

Iwona Puchalska

Uniwersytet Jagielloński
Kraków

JAK CZYTANO POLSKI ROMANTYZM – GENEZA *WIELKIEJ IMPROWIZACJI*¹

„Od zagadnień niewyjaśnionych kto wie, czy nie kłopotliwsze są takie, co się wyjaśnionymi wydają, co za wyjaśnione uchodzą, choć może nimi nie są. Od rozwiązań nie osiągniętych gorsze są chyba rozwiązania mylne, od niewiedzy – gorszy błąd”².

W ten sposób przed laty Stanisław Pigoń rozpoczął swój rewizjonistyczny artykuł, w którym w ciągu znakomitych analiz podważał obowiązujące przed nim ustalenia dotyczące trybu powstawania III części *Dziadów*, jednocześnie tworząc korpus nowych założeń, równie jak te, które obalał, radykalnych, zresztą do dziś w większości uznawanych za rozstrzygające. Przyjmuję te jego słowa jako motto swoich własnych rozważań, które prowadzę z pełną (i ciężką) świadomością czyhającego nieustannie błędu i które – co chcę mocno podkreślić – nie są próbą nowych rozstrzygnięć, ale jedynie propozycją odświeżenia niektórych kwestii.

Na wstępie warto zadać pytanie – na które odpowiedź wydaje się oczywista, ale w tej oczywistości właśnie tkwi pułapka – co sprawia, że *Wielka Improwizacja* funkcjonuje w sposób autonomiczny i wiedzie żywot po części osobny, niezależny od całego dramatu. Kazimierz Cysewski w artykule poświęconym sposobom jej lektury stwierdził, że „naturalny kontekst interpretacyjny dla *Wielkiej Improwizacji* stanowią *Dziady*”³ – i jest to bezsprzecznie prawda, w której może jednak zadziwiać to, że cały utwór okazuje się „kontekstem” dla własnego fragmentu. Wprawdzie w literaturoznawstwie jest dość częstym zjawiskiem lektura fragmentaryczna, uwzględniająca tylko niektóre elementy lub poziomy utworu – szczególnie jest ona częsta we wszelkiego rodzaju ujęciach porównawczych – jednak w tym przypadku mamy do czynienia z elementem dzieła wyemancypowanym także w powszechnej recepcji i to w dużej mierze niezależnie od manipulacji interpretacyjnych.

¹ Praca naukowa powstała w ramach projektu badawczego finansowanego ze środków na naukę w latach 2009-2011.

² S. Pigoń, *Pierwszy zawiązek III części „Dziadów”*. W: *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, wyd. 2 powiększone. Warszawa 1998, s. 157 (rozprawa ta przedstawiona została po raz pierwszy na Sesji Mickiewiczowskiej PAN w 1955 roku).

³ K. Cysewski, „*Wielka Improwizacja*” – sposoby interpretacji. W: *Mickiewiczologia – tradycje i potrzeby*, red. K. Cysewski. Słupsk 1999, s. 205.

Można wskazać kilka przyczyn takiej emancypacji. Zaczę od tej najbardziej oczywistej, czyli od rangi artystycznej tekstu, eksponowanej przez wszystkich bez wyjątku komentatorów. Zofia Stefanowska, w artykule *Wielka – tak, ale dlaczego improwizacja?*, wskazuje, że przymiotnik „wielka” z jednej strony odróżnia ten fragment od improwizacji tzw. małej⁴, z drugiej zaś podkreśla, iż mamy do czynienia z fragmentem wybitnym⁵. Sam argument estetyczny jednak prawdopodobnie by nie wystarczył do tak konsekwentnego wyodrębnienia tej sceny ze struktury dramatycznej całości, wśród utworów Mickiewicza nie brakuje bowiem tekstów znakomych, gdyby nie to, że – i tu można wskazać drugą przyczynę emancypacji – stanowi całość niezależną treściowo, do której zrozumienia nie jest niezbędna znajomość reszty dramatu lub choćby sytuacji, w jakiej znajduje się podmiot. Można w historii literatury wskazać wiele przykładów podobnej „solowej kariery” fragmentu większego utworu, by przywołać choćby tylko monolog Hamleta; jeszcze więcej takich przykładów możemy znaleźć w teatrze operowym, którym – jak wiadomo – *Dziady* są silnie inspirowane. W przypadku *Wielkiej Improwizacji* wchodzi w grę jeszcze jeden, jak się zdaje, decydujący czynnik – mianowicie okoliczności jej powstania, otoczone legendą na tyle charakterystyczną, że warto przypomnieć jej podstawowe składniki.

Fundamentem tej legendy było utożsamienie aktu poetyckiej improwizacji dokonywanego przez postać dramatu w ramach monologu scenicznego z aktem twórczym samego autora. Tytuł „improwizacja”, jakim oznaczył scenę sam Mickiewicz, może ewokować różne sensory, ale w oczach odbiorców dziewiętnastowiecznych niewątpliwie wiązał osobę autora – słynnego ze swoich publicznych improwizacji – z postacią Konrada.

Relacje dotyczące okoliczności powstania *Improwizacji*, mimo że późne, nieliczne i przez to pozbawione stuprocentowej wiarygodności, były jednak traktowane przez komentatorów jako istotna przesłanka interpretacji całej części III *Dziadów*. Co znamienne, poddawano je dość arbitralnej selekcji i krytyce, toteż pomiędzy kanonem relacji i wspomnień, którym wszyscy komentatorzy dają wiarę, i sferą oczywistych apokryfów istnieje sfera świadectw, które uznawane są za wiarygodne lub nie przede wszystkim w zależności od obranej linii interpretacyjnej⁶. Wszystkie one jednak są zgodne co do tego, że *Wielka Improwizacja* została napisana od razu jako całość i w trakcie jednej nocy; co więcej, potwierdził to ponoć sam Mickiewicz⁷.

Pierwszym, który wyciągnął z tego faktu wnioski dla interpretacji literaturo-

⁴ Tak „roboczo” opisał ją Mickiewicz w brulionie *Dziadów*, wpisując przed improwizacyjnym monologiem Konrada, który znalazł się ostatecznie na końcu sceny I z aktu I, notatkę: „Do improwizacji. (przed wielką improwizacją)” (zob. A. Mickiewicz, *Dziadów część III*, t. I: *Podobizny autografów*, t. II: *Transliteracje, komentarze*, oprac. Z. Stefanowska, M. Prussak. Warszawa 1998, t. I, s. 46, t. II, s. 69).

⁵ Z. Stefanowska, *Wielka – tak, ale dlaczego improwizacja?*. W: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976, s. 71.

⁶ Por. M. Demałowicz, *Od „Dziadów” części trzeciej do „Pana Tadeusza”*. Marzec 1832-czerwiec 1834 (*Kronika życia i twórczości Adama Mickiewicza*). Warszawa 1966, s. 24-31.

⁷ W rozmowie z Burgaud des Marets, który przekazał tę informację Władysławowi Mickiewiczowi; zob. *ibidem*, s. 28.

znawczej, był – jak się zdaje – Kallenbach, który stwierdził, iż *Wielka Improwizacja* „nie mogła być oczywiście z góry obmyślana” i „zrodziła się samoistnie i samowolnie”, stając się zarodkiem całej części III *Dziadów*. Badacz ten zauważył również, że „dziś jeszcze Improwizacja działa na nas nie jako część całości, ale owszem jako całość zupełnie w sobie zawarta, skończona, odrębna”⁸. Ustalił tym samym dwa elementarne składniki pierwotnej legendy *Wielkiej Improwizacji* – po pierwsze to, że jej tekst powstał w wyniku bezpośredniego zapisu nagłego przyływu natchnienia, a jej podmiotem jest sam poeta, po drugie zaś – że ten tekst natchniony (należałoby od razu dodać: natchnieniem diabelskim) został następnie „obudowany” konstrukcją całego dramatu. Wyznaczonym przez Kallenbacha tropem poszli Juliusz Kleiner, Konrad Górski i wielu innych komentatorów, różnie jednak widząc kwestię podmiotowości tego monologu⁹. Nie tylko komentatorów zresztą – legenda *Wielkiej Improwizacji* w dużej mierze ukształtowała mit Mickiewicza-wieszczka, a jej przykład ukazuje wyraźnie, jak pozorna jest granica oddzielająca legendę od tzw. ujęcia badawczego. Kryterium „naukowości”, jak wiadomo już od dawna, w odniesieniu do nauk humanistycznych jest zasadniczo utopijne. Można zastąpić je kryterium szerszych i węższych horyzontów literaturoznawczych, jednak i na tej podstawie trudno dokonać selekcji komentarzy według jasno określonych wyznaczników kompetencji ich autorów. Symptomatyczny jest tu przypadek Artura Górskiego, jednego z tych, którzy odegrali decydującą rolę w kształtowaniu się wieszczkiej legendy Mickiewicza na przełomie wieków. Jego szeroka wiedza zarówno na temat twórczości poety, jak i literatury romantyzmu nie ulega wątpliwości – jako edytor francuskich utworów Mickiewicza oraz jeden z inicjatorów Wydania Sejmowego jego dzieł znajduje się niewątpliwie w gronie znawców i można go określić mianem „czytelnika-eksperta”¹⁰; lecz silna ideologizacja jego komentarzy literackich sprawia, że miesz-

⁸ J. Kallenbach, *Wstęp do: A. Mickiewicz, Dzieła*, t. IV. Lwów 1905, s. 24. Zob. także idem, *O improwizacji Konrada*. „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, R. IV, Lwów 1890, s. 3-33, idem, *Adam Mickiewicz*. Kraków 1897, t. II, s. 33-40 oraz idem, *Szczątki autografu pierwszego III cz. „Dziadów”*. „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, R. V, Lwów 1891, s. 197. Por. również komentarze Z. Stefanowskiej do analiz tekstologicznych Kallenbacha w jej wstępie do: A. Mickiewicz, *Dziadów część III...*, s. 10-11.

⁹ K. Górski np. wprowadził wyraźną modyfikację widzenia tej kwestii: przyjmował, że *Improwizacja* była zawiązkiem całego dramatu, jednak oddzielał akt twórczy Mickiewicza od zapisu aktualnego przeżycia; pisał: „tak potężnie i sugestywnie działa na nas *Improwizacja*, że przestaje ona dla nas istnieć jako utwór literacki, jako dzieło sztuki; gotowiśmy uwierzyć, że Mickiewicz, pisząc *Improwizację*, aktualnie przeżywał bunt przeciw Bogu, nie potrafimy już odzielić twórcy od dzieła. [...] Owej nocy, w której niesłyszany poryw natchnienia zmusił poetę do stworzenia tego tytanicznego utworu, Mickiewicz wiedział, że jego bunt należy już do przeszłości, ale do przeszłości jeszcze dostatecznie bliskiej, aby w odtworzeniu jej puls życia był równie silny, a może nawet silniejszy, niż to było w rzeczywistości. Wszak często świeże wspomnienie mocnego przeżycia może się okazać silniejsze i bogatsze od samego przeżycia” (K. Górski, *Racjonalizm i mistyka w Improwizacji Konrada*. W: *Literatura a prądy umysłowe*. Warszawa 1938, s. 73; zob. także idem, *Przewyciężenie prometeizmu w „Dziadach”*. W: *Z historii i teorii literatury*, Wrocław 1958, s. 161-162). Zob. również J. Kleiner, *Mickiewicz*. Lublin 1948, t. II: *Dzieje Konrada*, cz. 1, s. 416-418.

¹⁰ Sformułowanie B. Doparta; zob. jego *Poemat profetyczny – o „Dziadach” drezdeńskich Adama Mickiewicza*. Kraków 2002, s. 60.

czą się one raczej w kategorii eseju i trudno dostrzec w nich walor obiektywizmu czy też poddać weryfikacji; więcej nawet, jego interpretacja Mickiewicza w sposób ewidentny zbliża się raczej do wiary, niż do wiedzy. Proponowana przez niego lektura *Wielkiej Improwizacji* jest jednak istotna jako świadectwo neoromantycznego rozumienia mesjanizmu i idei literatury wieszczej, które zaciążyło na długo nad recepcją dzieł Mickiewicza. Zgodnie z przekonaniem, że idea mesjanizmu to *summa*, ukoronowanie i cel rozwoju myśli Mickiewicza, Artur Górski uznał, że *Wielka Improwizacja* jest jej „punktem środkowym i górującym”, który „zawiera w sobie wszystkie elementy natury Mickiewiczowskiej w stanie przejścia z jednej równowagi do drugiej” i „pozwała wychwycić, jakie są tej twórczości cechy główne i jaki ona świat zawiera w sobie”¹¹. Zdaniem Górskiego jest więc *Improwizacja* nie tylko – jak sądził Kallenbach – elementem inicjacyjnym i centralnym *Dziadów* części III, ale i osią całego dorobku poety, czymś w rodzaju klucza do niego.

Pierwszym, który podszedł krytycznie do założenia o głównej roli *Wielkiej Improwizacji* w *Dziadów* części III, był dopiero – w 1955 roku – Pigoń, który twierdził, że *Wielka Improwizacja* była pisana od razu jako element całości dramatycznej oraz podawał w wątpliwość założenie, że nazwa tego fragmentu oznacza charakter aktu twórczego samego Mickiewicza¹². Mimo jego ustaleń dotyczących trybu powstawania *Dziadów* (do których jeszcze powrócę), przekonanie o przynajmniej częściowej, jak to ujął Borowy, „autentyczności” *Wielkiej Improwizacji*¹³ (czyli o tym, że wyraża ona przeżycia samego poety) oraz o jej fundamentalnym znaczeniu dla całej koncepcji *Dziadów* pozostało mniej lub bardziej świadomie dziedziczone przez kolejne pokolenia badaczy i miało istotne konsekwencje dla trybu interpretacji – uznając bowiem *Improwizację* za źródło, załączek całego dramatu, siłą rzeczy będziemy traktować dylematy Konrada jako wątek główny utworu. Takie ujęcie można jednak podważyć nie tylko ze względu na logikę konstrukcji całości (jak to czynił właśnie Pigoń), ale i proporcje rozkładu treści (bowiem wątek Konrada nie jest bynajmniej najszerzej rozpisany w utworze)¹⁴.

Sprowadzenie *Wielkiej Improwizacji* do roli jedynie jednej ze scen składających się na *Dziady* nie rozwiązuje problemu relacji autor-bohater, ponieważ dramat ten został przez Mickiewicza zbyt silnie naznaczony biografią i historią, aby można było tę kwestię zignorować. Podkreślał to zagadnienie Pigoń, który twierdząc zdecydowanie, że „scena ta nie była owocem erupcji niespodzianej i spontanicznej”¹⁵, wysuwał jednak przypuszczenie, że „począł ją” poeta jako „konsekwencję wczucia się w rozmiary martyrologii filomackiej”¹⁶. I tu pojawia się kolejny problem, ściśle związany z zagadnieniem autorskich kontekstów tworzenia *Wielkiej Improwizacji* i jej roli w całości kompozycji, a mianowicie kwestia czasu – czasu tworzenia dra-

¹¹ A. Górski, *Monsalwat*. Warszawa 1998, s. 60.

¹² S. Pigoń, *Pierwszy zawiązek...*, s. 70-89.

¹³ W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*. Lublin 1958, t. II, s. 113-114.

¹⁴ Nieuchronną selektywność dominanty interpretacyjnej podkreślał m.in. Julian Przyboś, pisząc: „trzecia część dla naszego pokolenia, które przeżyło okupację, to dramat przede wszystkim polityczny” (J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1965, wyd. III powiększone, s. 134).

¹⁵ S. Pigoń, *Pierwszy zawiązek...*, s. 182.

¹⁶ Ibidem, s. 181.

matu i czasu jego akcji. Pigoń – i nie tylko on – uznając *Dziady* za panoramiczną całość kompozycyjną, której część jedynie stanowiła *Wielka Improwizacja*, był przekonany, że część ta była od początku planowana jako należąca do historii procesu wileńskiego z 1824 roku i że cały dramat – mimo wymowy uniwersalnej – ma charakter retrospektywny¹⁷. Przyjmując takie założenie, w naturalny sposób wiązano powstanie *Wielkiej Improwizacji* ze wspomnieniami doświadczeń Mickiewicza z okresu procesu, kiedy to, jak wiadomo, improwizował w więzieniu. Czy to jednak oznacza, że improwizacje z *Dziadów* drezdeńskich są *anamnesis* tamtych zdarzeń i tamtych improwizacji? I w jakim stosunku improwizacja powstała w ciągu jednej nocy w Dreźnie w marcu 1832 roku ma się do improwizacji wpisanej w porządek fabularny zdarzeń z roku 1824? Jeśli przyjmiemy klucz personalny i uznamy, że Konrad wpada w tę samą pułapkę, w jaką wpadł, a następnie wydobył się z niej (tyle że samodzielnie) Mickiewicz, to zapytać należy – który Mickiewicz? Ten dwudziestostuletni czy ten trzydziestoczteroletni? Jest to pytanie stanowiące element szerszego problemu – problemu historyczności *Dziadów* oraz związku kontekstu historycznego z zapisem ewolucji przekonań i postawy samego poety. Jaką historię Mickiewicz naprawdę opowiada, opowiadając – w aurze klęski powstania listopadowego – historię procesu wileńskiego? Czy po prostu cofa się do wydarzeń minionych z nastawieniem kronikarza, który, jak zaznacza w przedmowie, chciał dać jedynie „wierną pamiątkę z historii litewskiej lat kilkunastu” i który „sceny historyczne i charaktery osób działających skryślił sumiennie, nic nie dodając i nigdzie nie przesadzając”¹⁸? Gdyby chwycić tu Mickiewicza za słowa, można by wytoczyć niejedną argument przeciwko kronikarskiej sumienności, na przykład jeśli chodzi o synchronizację czasu autentycznych zdarzeń; jednak traktując ową sumiennosc jako podporządkowaną zasadzie literackości, badacze zgodnie skłonni są historyczność dramatu traktować swobodnie, jako poddaną logice kondensacji i właściwą tylko jednemu z poziomów dzieła. Artur Górski na przykład uważał, że nie jest ona odtworzeniem stanu ducha Mickiewicza w celi bazylianów, lecz jego „drezdeńskich” wrażeń popowstaniowych, ale została „doczepiona” do „nocy bazylikańskich” dlatego, że wówczas „po raz pierwszy sfinks ten¹⁹ zajrzał mu w oczy”²⁰. Większość komentatorów zgadza się z Górskim; również najbardziej z nich sceptyczny Pigoń, broniąc „dokumentacyjnego” charakteru *Dziadów*, postrzegał zarazem tę dokumentacyjność jako poddaną zasadzie *licentia poetica*. Podkreślając historyczną wartość tekstu, pisał wprawdzie, iż: „Poeta uprzytomnił sobie, że ścisła wierność i surowa prawda w odtworzeniu niedoli narodu większą mieć będzie wymowę, niż jakakolwiek egzageracja, niż najszczytniejsze uniesienia poetyckie”²¹, a odnosząc się do deklaracji z przedmowy o chęci zachowania „wiernej pamiątki”, stwierdzał, że „nie ma powodu, by słowa te rozumieć inaczej, niż one zostały napisane, by gdzie indziej, a nie tam, gdzie autor sam wskazywał, szukać myśli-rodzicielki dramatu”²²

¹⁷ Zob. idem, *Spojrzenie ku „Dziadów” części III. W: Zawsze o Nim...*, s. 229-230.

¹⁸ A. Mickiewicz, *Dziady* część III, oprac. J. Wiczerska-Zabłocka. Wrocław 1984, s. 10.

¹⁹ Tzn. problem niezawinionego cierpienia.

²⁰ A. Górski, *Monsalwat...*, s. 76.

²¹ S. Pigoń, *Pierwszy zawiązek...*, s. 186.

²² Ibidem.

– w innym miejscu jednak, rejestrując liczne „odbiegnięcia od rzeczywistości” w utworze, pisał: „Ale któż o to dba? Byłoby nieprzyzwoitym natręctwem pieniać się z poetą o takie niezgrania wydarzeń, o drobne anachronizmy, które w obmyślonej konstrukcji dzieła mają własne, całkowicie dostateczne wyjaśnienie czy wytłumaczenie”²³.

Nie czyta się więc *Dziadów* części III jako dramatu dokumentacyjnego, lecz – podporządkowując konsekwencje zastosowania perspektywy historycznej logice widzenia uniwersalizującego – uznaje się je np. za rodzaj misterium²⁴ lub też dramat inicjacji²⁵. Można więc przyjąć założenie, że prześladowania filomatów są poetyką hipostazą sytuacji popowstaniowej, a psychomachie Konrada uznać za wynik wstrząsu popowstaniowego samego Mickiewicza, który pod jego wpływem – jak miał sam stwierdzić – „późno wyrzygnął dumę i zepsucie nazbierane przez lat dziesięć”²⁶. Ale motywacja poety, jak się zdaje, była nie tylko ekspiacyjna; jak podkreślała (między innymi) Zofia Trojanowiczowa, Mickiewicz, pisząc *Dziady* w trudnej dla niego sytuacji popowstaniowej, „z wielką determinacją, świadom możliwości własnego słowa poetyckiego” przyznał skompromitowanemu poecie – Konradowi, a więc i sobie – „moralne prawo do zabierania głosu w istotnych sprawach narodu”²⁷. Warto jednak zauważyć, że Konrad w dramacie grzeszy nie zaniechaniem walki, lecz pychą i buntem; walka zaś przedstawiona jest w *Dziadach*, zgodnie z mesjanistyczną i antyprometeistyczną²⁸ wymową dzieła, jako wysiłek daremny.

I tu powracamy do roli, jaką w krystalizacji koncepcji dramatu odegrała *Wielka Improwizacja*. Czy istotnie można ją uznać za scenę generującą cały, tak bogaty w wątki utwór?

Kallenbach zakładał, że *Wielka Improwizacja* – chociaż ostatecznie włączona w sceny więzienne – nie była pisana jako jedna z nich. Nic bowiem w jej tekście nie wskazuje na to, że tłem jest więzienie. Monolog Konrada nie jest sprowokowany konkretnym wydarzeniem, konkretnym impulsem. Samotność, która jest dla niego punktem wyjścia, można uznać za stan uniwersalny, chociaż wyeksponowany w ostatecznej wersji dramatu m.in. przez ukazanie w poprzedzającej scenie nieudanej próby dokończenia małej improwizacji; ta scena jednak niewątpliwie została dopisana później²⁹. Wypada się tu – przynajmniej częściowo – zgodzić z Kallenbachem, podkreślającym „niezależny” od reszty scen dramatu charakter tego fragmentu, nato-

²³ Idem, *Czas, czasy i połowica czasu w „Dziadach”*. W: *Zawsze o Nim...*, s. 205-206.

²⁴ Por. zwłaszcza A. Ziółowicz, *Misteria polskie. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*. Kraków 1996 oraz W. Szturc, „*Dziadów*” Adama Mickiewicza część trzecia – misterium wskrzeszania nadziei. „Przegląd Humanistyczny” 1986, z. 3-4, s. 83-89.

²⁵ Por. np. M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*. Warszawa 1998 oraz B. Dopart, *Poemat profetyczny...*

²⁶ Wypowiedź tę relacjonował H. Kąjsiewicz w liście do I. Domeyki z 12 grudnia 1843 roku; zob. M. Dernałowicz, *Od „Dziadów”...*, s. 28.

²⁷ Z. Trojanowiczowa, „*Coś ty uczynił ludziom, Mickiewiczu...*”. Poznań 1999, seria „Wykłady Inauguracyjne” nr 37, s. 4.

²⁸ Por. K. Górski, *Przewyciężenie prometeizmu...* oraz B. Dopart, *Poemat profetyczny...*

²⁹ Znajduje się przed nią bowiem – jak o tym już była mowa w przypisie 4 – dopisek, zaznaczający, że ma się ona znajdować „przed wielką improwizacją”.

miast trudno, jak sędzę, utrzymać jego tezę, że *Dziadów* część III została „wyprowadzona” z *Wielkiej Improwizacji*, ponieważ, powtórzmy, w kompozycji całego dramatu przygody duchowe Konrada stanowią tylko jeden z wątków – i to niekoniecznie najistotniejszy. Ponadto, jak słusznie zwrócił uwagę Pigoń, psychomachia Konrada jest w założeniu zaprojektowana jako scena dramatyczna, czego świadectwem jest choćby to, że kończy się ona interwencją innego „bohatera” – diabła, dopowiadającego fatalne ostatnie słowo: „jeżeli nawet, dopisane później, zastępuje ono pierwotną aposiopesis – uwarunkowane tokiem myśli, a nawet w brzmieniu swym narzucone przez rym, wchodzi przecież organicznie w pierwiastkową strukturę utworu, przynależy do pierwszego jego odlewu. Czy to miałoby być naprawdę zakończenie utworu w sensie absolutnym? Utworu samoistnego? Czy zawarte tam bluźnierstwo nie domaga się jak najkonieczniejszych dalszych ogniw toku dramatycznego? Czy nie mieści zawiązku konfliktu? Ten jeden wzgląd dowodziłby dostatecznie, że *Wielka Improwizacja* od razu powstała nie jako całość odrębna i samoistna, ale jako człon upodrzedniony całości nadrzędnej, rzutowanej znacznie szerzej”³⁰.

Pigoń, występując przeciw tezie o „samoistności” *Wielkiej Improwizacji*, miał konkretny cel – dowiedzenie, że była ona od razu pisana jako jedna ze scen więziennych. W takim ujęciu w istocie ustalenia zwolenników tezy o pewnej niezależności *Wielkiej Improwizacji* od całościowej koncepcji *Dziadów* części III wymagają odzrucenia właściwie w całości. Jednak – jak się zdaje – przy mniej radykalnie ujętej sprawie rysuje się jeszcze trzecia droga, „pośrednia” między twierdzeniami Kallenbacha i Pigoń. *Wielka Improwizacja* mogła być od początku pomyślana jako element większej struktury dramatycznej, ale tą całością niekoniecznie musiał być dramat „filomacki”. Nie musiała być więc pisana jako – mocno wyidealizowany – odpowiednik autentycznych improwizacji więziennych Mickiewicza (których zapisy w porównaniu z nią prezentują się zresztą szczególnie marnie), lecz jako składnik wcześniejszej koncepcji dramatu bardziej osobistego, intymnego, w której głównym bohaterem miała być postać nosząca cechy Mickiewicza – wariant jego *alter ego*, odpowiednik późniejszego Konrada, a głównym tematem – wewnętrzna ewolucja tej postaci.

Na taki trop może naprowadzać świadectwo Odyńca, który twierdził, że Mickiewicz tuż przed *Dziadów* częścią III miał pracować nad projektem „rzymskim”, obrazującym jego wewnętrzną przemianę³¹. Akcja tego utworu miała mieć za tło Rzym – ale fragmentów nikomu nie pokazał. Relacja ta, respektowana jeszcze przez Kallenbacha³² i Kleinera³³, została zakwestionowana przez Pigoń i jego wzorem jest obecnie lekceważona w badaniach³⁴; zresztą już Władysław Mickiewicz przypuszczał, że Odyniec mylnie zapamiętał informację o wierszu *Śniła się zima* (z 23 mar-

³⁰ S. Pigoń, *Pierwszy zawiązek...*, s. 161.

³¹ Zob. L. Siemieński, *Religijność i mistyka w życiu i poezjach Adama Mickiewicza*. Kraków 1871, s. 131-151.

³² J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz...*, s. 38.

³³ J. Kleiner, *Mickiewicz...*, s. 416.

³⁴ M. Dernałowicz w *Kronice życia i twórczości Mickiewicza* nawet nie cytuje fragmentu listu Odyńca, zawierającego wzmiankę o projekcie rzymskim, komentując ją jedynie w przypisie jako „niewiarygodną” (*Od „Dziadów”...*, s. 25).

ca)³⁵. Ze współczesnych badaczy bodaj jedynie Zofia Stefanowska starała się oddać temu zapisowi sprawiedliwość, uznając go za źródło wiarygodniejsze od na przykład dość zgodnie akceptowanej przez komentatorów relacji Orpiszewskiego, w której zdaniem badaczki „stylizacja według potocznych wyobrażeń o duchowym tworzeniu poezji posunięta jest dalej niż w opowiadaniu Odyńca”³⁶ (przypomnijmy, iż Orpiszewski, w Dreźnie sąsiad Mickiewicza zza ściany, twierdził, że obudzwszy się pewnej nocy, słyszał, jak Mickiewicz „głośno pisze” improwizację Konrada³⁷).

Wydaje się, że nie ma – i przy dzisiejszym stanie znajomości źródeł być nie może – argumentów przekonujących radykalnie, że „projekt rzymski” był tylko wymysłem Odyńca. Pigoń, negując możliwość jego istnienia, wysuwał argumenty tekstologiczne i psychologiczne: podkreślał mianowicie, że tytuł „Improwizacja w kozie” został wpisany w czystopisie jako integralnie połączony z zapisem tego fragmentu, na pewno nie był dopisany później, i wyciągał stąd wniosek, że monolog ten musiał być pisany od razu jako jedna ze scen więziennych, jako „konsekwencja wczucia się w rozmiary martyrologii filomackiej”, a tym samym – że najprawdopodobniej powstał on już po napisaniu sceny więziennej, gdyż „intensywność owego wczucia [...] w sposób naturalny wzrastałaby w siłę dopiero w toku doznawania i szczegółowego odtwarzania złowrogiej bolesności owych cierpień”³⁸. Nie jest to argumentacja w pełni przekonująca, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę, że *Wielka Improwizacja* nie rozpoczyna się obrazem martyrologicznym, ale rozważaniami na temat siły i roli poety. Również na poziomie tekstologii sprawa nie jest oczywista: to, że w czystopisie znajdujemy tytuł „improwizacja w kozie”, nie znaczy, że znajdował się on w brudnopisie; co więcej, gdyby w koncepcji Mickiewicza monolog ten powstawał od razu jako jedna ze scen więziennych, informacja, że dzieje się „w kozie”, byłaby zbędna. Dodanie tego nagłówka wcale nie musi więc świadczyć na korzyść tezy, że monolog Konrada od początku pomyślany był jako część dramatu „filomackiego”, lecz właśnie przeciwnie – że w pierwszej, brulionowej wersji do niego nie należał, a dopiero w odpisie został za pomocą tytułu „przyporządkowany” do nowej koncepcji. Tytuł ów w takim razie można traktować jako notatkę „robotniczą” – tym bardziej że został on następnie przez poetę usunięty.

Notabene, w nagłówku przed tym tytułem (oprócz zapisanej po nim, również przekreślonej wzmianki „obacz w książeczce” oraz pozostawionych w wersji ostatecznej didaskaliów: „Konrad po długim milczeniu”) pojawia się jeszcze imię „Gustaw”, mocno zamazane przez poetę. Pigoń dopuszczał w związku z tym możliwość, że w „jakimś pomysle przejściowym” lub w zaginionym brulionie sceny więziennej bohater występował jeszcze pod imieniem Gustaw (bowiem w czystopisie mamy już zdecydowanie do czynienia z Konradem). Jest to bardzo prawdopodobne – lecz ani nie potwierdza tezy o nieistnieniu projektu rzymskiego, ani jej nie zaprzecza – wskazuje jedynie na to, że koncepcja poety nie była od razu w pełni wyklarowana,

³⁵ Zob. *ibidem*.

³⁶ Z. Stefanowska, *Jak powstawała „Dziadów” część III?*. W: *Rozmowy o „Dziadach”*, red. B. Kuczera-Chachulska, M. Prussak. Warszawa 2005, s. 12-13.

³⁷ Zob. fragmenty jego relacji w: M. Dernałowicz, *Od „Dziadów”...*, s. 28-29.

³⁸ S. Pigoń, *Pierwszy związek...*, s. 181.

że w jakimś stopniu jeszcze ewoluowała. Świadczy o tym również odnośnik „obacz w książeczce”, odsyłający, jak przekonująco dowodzi Pigoń, najprawdopodobniej do jakichś niezachowanych, wcześniejszych szkiców lub fragmentów – choć niekoniernie przecież do hipotetycznej pierwszej części brulionu *Dziadów*.

Argumentację za integralnym związkiem *Wielkiej Improwizacji* z koncepcją scen więziennych opierał Pigoń na jeszcze jednym przeświadczeniu, przejętym z relacji Odyńca: że monolog ten został nie tylko napisany, ale i przepisany przez Mickiewicza podczas jednej i tej samej nocy. Jak jednak zwracała na to uwagę już Stefanowska, ten szczegół może wydawać się wątpliwy: „Mickiewicz, wyczerpany pisaniem poezji, znalazł wszelako, zanim usnął na podłodze, dość energii, żeby skopiować Improwizację?”³⁹. Pigoń przyjmuje bez zastrzeżeń uzasadnienie Odyńca, który stwierdził, że poeta zrobił to, przypuszczając, że może umrzeć nazajutrz. Stefanowska przyznaje, że w istocie „takie obawy nawiedzały poetę” i podaje przykład z okresu pisania *Pana Tadeusza*⁴⁰; jednak to nie świadczy koniecznie, że tak było i w trakcie pisania *Dziadów*. Pigoń uważał, że potwierdzeniem tezy o przepisaniu monologu bezpośrednio po jego stworzeniu są stosunkowo liczne pomyłki w czystopisie *Wielkiej Improwizacji*, ale – jak stwierdziła Stefanowska – „argument to nie żelazny, bo od podobnych pomyłek roją się i inne karty czystopisu”⁴¹.

A więc nawet, jeśli przyjmiemy, że relacja Odyńca o owej porannej wizycie jest prawdziwa i założymy – tak jak to uczynił Pigoń – że zachowany w kórnickim czystopisie części dramatycznej to ten sam tekst, który widział Odyńiec owego ranka, kiedy zastał Mickiewicza po całej nocy pisania, nie znaczy to jeszcze, że teje właśnie nocy powstał zarówno domniemany brulion, jak i czystopis; być może owej nocy poeta przepisał *Improwizację* na czysto już jako część koncepcji „filomackiej” z brulionu, który został napisany wcześniej, innej nocy. Lecz czytając tekst improwizacji, Odyńiec wywnioskował, że to ona właśnie – i tylko ona – tak mocno zaangażowała Mickiewicza. Może przez całą tę noc, po której przyszedł do niego Odyńiec, poeta „kropił”, jak to sam miał ująć (według relacji Odyńca)⁴², inne wiersze *Dziadów*, a monolog Konrada przepisał już zbyt zmęczony, by tworzyć dalej nowe sceny, ale dość przytomny, by przepisać na czysto wiersze już istniejące w brulionie – być może poddając je jakimś retuszom – i być może istotnie z przecuciem, że może wkrótce umrzeć.

Ani argumenty tekstologiczne, ani świadectwo Odyńca nie dają więc stuprocentowej pewności, że *Wielka Improwizacja* była pisana od razu jako scena z *Dziadów* – choć zarazem, naturalnie, nie można tej wersji absolutnie wykluczyć.

³⁹ Z. Stefanowska, *Jak powstawała...*, s. 14.

⁴⁰ Ibidem, s. 15.

⁴¹ Ibidem, s. 14. Dodajmy, że badaczka uznawała za „znamienne, że informacja o rzymskich *Dziadach* rychło została zmarginalizowana, natomiast opis owej nocy, kiedy to Mickiewicz napisawszy (i przepisawszy) *Improwizację*, usnął na materacu ściągniętym z łóżka na ziemię, tak go zastał Odyńiec i przeraził się nie tylko sytuacją, także niezwykłą bładością poety, ten opis za dobrze odpowiadał ówczesnym wyobrażeniom o tym, czym jest inspiracja poety romantycznego i jak się improwizuje, żeby tę część relacji Odyńca zbagatelizować czy chociażby poddać ocenie uwzględniającej ciśnienie literackie epoki” (ibidem, s. 13-14).

⁴² Por. fragmenty listu Odyńca do Siemieńskiego w: M. Dernałowicz, *Od „Dziadów”...*, s. 28.

Istnieje jeszcze jeden poziom argumentacji – poziom czasu. Pigoń, precyzyjnie rekonstruując czas pisania *Dziadów*, dowodzi – i nie sposób temu dowodzeniu się oprzeć – że utworzenie pierwszego rzutu redakcji brulionowej III części *Dziadów* musiało nastąpić między 20 marca (najwcześniej) a 5 kwietnia. Czyli – jak liczył badacz – w ciągu niespełna dwóch tygodni powstał utwór objętości (wraz z *Wielką Improwizacją*) niemal 2000 wierszy, a ponadto utwory drobne (*Śniła się zima*, *Mędrcy*, sonet *Do samotności* oraz – być może – *Reduta Ordon*). Pigoń wyciągnął z tego wniosek, że „chcieć tam wbić jeszcze jakiś utwór wcześniejszy, osobny, znaczny, zaczęty, a jakoby nawet ukończony w Dreźnie, jakieś mianowicie *Dziady* »rzymskie« – jako to, idąc zbyt łatwowiernie za Odyńcem, przyjmuje Kallenbach – jest to puszczając się na domysły zbyt karkołomne”⁴³. Być może i tak jest, choć na ten argument można by odpowiedzieć po mickiewiczowsku: „tout dépend de l’intensité de l’inspiration...”⁴⁴. Po wtóre jednak – i istotniejsze – w rozumowaniu Kallenbacha i następnie Kleintera ów projekt rzymski miał poprzedzać *Dziady*, a nie być tworzony wraz z nimi, nie musiał więc powstawać po 20 marca, a tę datę Pigoń oznaczył jako najwcześniejszą z możliwych na rozpoczęcie pracy nad *Dziadami*, lecz wcześniej, kiedy Mickiewicz był już w Dreźnie; być może projekt ten opracowywany był na przemian z pracą nad tworzonym w tym samym okresie przekładem *Giaura*. Pigoń, ustalając ową datę 20 marca, powoływał się na list poety do Lelewela z 23 marca, w którym donosił: „piszę teraz wiele, ale rzeczy mniej stosowne do okoliczności”⁴⁵. Badacz wywnioskował stąd, że mowa tu może być jedynie o *Giaurze* jako pracy „mniej stosownej do okoliczności”, rozumiejąc to sformułowanie jako „nieaktualnej” oraz uznając, że była to jedyna praca, z którą poeta mógł wiązać nadzieje na honoraria, o których wspominał Lelewelowi⁴⁶. Mickiewicz nie precyzuje jednak w liście, że zajmuje się tłumaczeniem, lecz że pisze – i to że pisze „wiele”. Otóż „projekt rzymski” – jako odwołujący się do przeszłości i mający za treść indywidualną duchową przemianę poety – był niezbyt „stosowny” do powojennych okoliczności. Projekt ów mógł więc zaistnieć na samym początku pobytu w Dreźnie – niekoniecznie, jak to dopowiada Pigoń, jako „ukończony”, lecz

⁴³ S. Pigoń, *Pierwszy zawiązek...*, s. 171-172.

⁴⁴ Cyt. za: M. Dernałowicz, *Od „Dziadów”...*, s. 28 (przytoczenie rozmowy z Burgaud des Marets); warto przypomnieć, że sam Pigoń, odtwarzając tempo powstawania *Dziadów* części III, stwierdził, że jeśli wyznacznikiem improwizacyjności jest szybkość tworzenia wierszy, to cały ten dramat jest improwizacją (S. Pigoń, *Pierwszy zawiązek...*, s. 170-171).

⁴⁵ A. Mickiewicz, *Dziela*, t. XV: *Listy*, cz. II, oprac. S. Pigoń. Warszawa 1955, s. 17.

⁴⁶ Istnieją jednak również przesłanki wskazujące, że tłumaczenie *Giaura* Mickiewicz rozpoczął później niż przypuszczał Pigoń, ustalający początek tej pracy na około 10 marca – chodzi o wzmiankę Odyńca (z listu do Siemińskiego z 1871 roku), świadcząca, że Mickiewicz zaczął przekład dopiero po przybyciu Domeyki do Drezna (czyli po 21 marca), jak również o list Odyńca do Flory Laskarys z 20 marca 1832 roku, w którym donosił, że poeta „się strasznie rozleniwił” i prawie nic nie pisze (zob. M. Dernałowicz, *Od „Dziadów”...*, s. 24-25). Pigoń w odniesieniu do tego drugiego listu wysuwał przypuszczenie, iż „Odyńiec nie orientował się tak bardzo dokładnie w bieżących zajęciach pisarskich swego przyjaciela i poinformował adresatkę błędnie” (S. Pigoń, *Pierwszy zawiązek...*, s. 167-168); istotnie, należy nieustannie mieć na uwadze wątpliwy charakter świadectw Odyńca, nie tylko tych powstających po latach, lecz i tych z listów pisanych na bieżąco, jak ów do Flory Laskarys.

w fazie koncepcji, szkiców lub fragmentów. Być może *Wielka Improwizacja* była właśnie jednym z nich? Sceny takie jak ona, czy też ściśle z nią związane widzenie Ewy, mogły przecież być składnikami utworu o wewnętrznej przemianie, mającej za tło Rzym... Co więcej, założenie, że istniał projekt rzymski wiążący te dwie sceny (które w dramacie rozgrywają się symultanicznie), uzasadniałoby obecność w utworze, którego akcja rozgrywa się w pierwszej połowie lat dwudziestych, postaci Ewy, silnie związanej ze wspomnieniami rzymskimi poety – podczas gdy w konsekwentnie retrospektywnej logice dramatu odtwarzającego historię procesu naturalniejsza byłaby np. obecność Maryli. Postać Ewy jest silnym argumentem przemawiającym zarówno za prawdopodobieństwem istnienia koncepcji „rzymskiej”⁴⁷, jak i dobrze wiążącym się z założeniem, że Mickiewicz w *Dziadów* części III nie tworzył jedynie obrazu wydarzeń wileńskich, ale konstruował dramat spajający tamte doświadczenia z doświadczeniami bieżącymi i uniwersalizujący je – dramat, w którym psychomachia autobiograficznie nacechowanej postaci z pierwotnego projektu rzymskiego stała się elementem obrazu o wiele szerszej zakrojonego. Wątpliwości w tej kwestii mogłoby rozwiązać ostatecznie jedynie odnalezienie jakichś nowych świadectw lub też zgoła – brulionu *Wielkiej Improwizacji*...

W każdym razie, przy obecnym stanie źródeł, nie ma argumentu stuprocentowo obalającego twierdzenie Odyńca o istnieniu projektu rzymskiego; a o względności wymowy tekstów źródłowych – nader zresztą skąpych w tym przypadku – świadczy najlepiej to, że Pigoń, który przedstawia przeciw tej wersji niewątpliwie najsilniejsze i najbardziej sugestywne argumenty, buduje swoje dowodzenie w dużej mierze również na świadectwie tegoż Odyńca (dotyczącym napisania i przepisania improwizacji w trakcie tej samej nocy), choć zdaje sobie doskonale sprawę – i wielokrotnie to wykazuje – z jak niepewnym świadkiem ma do czynienia.

Można jednak zadać pytanie: czy kwestia genezy *Wielkiej Improwizacji* jest naprawdę tak istotna, skoro dysponujemy przecież pełnym tekstem *Dziadów* części III, gdzie ma ona swoje wyznaczone jej ostatecznie przez poetę miejsce, i nie stoimy przed koniecznością rekonstrukcji dzieła niewykończonego – tym bardziej że, jak już o tym była mowa, niezależnie od analiz tekstologicznych i genetycznych, powstało wiele odczytań *Dziadów*, w których kwestia *Wielkiej Improwizacji* nie jest bynajmniej dominantą interpretacyjną?

Pigoń odpowiedział na to pytanie wprost, pisząc, że spór „toczy się nie tylko o datę i nie tylko o porządek pisania”, ale „po prostu o pojmowanie Mickiewicza, o należyte zrozumienie samej natury jego organizacji twórczej”⁴⁸. Kierunek myślenia Kallenbacha był, zdaniem badacza, wynikiem „przejściowej atmosfery epoki”, „podniet modernistycznego indywidualizmu”⁴⁹. Przeciwwstawiając się postrzeganiu Mickiewicza wyłącznie jako „twórcy typu inspiracyjnego” i podkreślając jego „wła-

⁴⁷ Wzmacnia to przypuszczenie fakt, że scena widzenia Ewy powstała prawdopodobnie bardzo wcześniej, jako że brak jej w zachowanym brulionie zawierającym późne sceny *Dziadów* i wstawki do początkowych scen, brulionie zapisanym – wedle ustaleń Pigionia – już po 6 kwietnia, kiedy koncepcja *Dziadów* była skryształizowana; por. M. Dernałowicz, *Od „Dziadów”...*, s. 30-31.

⁴⁸ S. Pigoń, *Pierwszy zawiązek...*, s. 182.

⁴⁹ Ibidem.

dze konstrukcyjne” oraz „wewnętrzny nakaz ładu”, Pigoń – jak widać dzisiaj, po upływie półwiecza – również ulegał duchowi swojej epoki, co zresztą jest chyba nieuniknione nie tylko w literaturoznawstwie, ale w humanistyce w ogóle. Zasadniczą kwestią pozostaje jednak to, że każda linia interpretacyjna, wynikająca z przekonania o określonym typie „organizacji twórczej” poety, musi mieć konsekwencje w postaci przyjęcia bądź odrzucenia informacji źródłowych, a więc podjęcia decyzji o selekcji na poziomie danych, w tym nawet – jak w przypadku Odyńca, skądinąd istotnie nader kłopotliwego – zawieszenia kryterium wiarygodności konkretnego świadka.

Z tego wynika, po pierwsze, niepokojący wniosek, że wiarygodność źródeł wzrasta lub maleje w oczach badaczy wtedy, kiedy odpowiada to ich koncepcjom interpretacyjnym; po drugie jednak także to, że umieszczenie powstania *Wielkiej Improwizacji* poza kontekstem dramatu filomackiego, a w związku z tym jej emancypacja, by tak rzec, genetyczna, jest uzasadniona i wbrew pozorom nie kłóci się z głoszonymi przez Pigońa twierdzeniami. Paradoksalnie, istnienie projektu „rzymskiego”, tak energicznie negowanego przez tego badacza, stanowiłoby w istocie argument przeciwko „samoistnym i samowolnym” narodzinom *Wielkiej Improwizacji* – argument sprzyjający jego ogólnej teorii o cechującym Mickiewicza i górującym nad jego fantazją „rozmyśle architektonicznym”⁵⁰ – ponieważ jako składnik całości „rzymskiej” *Wielka Improwizacja* również stanowiłaby element z góry zaplanowanej konstrukcji, która następnie została znacznie rozszerzona. Nie jedyny byłby to przecież przypadek, kiedy Mickiewiczowi jakiś projekt „rozwiał się pod piórem”...

Zarazem – w perspektywie specyficznego, synestezyjnego historyzmu tego dramatu, opowiadającego o procesie wileńskim i o porażce powstania jednocześnie – takie wyodrębnienie wątku „ekspiacyjnego” Konrada mogłoby potwierdzać przypuszczenie, że Mickiewicz, tworząc w sytuacji popowstaniowej swoje literackie *alter ego*, dokonał w dramacie swoistej spowiedzi i wyznania grzechów, z których następnie sam się rozgrzeszył mocą stworzonej przez siebie postaci księdza Piotra, ale wśród tych grzechów wymienił jedynie pychę i prometejski sprzeciw wobec cierpienia, nie wymienił natomiast zaniechania walki; przeciwnie, akcentując męczeństwo, przedstawił to zaniechanie jako cnotę.

Słusznie zresztą zauważył Wiktor Weintraub, iż „mimo wszystko potępienie buntu Konrada w dramacie wcale nie jest jednoznaczne. Nie tylko dlatego, że pobudki tego buntu były szlachetne: miłość udęczonego narodu. Bunt Konrada wyposażył Mickiewicz w taką siłę przekonania, w taką potęgę wyrazu, impet natchnienia, że mimo wszystko dajemy mu się porwać. [...] Kto wie, może i dlatego Mickiewicz wprowadził do tej sceny owe głosy diabłów i aniołów, drogowskazy moralne, mające nadawać kierunek reakcjom czytelnika, bo czuł, że czytelnik ten, pozostawiony własnym siłom, może ulec impetowi wspaniałej wymowy poetyckiej Konrada”⁵¹.

Istotnie, Mickiewicz, tworząc postać niezwyklego poety, w *Wielkiej Improwizacji* dał próbkę „jego” – a *de facto* własnych – poetyckich możliwości, uwiarygodniając swojego bohatera aż do granicy utożsamienia, granicę tę wielu komentatorów

⁵⁰ Ibidem, s. 184.

⁵¹ W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1982, s. 224.

przekroczyło mniej lub bardziej świadomie. Wprowadzenie instancji autorskiej w wiele postaci działających musiało wpłynąć radykalnie na interpretację całej wymowy poematu, ponieważ badaczom uznającym *Wielką Improwizację* za bezpośredni zapis doświadczenia Mickiewicza trudno było pogodzić się z myślą, że ostatecznie idea wyrażona w tak doskonały sposób została napiętnowana, czyli że sam autor wydaje wyrok skazujący na swoją twórczość. Oszałamiająca uroda poetycka *Wielkiej Improwizacji* – jak żaden chyba inny fragment literacki – uzmysławia postulowaną przez Mickiewicza w latach trzydziestych konieczność rozdzielenia jakości etycznych i epistemologicznych od estetycznych⁵²; uświadamia, że to, co piękne, nie wiąże się koniecznie z prawdą ani tym bardziej z dobrem. Uzmysławia również skuteczność autokreacyjnych działań poety, stanowiących jedną z podstawowych trudności interpretacyjnych związanych z literaturą romantyczną w ogóle, a z twórczością Mickiewicza w szczególności – z niemożnością oddzielenia biografii od poezji. Z tym zaś zagadnieniem wiąże się następny, jeszcze bardziej fundamentalny problem, a mianowicie kwestia faktu literackiego i apokryfu, przesłanek pewnych i chwiejnych, a także niejasnej – a w wielu przypadkach niemożliwej do wytyczenia – granicy oddzielającej informacje tekstowe i tzw. dane od supozycji interpretacyjnych – czyli to, co istniejące, od tego, co kreowane w tak zwanej wiedzy o literaturze.

Summary

The article presents an exceptional status of *The Great Improvisation* as an autonomic part of *Forefathers*, part III. The author shows different reasons for distinctiveness of this monologue such as the legendary circumstances in which it was written, autobiographical elements of the drama itself and the way in which different historical documents and analysis of manuscripts were used to create and refute various interpretations.

⁵² Jak dowodzi W. Weintraub, Mickiewicz głosił to przekonanie głównie pod wpływem Saint-Martina, którego myślą inspirował się silnie już w okresie petersburskim dzięki wpływowi Oleszkiewicza (ibidem, zwłaszcza s. 101-148).

