znanym Mickiewiczowi baronem Ferdynandem d’Ecksteinem¹⁷. Z prób ustalenia realnych pierwowzorów bohatera dla samego tekstu niewiele jednak wynika.

Nieadekwatne do formy wiersza *serio* lektur Kleinera i Górskiego bierze się po części z nadmiernego edytorskiego uporządkowania brulionu, zacierającego wyraźną zabawę słowami i nawiązanie do dawnych sternowskich inspiracji, których istotą była fragmentaryczność kompozycji, przeskakiwanie z tematu na temat. Fragmentaryczność, nie chaos skojarzeń. Kiedy Weintraub w 1987 roku wrócił do *Pana Barona*, czytając uważnie komentarz edytorski w *Dzielałach wszystkich* znalazł bardzo trafną formułę na określenie tego sposobu tworzenia:

Zapis *Pana Barona*, jakim dysponujemy dziś, przedstawiałby więc swego rodzaju *écriture automatique*. Na taki domysł naprowadza też, jak już o tym była mowa wyżej, charakter rękopisu. U pisarza, który tak wysoko cenil sobie dar improwizowania, tego rodzaju metoda twórczości nie powinna dziwić¹⁸.

Autograf Mickiewicza jest niestaranny i bardzo nieczytelny, wedle precyzyjnych ustaleń Zgorzelskiego –

często trafiają się słowa zapisane niewyraźnie, zamazane poprawkami, zniekształcone oczywistymi błędami ręki, opuszczeniami liter lub ich zespolów, skrótami słów zwłaszcza w zakończeniach wierszy¹⁹.

Odczytanie tekstu w znacznej mierze jest tylko prawdopodobne, nic dziwnego więc, że niektóre rozwiązania mogą budzić wątpliwości. Podstawowy problem leży gdzie

¹⁵ J. Kleiner, *Satyra i humor w wierszach pisanych po „Panu Tadeuszu”*. W: *Studia inedita*. Oprac. J. Starnawski. Lublin 1964, s. 300.

¹⁶ K. Górski, wstęp w: *Suplement*. W zb.: *Słownik języka Adama Mickiewicza*. Red. K. Górski, S. Hrabec. T. 11. Wrocław 1983, s. 289–290.

¹⁷ W. Weintraub, *Dwóch baronów: Mickiewiczowski „Pan Baron” i baron d’Eckstein*. W: *Mickiewicz – mistyczny polityk*, s. 132–139.

¹⁸ *Ibidem*, s. 139.

¹⁹ Zgorzelski, *op. cit.*, s. 351.

indziej – czym innym jest odszyfrowywanie niewyraźnie zapisanych słów, czym innym porządkujące ingerencje wydawcy. O sposobie uporządkowania decyduje bowiem zewnętrzna, wywiedziona z przyjętych z góry założeń, kategoria spójności.

W konstruowaniu zasad spójności edytor i interpretator wzajemnie na siebie oddziałują. Efektem tego oddziaływania jest m.in. dodany w *Dzielałach wszystkich* po w. 107 rząd kropek w nawiasie kwadratowym, sugerujący istnienie jakiejś luki w tekście, w którym akcja gwałtownie przeskakuje od spotkania z księżną do wizyty Hofrata. Zgorzelski pisze, że postąpił tak, „by zaznaczyć fragmentaryczność zachowanego urywka i brak spójności narracyjnej”²⁰, w uzasadnieniu powołuje się na interpretację Kleintera. W autografie jest w tym miejscu długa pozioma kreska oddzielająca dwie części utworu, wskazująca zmianę tematu, nic więcej. W transliteracji, opublikowanej już po ogłoszeniu *Dzielał wszystkich*, tekst zapisany został w sposób ciągły²¹. Kolejną ingerencją wydawców jest także układ graficzny wprowadzający dodatkowe odstępy „umotywowane rozwojem wątku fabularnego opowieści”, chociaż sam Zgorzelski informuje parę akapitów wcześniej, że autograf „pisany jest niemal jednym ciągiem, wiersz po wierszu, z wyraźniejszymi nieco odstępami jedynie po w. 75, 93 i 107”²². Z pewnością nieuzasadniony jest odstęp między w. 16 a 17. W autografie w. 16 kończy się przecinkiem (w wydaniu Zgorzelskiego kropką), po nim jednym ciągiem Mickiewicz zapisał dwa wersy zakończone kropką, które następnie wykreślił. Na odwrocie kartki ich nową redakcją zaczął od małej litery²³, co oznacza właśnie ciągłość fabularną między pierwszym gestem przebudzonego barona a natychmiastowym pojawieniem się służby. Tu nie ma pauzy, na tym właśnie polega luksus życia w zamku, że służba płynnie reaguje na najmniejsze poruszenia Barona.

Podobne wątpliwości budzą decyzje dotyczące interpunkcji, szczególnie te, które zdecydowanie oddzielają głos narratora od głosu bohatera i wprowadzają oznaczenia mowy niezależnej, jak w w. 14–15. Zapis autografu wygląda tak:

Powitał temi słowy słońce południowe
Gdzie <oj> dobrze tam ojczyzna;²⁴

Po opracowaniu redakcyjnym w *Dzielałach wszystkich* ten sam dwuwiersz ma zupełnie inny charakter:

Powitał tymi słowy słońce południowe:
„Gdzie dobrze tam ojczyzna”. –

Uzupełnianie znaków interpunkcyjnych dodatkowo porządkuje, ujednoznacznia autograf. Trudno więc zrozumieć, dlaczego zignorowano podkreślenia autora. W brulionie w. 70 został zapisany: „W domu lepiej! Ten nie żył po kim nie zostawa”, w transliteracji i w edycji podkreślenie zniknęło²⁵. Wyraz „Sława”, który zna-

²⁰ *Ibidem*, s. 357.

²¹ Zob. Mickiewicz, *Wiersze w podobiznach autografów*, s. [111], 135–136.

²² Zgorzelski, *op. cit.*, s. 357.

²³ Mickiewicz, *Wiersze w podobiznach autografów*, s. [105], [106], 132.

²⁴ *Ibidem*, s. [105], 132. W zapisie rezygnuję z nawiasów kwadratowych, ponieważ sądzę, że w autografie można odczytać brakujące rzekomo litery.

²⁵ *Ibidem*, s. [109], 134.

laż się w następnym wersie, już nie został podkreślony. Może więc nie chodzi o wyróżnienie tego akurat zdania, tylko poeta podkreślił fragment, nad którym zamierzał dalej pracować. Czytelnik nie dostaje jednak żadnej z tych informacji – ani w tekście głównym, ani w odmianach. Takie przykłady, jak myślę, wyraźnie pokazują wewnętrzną niespójność argumentacji wydawcy wierszy w *Dzielałach wszystkich*, porządkującego tekst Mickiewicza w imię dość mechanicznie rozumianej spójności fabularnej, według reguł wieloletniej tradycji postępowania edytorskiego.

Korekty wprowadzone do tekstu – uzupełnienia rymów i eliminacja zbędnych zgłosek – motywowane zasadami poprawności rytmicznej i zgodności rymów, zależą już tylko od arbitralnych, nie zawsze konsekwentnie respektowanych, decyzji edytora. Tym bardziej że w tym akurat tekście pojawiają się i nieścisłości rymu, i wersy odbiegające od miary 13-zgłoskowca. W w. 140 – zachowany we wszystkich poprzednich wydaniach z wyjątkiem Sejmowego, brzmieniowo lepszy „okrąg błękitu” zamieniono „w celu wyrównania miary 13-zgłoskowca”²⁶ na „krag”. W w. 168 natomiast sytuacja się odwróciła, bardzo niewyraźny zapis „spdz” Zgorzelski z największym prawdopodobieństwem odczytuje jako „spędza” i bez wahania zostawia wers 12-zgłoskowy. Poprzedni wydawcy, zgodnie z obowiązującymi wówczas zasadami, rozmaicie rozbudowywali to słowo, żeby „wyrównać miarę 13-zgłoskowca” – Pigoń w wydaniu z 1929 roku wrócił do skreślonej przez poetę wersji: „odbija”, wydania Sejmowe, Narodowe i Jubileuszowe przyjęły lekcję: „odpędza”. W rezultacie w *Słowniku języka Adama Mickiewicza* w haśle *Spędza* nie ma odesłania do *Pana Barona*. Władysław Floryan, który przygotował *Pana Barona* dla Wydania Rocznicowego, wprowadził w tym miejscu – nie odnotowując tego w uwagach o tekście – odrzuconą przez Zgorzelskiego formę „opędza”²⁷, najmniej trafną z uwagi na sens zdania.

Brak konsekwencji, który może zacierać reguły kompozycyjne tekstu, występuje także wówczas, gdy chodzi o stosunek do wyrazów skreślonych – uwzględnianych w nawiasach kwadratowych wtedy, kiedy trzeba zachować rytm wiersza, a poeta nie zapisał żadnej nowej propozycji. Tak jest ze słowem „Błysnęły” w w. 82. Dobrze współgra ono ze „świecidłami”, które są podmiotem całego zdania, ale gorzej kojarzy się z wtrąconym porównaniem – „Jak puszczone z dziecinniej słomki bańka mydła” (w. 81). W w. 61 pozostawiono jednak tylko siedem sylab. Nie uwzględniono skreślonej końcówki i następnych trzech wersów, które mówią o tym, iż Baron posiadał sztukę „władania dymem” tak świetnie, że zdumiałyby nawet Niemca. Poeta wykreślił te wersy pewnie dlatego, żeby nie odebrać sobie efektu zaskoczenia, odkładanego do dalszych partii tekstu. Takie przypuszczenie przeczy tezie Weintrauba o tym, że Mickiewicz w zasadzie przeskakiwał w tym wierszu z tematu na temat – zaczął od satyry na barona Ecksteina, potem zajął się opisywaniem luksusu, w końcu „idąc za podszeptem swej weny pisarskiej (bo słowo »natchnienie« byłoby tu chyba trochę na wyrost), poeta zweekslo-

²⁶ Zgorzelski, *op. cit.*, s. 363.

²⁷ Zob. uwagi wydawcy *Dzielał wszystkich*: „W takim odczytaniu wiersz przybiera miarę 12-zgłoskowca, zapewne wskutek przeoczenia z powodu zmiany »(odbija)« na »spędza«, co w zapisie brulionowym wydaje się dość prawdopodobne; słowo »spędza« zapisane jest zresztą niezbyt wyraźnie i może należy je odczytywać inaczej, np. »opędza«? Obserwacja autografu lekcji takiej jednak nie podtrzymuje” (Zgorzelski, *op. cit.*, s. 354).

no *naves*, słow.: *nawies*³². *Słownik języka Adama Mickiewicza* definiuje je jako ‘zasłonę, daszek na słupkach’. Takie znaczenie niewątpliwie lepiej przystaje do kontekstu *Pana Barona* niż przysłówkowe użycie słowa „nawiasem” w funkcji: „mimoходом, jakby od niechcenia”. Nosówki kończące dwa pierwsze wyrazy następnego wersu zapisane są identycznie (co w tekstach Mickiewicza zdarza się często), tutaj edytorzy je rozróżniają, uzgadniając składnię ze zwrotem „ruszył nawiasem” – „Wstęę tkaną z jedwabiu”. Jeśli przyjąć lekcję „nawiesem”, wtedy należałoby czytać, zgodnie z zapisem w autografie, „Wstęę tkaną z jedwabiu”. Z taką lekcją poeta uzgodnił też rym, zapisując wyraźnie „ze złotym kutesem”. *Słownik rymów Adama Mickiewicza* dwukrotnie notuje rym „-esem”. Rejestruje też zjawisko podobne, rym niedokładny, gdzie „a” występuje w parze z „e”: „Hamman / Amen” (*Dziady*, cz. III, w. 149, 150)³³.

W w. 100 drugi wyraz na pewno został zapisany jako „długie” (nie „długa” jak w wydaniu i transliteracji) i zgodnie z nim trzeba czytać cały zwrot: „suknie długie i czarne”, oznaczające strój księżnej do konnej jazdy, mimo że *Słownik języka Adama Mickiewicza* formę liczby mnogiej „suknie” odnosi tylko do stroju męskiego. Ta lekcja bardziej, jak myślę, zgadza się z wersem poprzednim, gdzie też wystąpiła liczba mnoga: „wdzięki swe w szatach zaciemnionych chowa”. Na oddzielne rozważenie zasługuje problem stosunku wydawców do wariantów nie przekreślonych (w. 13, 27–28, 84). Gdyby uznać konieczność zachowania brulionowego charakteru wiersza, trudno byłoby zgodzić się na argument, który brak skreślenia traktuje jako pomyłkę autora i nakazuje dokonać wyboru między nimi. Może raczej trzeba by patrzeć na różne warianty jak na kilka równoległych szkiców jednego obrazka, dowód rezygnacji z ostatecznego rozstrzygnięcia, skoro nie powstał obrazek w pełni wykończony. Nie ma więc dobrego uzasadnienia, że decyzję, który ze szkiców wybrać, podejmuje edytor za autora i przyszłego czytelnika, nawet jeśli nie będzie to profesjonalista. Może po prostu poeta tak wiele wyrafinowania i górnołotności chciał włożyć w opis koronkowych fontazi na koszuli barona i tego, jak została mu podana (na tacy czy na talerzu?), że aż nie zdołał okiełznać własnej wyobraźni. W takim tekście chodzi nie tyle o wygląd koszuli arystokraty, co o wędrowki wyobraźni właśnie, wtedy liczą się wszystkie podejmowane próby.

Sposób opisywania świata w *Panu Baronie* nie dostarcza materiału, który pozwoliłby szukać w tekście znamion ostrej satyry. Z całą pewnością nie ma tu satyrycznej zjadliwości. Jest – przeciwnie – sternowski dystans polegający na gromadzeniu szczegółów potęgających skalę bogactwa wyrafinowanego na dość dziecinną miarę. Wyrafinowany jest też dobór słów. Wiele określeń przepychu, w jakim żyje bohater wiersza, pojawiło się w słowniku Mickiewicza raz tylko. Wszelkie przedmioty w otoczeniu Barona są od razu „edredonowe”, „szykretowe”, „cyndałowe”, „glansowne”, „safijanowe”. Są wśród nich rzeczy niezwykłe: meszty z marokańskiej skóry, skówka strojna dyamentem. Nawet dla zwykłego strzyżenia brody znaleziono tu egzotyczne, zanotowane przez Lindego określenie „krzesać”. Jak nigdzie indziej u Mickiewicza kapelusz księżnej „się sępi” (tzn. ‘czerni się’, już u Lindego czasownik „siępić się” w takim znaczeniu występuje jako for-

³² A. Mickiewicz, *Dziela*. Wyd. Rocznikowe. T. 5. Oprac. Z. Dokołno. Warszawa 1996, s. 206.

³³ Budkowska, *op. cit.*, s. 173.

ma przestarzała) i „strzępi” umocowane na nim strusie pióra, co *Słownik języka Adama Mickiewicza* definiuje dość nieporadnie jako ‘kędzierzawi’. Oczywiście, najczęściej takich pojedynczych określeń wiąże się z obyczajem palenia fajki – „antybka”, „burstyn” w znaczeniu ‘główka wschodniej fajki’, „pianka” jako ‘fajka z minerału zwanego pianą morską’, wreszcie „cybulki / wschodnich kwiatów”, do których porównane zostały główki wschodnich fajek. Nawet „lont zapalony”, wszędzie indziej kojarzony z armatą, tu trzyma Murzyn, gotów podać panu dymiącą dwusążniową fajkę turecką. Więcej jeszcze takich jednorazowych określeń opisuje skutki palenia fajki. Znalazły się wśród nich zwyczajne „zygzaki”, ale i osobliwie użyty wyraz „widownia” oznaczający miejsce mającej rozegrać się akcji. Tylko że tutaj widownia umieszczona została na suficie, który Hofrat odsonił mocnym dmuchnięciem, rozpędzając gęste kłęby dymu z fajki Barona po to, żeby przygotować wolną przestrzeń dla własnych sztuczek.

Bohater wiersza celebruje wstawanie z łóżka jak nabożeństwo, pokojowi osłaniają go szatą, która została porównana do ornatu, a lokaje „podściełają” meszty, które mają „i barwistość i świetność purpury” (w. 36). Porównania, łączące elementy nieprzystające, i orzeczenia jakby przesunięte w stosunku do właściwego kontekstu, subtelnie wydobywają absurdalną śmieszność tak opisywanego luksusu: stopa w ś l i z g u j e się w meszty „jak ptak w gniazdo”, a potem p ł y n i e po kobiercach „jako łyżwa lekka” (w. 38, 39). łyżwa w znaczeniu ‘żelazna przyczepka do obuwia’ wystąpiła raz jeden tylko tu. Równocześnie poeta obniża ton. Pilnuje, żeby nie zabrakło zwrotów trywializujących – w tej podniosłej atmosferze „lokaj włata / Z krzykiem” (w. 108–109), a Hofratowi udało się „wydać arcydzieło” (w. 165). W jakiejś mierze Kleiner miał rację, kiedy uparcie trzymał się tezy o polskiej swojskości bohatera. Baron z głową misternie oplątana chustką tworzącą węzeł „na kształt tulipana” (w. 54) jest takim samym, choć narysowanym w sposób znacznie bardziej wyrafinowany, typem jak obraz gnuśnego szlachcica z długą fajką, który tak dręczył Norwida:

Szlachcic jeden, bardzo szanowny obywatel i dobry sąsiad, i dobry patriota [...] w żółtym szlafroku, w czapce z guzikiem na szczycie głowy i z fajką na długim przedziurawionym kijku, wchodzi do nas: „Oto (powiada półgębkiem i przez ramię) dajcie mi też jaką k s i a ż k ę z b r z e g a, bo idę spać do ogrodu”³⁴.

Szlafrok był „popstrzony w duże kwiaty piwonii”.

Lekko ironiczny ton nadają całości słowa podkreślające ulotność, nierealność przedstawionych zdarzeń. Bursztynowa główka fajki jest jak bańka mydła, a przestrzeń wypełniają bańki dymu. Nawet porównanie ich do „kuli bilaru” (w. 148) nie przydaje im ciężkości. Księżna wygląda jak królowa nocy, z twarzą jasną jak „przedzierający chmury nów księżyca” (w. 103). Charakterystyczne dla języka Mickiewicza wyrazy „marzenie”, „marzyć” tu zostały przekształcone w nie występujące gdzie indziej słowo „marzyciele” (w. 125). Poeta lekko zakpił z samego siebie zestawiając ulotność marzenia z ulotnością dymu z fajki. Więcej w tym tekście przykładów paradoksalnego myślenia rozbijającego własne lub utrwalone w języ-

³⁴ C. Norwid, *Pamiętnik podróżny*. W: *Pisma wszystkie*. Oprac. J. W. Gomułcki. T. 6. Warszawa 1971, s. 211. Taki sam obraz w liście do Joanny Kuczyńskiej ze stycznia 1868 (*ibidem*, t. 11, s. 338) i na rysunku (*ibidem*, t. 11, ryc. 179). Podobny motyw w szkicu *Dwie powieści* (*ibidem*, t. 6, s. 65–66).

ku klisze ideowe. Baron, niemal jak Wojski na polowaniu, „w burstyn grał ciągle” (w. 59). Kiedy zaczynał myśleć, a jego myślenie znów charakteryzują pojęcia nie występujące w innych tekstach Mickiewicza: „rozwałęšana [...] myśl” (w. 62–63), „tęczowate rozmyślenia” (w. 76), parafrazował znane, wpisane w tradycję literacką przysłowia. Od najprostszego – „Mądry Baron po szkodziu” (w. 72). W mniej oczywisty sposób pojawiła się w wierszu maksyma otwierająca utwór i powtórzona jeszcze dwukrotnie: „Gdzie dobrze tam ojczyzna”. Przy tej okazji badacze przywołują mylny, jak sądzę, trop *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego* (rozdz. XXI). Interpretatorzy *Pana Barona*, przytaczając tamten fragment *Ksiąg*, odczytywali go zbyt powierzchownie, nie uwzględniając całej złożoności tego zdania w Mickiewiczowskim rozumieniu patriotyzmu i tułactwa.

Mickiewicz był zbyt głęboko obeznany z kulturą klasyczną, żeby Cynceroniańska dewiza „*Patria est, ubicumque est bene*” (*Rozmowy tuskulańskie*, V 37) mogła oznaczać, że „człowiek, kierujący się taką dewizą, to szubrawiec, ktoś bez czci i wiary”³⁵. W antyku maksyma ta pojawiała się w dwu kontekstach – w tradycji nawiązującej do Arystofanesa (*Plutos*, w. 1151) lub do Cyncerona. W *Księgach* Mickiewicz niewątpliwie myślał o Cynceronie. Jeszcze w prelekcjach paryskich rozwijał tę myśl:

On comprend maintenant qu'il est impossible d'exprimer le patriotisme polonais par des mots; de l'enfermer dans une formule scientifique. Pour les poètes, pour les orateurs, pour les

³⁵ Weintraub, *Dwóch baronów*, s. 132. Kontekst M. T. Cyncerona (*Dzieła. Pisma filozoficzne*. Cz. 1. Przeł. E. Rykaczewski. Poznań 1874, s. 475–476) wskazuje na inny zupełnie sens tego zdania:

„Pogardziwszy dostojeństwy, pogardziwszy bogactwy, czego jeszcze obawiać się mamy? Może wygnania? które do największych nieszczęść liczą. Jeżeli nim jest dla niełaski u ludu, dopiero się powiedziało, jak nią gardzić trzeba. Jeżeli jest nieszczęściem być daleko od ojczyzny, to pełno nieszczęśliwych na prowincjach osiadłych, z których bardzo mało do ojczyzny powraca. – Ale, powiesz, wygnańcy karani są na majątku. I cóż z tego? Jeżeli ubóstwo, jak się powiedziało, łatwe jest do zniesienia. Jeżeli na rzecz samę, nie na wyraz mający w sobie coś haniebnego, baczmy, różniż się bardzo wygnanie od nieustannej podróży? Najslawniejsi filozofowie, Xenokrates, Krantor, Arcesilas, Laucydes, Arystoteles, Teofrastus, Zeno, Kleantes, Chryzypus, Antipater, Karneades, Paneczusz, Klitomachus, Filo, Antioch, Posidoniusz i inni niezliczeni, strawili życie na podróżowaniu, wyjechawszy raz z ojczyzny, nigdy już do niej nie wrócili. Jaka wreszcie hańba dotknąć może mądrego człowieka, o którym toczy się cała ta rozmowa, który sprawiedliwie wygnanym być nie może. Bo sprawiedliwie wygnanego pocieszać nie trzeba. To na koniec mniemane nieszczęście lżejszym się wyda dla tych, którzy wszystko, co się w życiu zdarzyć może, do rozkoszy odnoszą. A że ona wszędzie jest do znalezienia, wszędzie szczęśliwie żyć mogą i powiedzą z Teukrem:

»Tam ojczyzna, gdzie dobrze«.

Sokrates zapytany, jaka jest jego ojczyzna: »Cały świat«, odpowiedział, ponieważ miał się za mieszkańca i obywatela całego świata. A Tytus Albacjusz czy nie filozofował za największą spokojnością umysłu na wygnaniu w Atenach? co by mu się nie zdarzyło, gdyby słuchając praw Epikura spokojnie się w Rzymie zachował. Czy myślisz, że Epikur, Plato, Polemo byli szczęśliwsi dlatego, że żyli w Atenach, swojej ojczyźnie, niżeli Metrador, Xenokrates, Arcesilas, którzy daleko od swojej przepędzili życie? Możliż nam być drogie to miasto, z którego dobrych i mądrych wypędzają? Demarat, ojciec naszego króla Tarkwiniusza, nie mogąc znieść tyrańca Cypselę w swojej ojczyźnie, uciekł z Koryntu do Tarkwiniów, przeniósł tam swój majątek, ożenił się i miał dzieci. Czy źle zrobił, że przelożył wolność na wygnaniu nad domową niewolę?”

Dobrze rozumiał to Pigoń, kiedy w komentarzu do *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego* (w: A. Mickiewicz, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Kraków 1926, s. 121. BN I 17) wyjaśniał, jaką rolę w pierwszym zdaniu rozdziału XXI pełnią Żydzi i Cyganie „jako ludy wędrujące, nie mające stałej ojczyzny”.

*hommes politiques, nationaux, la patrie, ce n'est pas l'endroit où l'on est bien – ubi bene – ; ce n'est pas même un certain idéal de prospérité; c'est encore moins une endue de terre entourée de frontières, au-delà de laquelle doit cesser toute action nationale; la patrie pour eux, la patrie pour tout Polonais, est, elle vit partout où bat le cœur fidèle de ses enfants!*³⁶

W *Panu Baronie* natomiast z pewnością przywołuje Arystofanesa, nie po to jednak, żeby bezwzględnie dyskwalifikować swego bohatera. Błąkająca się myśl Barona potrafi też zaskoczyć, kiedy nagle objawi delikatną subtelność jego wyobraźni w kolejnej dewizie: „Po mnie niech spadnie niebo i skowronki zgniecie!” (w. 73). Nie ogień, jak w ulubionym powiedzeniu cesarza Tyberiusza, ani nie popiół, jak w niefrasobliwym zdaniu pani de Pompadour. Największą stratą okazuje się zniszczenie kruchości świata.

To, co Borowy pisał o portretkach przyjaciół zawartych w młodzieńczych jambach, można z powodzeniem odnieść do techniki zastosowanej w *Panu Baronie*:

Często jest w tych portretach pochwycony jakiś drobny tylko szczegół powierzchowności, jakiś ruch, gest czy wyraz twarzy. Poeta wyjaskrawia go karykaturalnie, ale zarazem uwydatnia jego znaczenie jako czegoś związanego z istotą portretowanej indywidualności³⁷.

W *Panu Baronie* Mickiewicz idzie dalej, posługuje się efektem depersonalizacji. W tym wierszu człowiek sprowadzony do szczegółu, do części ciała lub ubrania, przestaje być całą osobą. Ze świata bohaterów *Pana Barona* właściwie zniknęła mowa. Bohater odezwał się raz tylko, ale za to „głosem cichutkim jak komara brzękiem” (w. 87), słudzy odgadują jego życzenia z kierunku dymu, jaki wypuszcza z fajki. Kiedy przyszedł gość, przyjaciele też „nie silą się na słowa” (w. 127), od razu koncentrują się na fajkach. „Fajkarz”, poza tym nie występujący w słowniku Mickiewicza, jest oczywiście najważniejszym pojęciem tego wiersza. Podstawowym atrybutem palacza stają się płuca i usta opisywane na wiele malowniczych sposobów. Raz dym wydobywa się z nich jak wodotrysk, innym razem porównuje się je do skalistej rozpadliny wulkanu. Modelowanie figur z dymu nie tylko zastępuje rozmowę, okazuje się równoważnikiem starannego kształtowania słów, niemal równoważnikiem poezji. Jest więc także sztuką.

Wędrówki dymu z fajki musiały fascynować, skoro mogły się stać podstawą konceptu poetyckiego, który przecież nie jest tylko własnością Mickiewicza. W tym samym mniej więcej czasie Baudelaire z pełną powagą pisał swoją *La Pipe*, wiersz, w którym pojawiły się podobne obrazy:

*Je suis la pipe d'un auteur;
[.]
J'enlace et je berce son âme
Dans le réseau mobile et bleu
Qui monte de ma bouche en feu,*

³⁶ A. Mickiewicz, *Cours de Littérature Slave Professe au Collège de France*. W: *Pisma*. Wyd. zupełne. T. 7. Paryż 1860, s. 29–30. W polskim przekładzie L. Płoszewskiego (A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*. W: *Dzieła*, t. 8 (1997, oprac. J. Maślanka, s. 36) zniknął łaciński kontekst: „Dlatego niepodobna jest określić patriotyzmu polskiego wyrazami i zamknąć go w formule scjencyficznej. To pewna, że u poetów, mówców i polityków narodowych polska ojczyzna nie jest to miejsce, gdzie jest dobrze, nie jest to pewny stan pomyślności, nie jest to pewny kawał ziemi, opisany granicami, za którymi kończy się byt i działalność narodowe Polaka. Ojczyzna Polaków żyje i działa wszędzie, gdzie biją wierne serca jej synów”.

³⁷ Borowy, *O poezji Mickiewicza*, s. 27.

*Et je roule un puissant dictame
Qui charme son cœur et guérit
De ses fatigues son esprit*³⁸.

Mickiewicz tworzył obrazy z większym rozmachem, pokazując palaczy fajek tureckich z długimi cybuchami. Takie fajki były oznaką luksusu, bo –

wymagały starannej obsługi, zwłaszcza że długość ich uniemożliwiała palaczowi samodzielne ich zapalenie; byli więc specjaliści pomocnicy, których zadaniem było fajkę przynieść, odpowiednio nalożyć tytoniem, zapalić, czuwać nad należywym funkcjonowaniem, wreszcie czyścić³⁹.

Cała obrzędowość, jakiej wymagało palenie długich fajek, sprzyjała wytworzeniu nastroju celebry, rozbijanego nieadekwatnym rymem. Podniosłe „ust naczynie” (w. 143) zderzyło się z sąsiadującym w następnym wierszu słowem „dynie”. Toteż pierwotna harmonia między przyjaciółmi szybko zmieniła się w zażarty pojedynek, coraz groźniejszy w miarę pojawiania się groteskowych porównań. Kule i bańki przekształciły się w obręczę i ostrokągi, gwałtownie na siebie nacierające. Poecie już nie wystarczają figury, jakie kłęby dymu przybierają po wypuszczeniu z ust. Zaczyna od gardła, żeby tam obserwować, jak dym, niemal jak na średniowiecznych obrazach przedstawiających paszczę piekła, „warzy się i kłębi” (w. 154). Dobór słów i rymów każe dostrzec w tych fragmentach elementy autoparodii. Na początku wiersza, po odprawieniu lokajów Barona w samotności grał w bursztyn, „Puszczając dym to kragło, to znów wpółokrągło” (w. 60). Rdzeń „-krag-” wraca w opisie tych dymnych zjawisk jeszcze wielokrotnie. Nieodparcie przypomina się „okrągłość” słów, które „Rozsypują się po niebie, / Toczą się, grają i świecą”. Przypomina się nie bez powodu, skoro chaos myśli Barona kończy się podsumowaniem:

[...] A jak zwrotka rymem
Tak każde zdanie jego wiązało się dymem. [w. 74–75]

W smakowicie opisywanej zabawie Barona i Hofrata można więc znaleźć i gorzki autokomentarz do losów dzieła poetyckiego. Jego nieważkość odsłania utożsamienie ulotności rymu i dymu.

POETRY AND TOBACCO SMOKE

The article *Poetry and Tobacco Smoke* takes a different approach to the one traditionally taken towards the published form of Adam Mickiewicz's poem *Baron (Pan Baron)* and, as a consequence, towards Mickiewicz's unpublished texts, especially those from the final period of his creative life. The form of the poem changes if we take into consideration its rough-draft, unfinished character. The scope of the editorial interventions and textual adjustments therefore requires fresh reflection. A new reading of the manuscript enables us to suggest a different reading of words which are difficult to decipher, and to verify decisions regarding the modernization of punctuation. The rough-draft character of the text also inclines us to alter our reading perspective and to shift our attention from the satirical portrait of a sybarite to the clear parallel underlined by Mickiewicz between the art of creating figures out of tobacco smoke and poetic art.

³⁸ Ch. Baudelaire, *La Pipe*. W: *Les Fleurs du Mal. – Les Épaves*. Paris, b.r., s. 101.

³⁹ J. S. Bystroń, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XV–XVIII*. T. 2. Warszawa 1976, s. 511.