

MARIAN MACIEJEWSKI

OD ERUDYCJI DO POZNANIA

Z DZIEJÓW ROMANTYCZNEJ LIRYKI OPISOWEJ

WPROWADZENIE

W kwerendzie tropiącej przedmiot badań w założonym ograniczeniu czasowym posługiwano się „roboczą” definicją liryki opisowej jako takiej wypowiedzi lirycznej, w której opis stanowi główną strukturę przekazu. Uwzględniono jednak i utwory w mniejszym stopniu przesyczone strukturą opisu, kierując się wtedy kryterium ważności funkcjonalnej.

U początków naszych rozważań pojawia się istotne pytanie natury historycznej i metodycznej, czy lirykę opisową należy uważać za gatunek literacki? Chcąc być w zgodzie z historycznoliterackim pojmowaniem zjawisk, nie można przymierzać interesujących nas utworów do norm definicji dzisiejszych¹. Trzeba zobaczyć, jak zapatrywali się na lirykę opisową poeci i krytycy romantyczni.

Uporczywe wertowanie poetyk romantycznych: Korzeniowski², Cegielski³, Bądzkiewicz⁴, nie przynosi odpowiedzi na pytanie, co w świadomości tamtych czasów, w bogatej produkcji literackiej romantyzmu, uważane było za lirykę opisową, jaką ta liryka musi posiadać strukturę i zakres tematyki. Wytłumaczenie tego stanu rzeczy daje w swoich rozważaniach ostatni z wymienionych teoretyków. Bądzkiewicz stwierdza krzyżowanie i zawieranie się podziałów poezji. Pyta np., czym różni się w systematyce Cegielskiego poezja opisowo-liryczna od liryczno-opisowej. Trafna jest także uwaga Bądzkiewicza o aprioryzmie postawy, u większości krytyków romantycznych, podczas dokonywania podziałów⁵. Ale chyba i on się od niego nie uwolnił.

Ponieważ te poszukiwania nie dały wyników, zajrzano do recenzji utworów, które nasza świadomość literacka obdarza mianem liryki opi-

¹ Por. Czesław Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, s. 5.

² Józef Korzeniowski, *Kurs poezji*, Warszawa 1829.

³ Hipolit Cegielski, *Nauka poezji zawierająca teorię poezji i jej rodzajów...*, Poznań 1845.

⁴ Antoni Bądzkiewicz, *Teoria Poezji w związku z jej historią opowiedziana*, Warszawa 1867.

⁵ Tamże, s. IX i in.

sowej, chodzi głównie o *Sonet* krymskie Mickiewicza. Nazywanie *Sonetów krymskich* „poezją opisową” albo poezją w „rodzaju opisowym” i mówienie o poematach opisowych w sposób analogiczny — sprawę komplikuje, lecz jej nie wyjaśnia (Mochnacki⁶, Mickiewicz⁷, Kraszewski⁸, nawet Klaczko⁹). Intryguje natomiast we wszystkich tych „krytykach” bogactwo terminologii malarskiej: „malowanie”, „malowniczy”, „kraj-obraz”, „pejzaż”. Fakt ten skłonił do zainteresowania się świadomością artystyczną romantyków w dziedzinie sztuk plastycznych. Wiadomo przecież, że estetyka romantyczna postulowała łączenie wszystkich sztuk¹⁰. Od roku 1840 rozpoczną się ożywione dyskusje na temat malarstwa. Dokumentem tych polemik jest w jakiejś mierze *Sfinks* i *Latarnia czarno-księżska* Kraszewskiego. Problemem sztuki narodowej, zwłaszcza plastycznej, zajmować się będą: Goszczyński, Słowacki, Berwiński, Grabowski, Norwid, Klaczko. Tylko ten ostatni będzie osamotniony w swoim sceptycyzmie. Romantyzm w sztuce był wielką rewelacją, ale przede wszystkim w poezji. Malarstwo nie tylko nie poszło w swoim rozwoju naprzód, ale wręcz uległo uwstecznieniu. Świadomość wzrokowa tego okresu to świadomość widzenia bryły trójwymiarowej i światłocieniowa. Jest to świadomość Odrodzenia i Baroku¹¹. Na Zachodzie było nieco lepiej niż w Polsce. Sądzić należy, że odpowiednikiem poezji romantycznej stanie się dopiero impresjonizm. Zainteresowanie się w krytyce romantycznej malarstwem na pewno wypłynęło z chęci usunięcia tego niedowładu. Skąd jednak biorą się interesujące spostrzeżenia na temat malarstwa, raz po raz pojawiające się w recenzjach? Odpowiedź nasuwa się jednoznacznie: sądy z dziedziny świadomości literackiej przenoszono na teren sztuk plastycznych. Było to możliwe, ponieważ niektórzy krytycy nie widzieli prawie żadnych różnic, zachodzących między obu sferami zjawisk. Grabowski zaleca pejzażystom krajowym „terminowanie” u poetów¹².

Po tych ogólnych uwagach czas wrócić do obserwacji analogii: malarstwo — poezja, którą snuli romantycy, aby tą drogą dojść do historycznoliterackiego „wykrycia” liryki opisowej. R. Berwiński, dokonując podziału malarstwa, poszukuje odpowiedników gatunkowych w literaturze.

⁶ Maurycy Mochnacki, *O sonetach Adama Mickiewicza* [1827], [W:] *Polska krytyka literacka (1800—1918)*, Warszawa 1959, t. I, s. 325—331.

⁷ Adam Mickiewicz, *Objaśnienia do poematu opisowego „Zofijówka”*, [W:] *Dzieła*, Warszawa 1955, t. V, cz. I, s. 205—230.

⁸ J. I. Kraszewski, *Gawędki o sztuce* [1840], [W:] *Wybór pism*, Warszawa 1894, s. 147—157.

⁹ Julian Klaczko, *Półwysep krymski w poezji*, [W:] *Szkice i rozprawy literackie*, przekład Antoniego Potockiego, Warszawa 1904, s. 207—271.

¹⁰ Por. A[leksander] Sz[ukiewicz], *Wstępne myśli o pojęciu poezji*, „Tygodnik Literacki”, (1838), nr 21 i 22.

¹¹ Por. Władysław Strzebiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 185 i in.

¹² Michał Grabowski, *Projekta artystyczne w Litwie*. P. Kulesza, *Pejzaż Polski*, [W:] *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne*, Warszawa 1849, s. 146.

Malarstwo historyczne odpowiada dramatowi, obrazy rodzajowe — komedii familijnej, natomiast krajobraz nazywa malarstwem lirycznym lub liryką malarstwa. Odpowiednikiem krajobrazu w poezji okaże się liryka opisowa¹³. Z rozważań Berwińskiego można bowiem wysnuć wniosek, że w poetyce sformułowanej romantyzmu uświadamiano sobie istnienie wypowiedzi lirycznej, której dominantą strukturalną był upodmiotowiony opis przyrody¹⁴; przekonać się o tym można również z rozważań Klaczki. Daje on nawet definicję liryki opisowej („poezji opisowej”), wskazując *Sonetny krymskie* jako jej przykład. Wymiar liryczny poezja ta otrzymuje, pisze dalej Klaczko, dzięki zajęciu przez poetę (podmiot) postawy panteistycznej wobec przyrody¹⁵. Grabowski, snując także analogie z malarstwem, usiłuje obok „pejzażu poetyckiego” (liryki opisowej) wykryć inne gatunki, np. obrazek rodzajowy¹⁶. Klaczko, będąc zwolennikiem samodzielności sztuk, nie może się pogodzić z ekspansją malarstwa (geneza jej tkwi w nagłym zainteresowaniu się plastyką). Malarstwo wywiera wpływ już nie tylko na lirykę, ale i na epikę i dramat; stąd powstają „obrazki”, „szkice”, „gawędy”. Pola dyskredytuje Klaczko stwierdzeniem, że „ogawędza” czyny Stwosza¹⁷.

Choć z przeanalizowanych poglądów można by wyciągnąć wniosek, iż w okresie romantyzmu liryka opisowa pojmowana była jako gatunek literacki, trzeba być ostrożnym w formułowaniu ostatecznego wniosku. Może tylko *Sonetny krymskie* odczuwano jako „poezję opisową” (wypowiedzi krytyków ich przede wszystkim dotyczyły). Teoretycznie możliwa jest również taka koncepcja, że *Sonetny krymskie* są romantyczną kontynuacją poematu opisowego. Do sprawdzenia tej hipotezy powrócimy w pierwszym rozdziale. Ostrożność badawcza każe zatem traktować lirykę opisową nie w kategoriach gatunku literackiego, lecz jako pewien typ wypowiedzi lirycznej, wypowiedzi, która przekazuje wartości liryczne operując opisem, strukturą właściwą raczej epice. Liryka opisowa okazuje się pojęciem szerszym niż gatunek. W jej zakresie mogą się zatem spotykać różne gatunki. Ponieważ liryka opisowa pojmowana typologicznie dostarcza materiału zbyt różnorodnego, dlatego dokonamy pewnego ograniczenia; zajmiemy się głównie liryką opisową z pejzażem przyrody¹⁸.

¹³ Zob. R. W. Berwiński, *Wystawa obrazów w Poznaniu*, „Tygodnik Literacki”, IV (1841), nr 29, s. 246.

¹⁴ Zob. tamże, nr 30, s. 252.

¹⁵ *Półwysep krymski w poezji*, s. 242. Poetyka sformułowana klasycyzmu i romantyzmu dysponuje bogatą refleksją na temat opisu, ale opisu funkcjonującego nie w liryce, lecz w prozie epickiej (Por. Antonina Bartoszewicz, *Z zagadnień opisu w teorii i praktyce literackiej pierwszej połowy XIX wieku*, [W:] *Styl i kompozycja. Konferencja teoretycznoliteracka w Toruniu i Ustroniu*. Redaktor Jan Trzynałowski, Wrocław—Warszawa—Kraków 1965, s. 98—111).

¹⁶ M. Grabowski, op. cit., s. 148.

¹⁷ Julian Klaczko, *Sztuka polska*, Paryż 1858, s. 36 i n.

Takie ujęcie wydaje się bardzo naturalne, zgodne z historyczną orientacją pracy, gdyż krytycy romantyczni wyodrębniali z powodzi produkcji lirycznej lirykę krajobrazową; kształtowała się ona bowiem nie na peryferiach literatury, lecz niejako w jej centrum. Tu mogły być wykorzystywane romantyczne poglądy z zakresu filozofii przyrody. Orientacja typologiczna od razu ustawia problematykę badawczą strukturalnie. Takie właśnie badanie liryki postuluje Johann Barta, autor studium *Zur Theorie der lyrischen Dichtung*. Tak zwana „gegenständlich-malerische Lyrik” (liryka krajobrazowa) swoją przynależność do typu zawdzięcza określonym „środkom wyrażania” i określonej „sytuacji lirycznej”¹⁹.

Władysław Strzemiński w *Teorii widzenia*, w pracy, na którą trzeba się będzie niejednokrotnie powoływać, wykazał, że można zobrazować ewolucję sztuki malarskiej, analizując jeden, konstytutywny element dzieła („widzenie”). Wydaje się, że jest to prawie niemożliwe w sztuce poetyckiej, bogatszej w sensie ontologicznym (bardziej złożonej), dzieło literackie posiada strukturę czterowarstwową, obraz malarski konstytuują tylko dwie warstwy²⁰. Zmiany w liryce opisowej mogą zachodzić tylko w niektórych elementach utworu, inne składniki przejdą w etap następny „nienaruszone”. Szczególnemu zatem oglądowi poddane zostaną: konstrukcja podmiotu lirycznego, konstrukcja przedmiotu, wzajemna relacja między obu elementami. Dość często operować się będzie terminem „widzenie poetyckie”. Jest on bardzo wygodny, gdyż ujmuje wszystkie problemy niejako całościowo. Mieści się w nim zagadnienie konstrukcji przedmiotu i podmiotu; najcenniejsze jest to, że „chwytą” składniki struktury poetyckiej dynamicznie, kiedy określa postawę podmiotu wobec rzeczywistości zewnętrznej. Analiza widzenia poetyckiego pozwala również określić metody ulirycznienia przedmiotu, sprawę chyba najistotniejszą w liryce opisowej, gdyż decydującą o rodzajowej przynależności utworu.

Mając do czynienia z materiałem literackim pogranicza, należy się zastanowić nad konstytutywnymi wyznacznikami wypowiedzi lirycznej. Z wielu definicji liryki wybrano propozycję Romana Jakobsona, która będąc zgodna z pojmowaniem tradycyjnym, zostaje określona ściśle z aspektu lingwistycznego. Jakobson wprowadza do zagadnień językoznawczych teorię komunikacji, by z kolei ująć *Poetykę w świetle języko-*

¹⁹ W razie potrzeby zawsze powoływać się będziemy na materiał pozostały. Ograniczenie się tylko do liryki „krajobrazowej” nie będzie przestrzegane zbyt rygorystycznie, tym bardziej, że napotkamy wiele wypadków pośrednich, interesujących ze względu na swoją złożoność. Nadal operować się będzie terminem: liryka opisowa.

²⁰ Johann Barta, *Zur Theorie der lyrischen Dichtung*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, IV (1961), z. 1/6, s. 22—28.

²⁰ Patrz Roman Ingarden, *Obraz a dzieło literackie*, [W:] *Studia z estetyki*, Warszawa 1958, t. II, s. 94.

znawstwa²¹. Nowoczesna orientacja językoznawcza przynosi nowe rozwiązania w zakresie poetyki. Rodzajowa przynależność komunikatu poetyckiego jest uzależniona od zhierarchizowania funkcji językowych, oczywiście przy ciągłej obecności funkcji poetyckiej. Do Jakobsonowskiej definicji liryki jako takiego komunikatu poetyckiego, który znacznie przesycony jest emotywną funkcją języka²², dodajmy kryterium „rozmiarowe”: „Do rodzajów lirycznych należą utwory wierszowane małego rozmiaru”²³. Borys Tomaszewski „nie wstydy się” eksponować tego truzizmu w swojej poetyce, gdyż jest to rzecz naprawdę pierwszorzędnej wagi.

Praca niniejsza jest pierwszą próbą historycznoliterackiego opracowania liryki opisowej w okresie romantyzmu, choć nie można powiedzieć, żeby „ziemia” ta była dotąd całkowicie „nieznana”²⁴. Zatrzymywano się przy tym zagadnieniu mimochodem podczas oglądu całej polskiej liryki krajobrazowej, kiedy trzeba było napisać wstęp do antologii²⁵, bądź też dokładnie oświetlano mały wycinek — twórczość jednego poety²⁶.

TENDENCJE KLASYCYSTYCZNEJ I SENTYMENTALNEJ LIRYKI OPISOWEJ

Zatem trzymać się trzeba zdrowego rozsądku,
By wątek był postawy wart, postawa wątku.
Wiele jest dróg do błędu, lecz jedna prowadzi
Do prawdziwych piękności. Tą rozum iść radzi.
Fr. Ks. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, I, 71—74.

Kiedy ostatnich słów tych domawiała!
Okropna przedtem łąka odmłodniała,
Róża się razem rozwija, ptak wkoło
Spiewa wesoło.
Fr. Karpiński, *Korydon*.

1

Wiersze na wierzchołku góry Etny pisane 1784 Juliana U. Niemcewicza są utworem nadzwyczaj „łaskawym” dla krytyka, jako że bez specjalnych operacji analitycznych można w nim odczytać główną zasadę

²¹ Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki”, LI (1960), z. 1 i 2, s. 431—473.

²² R. Jakobson, l. c., s. 440.

²³ B. Tomaszewski, *Teoria literatury, poetyka*, przekład z rosyjskiego pod red. prof. dra Tadeusza Grabowskiego, Poznań 1935, s. 294.

²⁴ Rozprawa powstała w roku 1961 i tylko w nielicznych wypadkach odnotowane zostaną prace najnowsze związane z opracowanym zagadnieniem. Uwzględnienie badań najnowszych zmusiłoby do nowego opracowania tematu, do rezygnacji z pewnych, zdaniem piszącego, właściwych obserwacji, które poczynione zostały w innych rozprawach — już po powstaniu tego studium.

²⁵ Zob. Jan Lorentowicz, *Słowo wstępne*, [W:] *Ziemia polska w pieśni. Antologia*, ułożył..., Warszawa—Kraków [brw.], s. I—XVI; Andrzej Lam i Jacek Trznadel, *Przedmowa*, [W:] *Wiersze i krajobrazy. Antologia poetycka*, opracowali..., Kraków 1960, s. 5—29.

²⁶ Zob. Czesław Zgorzelski, *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego. Eseje i studia*, Lublin 1961 (passim); Jerzy Komar, *W stronę Alusztzy* (fragment wię-

widzenia obowiązującą w klasycystycznej liryce opisowej. Racjonalizm, wszechstronnie determinujący charakter literatury XVIII w., decyduje również o sposobie widzenia poetyckiego. Jednym z objawów racjonalizmu był kult dla wiedzy erudycyjnej. Rzecz niebagatelna, kiedy powiększa liczbę „przykazań” w *Sztuce rymotwórczej* księdza Fr. Ks. Dmochowskiego:

Tak, żeby dobrze pisać, zebrać nauk skarby.
Trudno tam idzie wyraz, sucha tam wymowa,
Gdzie nie jest w różne myśli zbogacona głowa.
A więc trzeba się uczyć. I we dnie, i w nocy
Wartować mądre pisma, w nich pewnej pomocy
Szukać dla dzieła swego [...] ²⁷.

Dlatego przestaje dziwić wyeliminowanie rysów indywidualnych z opisu wulkanu, znanego podmiotowi z autopsji. Rzecz zupełnie naturalna, zgodna z poetyką okresu. Opisując Etnę, korzysta się nie z obserwacji, lecz z intelektualnej znajomości przedmiotu ²⁸, dlatego otrzymujemy opis erudycyjny (mitologia! ²⁹). Podmiot przychodzi z wiedzą erudycyjną o Etnie i tym się dzieli z czytelnikiem, bynajmniej nie zamierza obserwować w chwili doznania z przedmiotem kontaktu zmysłowego:

kszej pracy powstałej w r. 1956/57), „Roczniki Humanistyczne”, VIII (1959), z. 1, s. 121—150; Mieczysław Jastrun, *Poezja przedstawiająca i Dystans w liryce*, [W:] *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1960, ss. 36—44 i 181—194.

²⁷ Franciszek Ksawery Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, opr. Stanisław Pietraszko, Wrocław 1956, s. 132—133, BN I, 158 (Tu i we wszystkich następnych cytatach, o ile nie zaznaczono inaczej, podkreślenia pochodzą ode mnie — M. M.). O tym, że erudycjonizm był prymarnym postulatem poetyki klasycystycznej zaświadcza „praktyka naukowa” J. Fr. Królikowskiego, który skwapliwie eksploatując jeszcze w swoich *Wzorach estetycznych poezji polskiej...* (Poznań—Bydgoszcz—Leszno 1826) *Sztukę rymotwórczą*, ten właśnie cytat wespół z wieloma innymi wyeksponuje, widząc zawarte w nim ważne prawidło wierszopiskie (s. 99—100). Istotną cechą omawianego tutaj zjawiska (erudycjonizmu) nie jest bogactwo realiów geograficznych i topograficznych, lecz występująca w tekście wraz z nim sygnalizacja informująca, iż zaczerpnięte one zostały z lektury zawierającej „nauk skarby”, a nie jakby z autopsji. Por. M. Maciejewski, *Rozeznac myśl wód...* (*głosy do liryki lozańskiej*), „Pamiętnik Literacki”, LV (1964), z. 3, s. 33—52.

²⁸ Ten „intelektualny” sposób widzenia niesie w konsekwencji werbalizm i powielanie tych samych obrazów (kalki) w różnych utworach: „Pode mną zesza kwiaty uwieńczona zorza” (*Wiersze na wierzchołku...*), „Lecz nim zejdzie różami uwieńczona zorza” (*Wiersze napisane na brzegu morskim przy Agrygencie w Sy-cylii 1784*), „Gdy uwieńczona kwiaty wschodzi zorza” (*Do Temiry*). Teksty Niemce-wicza cytuje się z wydania: *Juliana Niemcewicza pism różnych wierszem i prozą Tom I*, Warszawa 1803.

²⁹ *Sen* Brodzińskiego daje znakomity materiał egzemplifikacyjny dla twierdzenia o wielkiej ekspansywności tzw. „opisu erudycyjnego” (jeszcze w przededniu romantyzmu 1820—1821), który konstruuje nawet wizje sennie. Wszystkie cytaty liryków Brodzińskiego pochodzą z wydania: Kazimierz Brodziński, *Dzieła*, opracował i wstępem poprzedził Czesław Zgorzelski, t. I—II, Wrocław 1959.

Z śnieżnych Sarmacji krajów mieszkańców daleki,
Przyszedłem widzieć miejsca spustoszeń i trwogi,
I straszną paszczę Etny równoczesną z wieki,
Na której mieszkał niegdyś ród Cyklopów srogi.

Widzenie intelektualne zostało rozciągnięte na cały utwór. W części drugiej potęguje się jeszcze bardziej, gdyż konkretny wulkan przechodzi w sferę pretekstu, a opisuje się spowodowane przezeń „obrazy myśli”. Osobowość wypowiadająca skrętnie unika opisu „realistycznego”, podyktowanego obserwacją. Najpierw bowiem dawało się opis erudycyjny, który z góry był znany, zaś przy bezpośrednim kontakcie konstruowana była wizja dawnych miast przywalonych lawą. Chodzi o rezygnację z wszystkiego, co ma jakiś związek z Etną, konkretem, czymś silnym z zewnątrz, opozycją strukturalną podmiotu. Zmianę tematu wizji motywuje wprowadzony *ex machina* motyw słońca. W centrum świata staje teraz podmiot; świat zewnętrzny stworzony z elementu wizyjnego, a więc rzeczywistości psychicznej podmiotu, służy jego hiperbolizacji.

Trzeba dodać, że cały utwór zachowuje jednolitość stylową, dyktowaną intelektualizmem. Wizja opiera się na maksymalizmie (był on i w pierwszej części utworu) jednak nie wyobraźniowym (metaforycznym, jakościowym), lecz ilościowym, objawiającym się w wyliczeniach:

morza, Wzniesiony nad obłoki, kraje, miasta,
Pod nogi memi został okrąg ziemi niski;
Pode mną zesła kwiaty uwieńczona zorza,
I świetnych mieszkań Bogów sądziłem się bliski.

W ten sposób znajduje kontynuację nurt opisu erudycyjnego.

Wyciągnięcie ostatecznych konsekwencji z „intelektualnego widzenia” świata pozwoliło rzeczywistość zewnętrzną całkowicie przenieść w sferę podmiotu. Dzięki takiej metodzie z kolei podmiot ulega silnej waloryzacji („I świetnych mieszkań Bogów sądziłem się bliski”). Klasycystyczna metoda, oparta na intelektualizmie widzenia w dążeniu do jasckrawej podmiotowości, dała w rezultacie niemal romantyczną, byronowską koncepcję osobowości wypowiadającej, coś z Mickiewiczowskiego: „Lubię poglądać wsparty na Judahu skałę”. Na uwagę zasługuje także spoiste, niezatomizowane ukształtowanie przedmiotu (tym razem wizyjnego). Jest to dla klasycyzmu rzecz raczej nietypowa. Niemcewicz, „poeta trzech pokoleń”, wprowadza innowacje, które w przyszłości podejmą romantycy (por. także wiersz *Do Temiry*).

Podmiot liryczny w wierszu Niemcewicza cechuje wszechwiedza, wpływająca z oparcia się o racjonalizm. Przy pomocy wiedzy erudycyjnej skonstruowano „wizję intelektualną”, ta zaś ze swej natury, jako wytwór

osobowości wypowiadającej, dała się przenieść całkowicie w sferę podmiotu.

Że nie jest to wypadek odosobniony, świadczy kontynuacja tej samej metody w wierszu Nikodema Muśnickiego *Widok nieba*³⁰. Występuje ten sam aprioryzm postawy wobec rzeczywistości zewnętrznej: widzenie człowieka ze sprecyzowanym z góry poglądem na świat. Odbiera się rzeczywistość poprzez pryzmat dualistycznej koncepcji człowieka: duszy i ciała. Świat ujęty, rzecz by można, w kategoriach „realizmu integralnego”³¹ — objęcie nieba i ziemi. Rzeczywistość widziana jest rozumowo, jedne elementy ogląda się w aspekcie drugich: „krąg drobnieje ziemi” poprzez porównanie go z ogromem niebios. Tak jest w strofie pierwszej. Dwie strofy ostatnie snują analogie: dusza — niebo, ciało — ziemia. Wyjaśnia się funkcja „literacko” konstruowanej rzeczywistości zewnętrznej w strofie pierwszej. Zwrotka druga referuje stan aktualny, choć jest w niej pragnienie przejścia w nową rzeczywistość. W strofie ostatniej chęć przeobrażenia każe podmiotowi przemawiać do samego siebie w trybie rozkazującym. Dzięki temu intensywnieje potencjalność przeobrażeniowa. Współpracuje tu także metaforyczne określenie ciała „lepianką lichą” a potem „popiołem”. To ostatnie skojarzenie metaforyczne dokonuje już jakby połączenia ciała z ziemią, dusza zostaje uwolniona z więzów.

Na specjalną uwagę zasługuje retoryczna postawa „ja” lirycznego wobec sfery podmiotowej i przedmiotowej:

O, jako krąg drobnieje ziemi,
— — — — —

O, wielkich słońców śmy nieprzejrzane,
— — — — —

Drobne me ciało! lepianko licha!
— — — — —

Zostań tu, garstko popiołu, zostań;

Ty, bystra duszo, tych światel dostań!³²

Podmiot, podobnie jak i przedmiot, przekazywany jest jako coś obiektywnego, jakby istniejącego na zewnątrz. Zastosowany paralelizm skład-

³⁰ Pierwodruk wiersza pochodzi z r. 1804.

³¹ Termin „realizm integralny” powtórzono tu za S. Sawickim (*Zagadnienie realizmu w literaturze*, „Roczniki Humanistyczne”, IV (1953), z. 1, s. 20 i n.). Posłużono się tym pojęciem wyjątkowo celem bliższego określenia istoty zjawiska. Poza tym pojmować się będzie realizm jako metodę literackiego sugerowania prawdziwości jakoby zgodnej z codziennym doświadczeniem (por. Cz. Zgorzelski, *O sztuce lirycznej Mickiewicza*, „Zeszyty Naukowe KUL”, II (1959), nr 1 (5), przedr. w: *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego*, s. 140 (przypis).

³² Nikodem Muśnicki, *Widok nieba*, [W:] *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ułożył i opracował Paweł Hertz, Księga pierwsza, Warszawa 1959, s. 211—212.

niowy i intonacyjny z okazji referowania obu rzeczywistości pełni funkcję podkreślenia semantycznych podobieństw między obu układami.

Jak się można było zorientować z przebiegu analizy — cały utwór przesycą idea natury eschatologicznej, której realizacja pociągnie za sobą całkowite pochłonięcie w sferę podmiotu świata zewnętrznego, widzianego integralnie. Pokonanie tej dychotomii przyniesie nowe rozdwojenie, ale już nie w sferze: podmiot — przedmiot, tylko w kategoriach podmiotowych: dusza — ciało. To, że możliwe jest podmiotowe ogarnięcie świata, zawdzięczać należy jego koncepcji. Świat zewnętrzny, będący wytworem kontemplacji intelektualno-religijnej, leży w sferze podmiotu i dlatego posłuszny jest jego modyfikacjom.

Tworzeniu pejzażu o charakterze „plastyczno-malarskim” przeskadza intelektualna znajomość świata. Temat od razu wyznacza rozwiązanie³³. Podmiot liryczny przybiera postawę rejestratora, a nie „malarza”. Ma to swoje doniosłe znaczenie w strukturze opisu, w warstwie językowej, zwłaszcza w składni. Jako klasyczny przykład może tu posłużyć anacreontyk Książnina *Wiosna*:

Cisza łagodzi morze,
Zoraw z daleka leci,
Pływa gęś po jeziorze,
Słońce się jasno świeci,
Pagórki zielenieją.

— — — — —
Bujne zboża runieją,
Pęka się kwiat oliwy,
Winorośle sok leją.

Każdy werset, pokrywając się ze zdaniem, przynosi nową informację. Zdania połączone w s p ó ł r z ę d n i e nie budują jednej, rozwiniętej wizji, lecz niosą ze sobą oddzielne obrazki. Kompozycyjnie można by te utwory dowolnie „rozcinać”. Zapobiega się temu zdecydowanym zamknięciem utworu maksymą — zwykle zorientowaną utylitarnie:

Hojnie wszystko rozkwita:
Będzie jesień obfita!³⁴

Lub u Naruszewicza:

Dalej do pługów uprawiać ziemię,
Dalej do wołów, robocze plemię!

³³ Praktykę taką zauważa także w liryce Karpińskiego Teresa Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1964, s. 82.

³⁴ Franciszek Dionizy Książnin, *Wiosna*, [W:] *Wybór poezji*, opracował Wacław Borowy, Wrocław 1948, s. 135—136, BN I, 129.

Gdy nie zasiejem za dobrej chwili,
Przez całą zimę będziem pościli.

*Cztery części roku*³⁵

Temat implikuje także metodę ulirycznienia i typ wartości lirycznych. Np. wiosna każe referować świat w tonacji radosnej. Pierwsze zdanie utworu, przeważnie wykrzyknikowe, mówi o postawie podmiotu wobec przedstawianego świata:

O jak wesołe nastały czasy!

Naruszewicz, Cztery części roku

Oto nam wiosna miła.

Kniaźnin, Wiosna

Ładunek uczuciowy dany na początku rozkłada się na cały utwór, obdarcza emocją wszystkie elementy świata zewnętrznego. Typ wartości lirycznych pozostaje niezmienny w rozwoju kolejnych faz utworu.

Liryki klasycystyczni, zgodnie z tendencjami epoki, zajmowali wobec przyrody postawę utylitarną. Podjęta ona zostanie na przełomie wieku w poematach opisowych, wzorowanych na *Ogrodach* i *Ziemiaństwie* Delille'a. Największą „interesowność” wobec przyrody, nie biorąc pod uwagę późno drukowanego *Ziemiaństwa* Koźmiana, trzeba stwierdzić w *Zofiówce* Trembeckiego³⁶. Wystarczy zwrócić uwagę na dobór słownictwa:

Miła oku a licznym rozżywiona płodem,
Witaj, kraino, mlekiem płynąca i miodem!
W twych łąkach wiatronogów rżące mnóstwo hasa;
Rozroślejsze czabany twe błonie wypasa.
Baran, którego twoje utuczyły zioła,
Ciężary chwostu jego nosić muszą koła.
Nasiona, twych wierzone bujności zagonów,
Pomnożeniem dochodzą babilońskich plonów.
Czernią się żyzne role; [...] ³⁷.

Nic dziwnego, że utylitaryzm pojawi się w poematach opisowych, wymaga przecież tego tematyka zorientowana wielokrotnie gospodarczo. Wyrażenie zgody na temat równocześnie przesądza o wyborze denotatywnych funkcji języka, które, jak wiadomo, decydują o epickiej przynależności utworu. Utylitaryzm w wierszach lirycznych niezbyt sprzyja

³⁵ Liryki Naruszewicza cytowane są z wyd.: Adam Stanisław Naruszewicz, *Wybór poezyj*, Warszawa 1882.

³⁶ Por. Apolonia Załuska, *Poezja opisowa Delille'a w Polsce*, Kraków 1934, s. 94. Szczególną predylekcję wyobraźni Trembeckiego do eksponowania urodzajności i wydajności podkreśla W. Borowy (*O poezji polskiej w wieku XVIII*, Kraków 1948, s. 188 i nn.

³⁷ Stanisław Trembecki, *Sofiówka w sposobie topograficznym opisana wierszem*, [W:] *Pisma wszystkie*, Warszawa 1953, t. II, s. 7.

realizacji istoty utworu lirycznego. Łatwo da się zidentyfikować charakter wartości lirycznych, które z aspektu relacji między podmiotem a przedmiotem można określić przerysowaną formułą jako „zachwyt konsumenta”³⁸.

Poczynione przypuszczenia udokumentuje analiza *Powązek* I. Krasickiego³⁹. Przedmiot (ogród powązkowski) traktowany jest jako zespół dobrodziejstw zakumulowanych dla człowieka. Opisywanie ogrodu zatem może być dwojaki: bądź jako opis właściwy jego wyglądom (unaoczniający), bądź „wynikowy”, poprzez wskazanie abstrakcyjnych ekwiwalentów tych cech, konkretnych korzyści, które przynoszą Powązki człowiekowi. Krasicki skontaminuje oba sposoby, faworyzując jednak ostatni⁴⁰. Opis właściwy nie jest wszakże bezinteresowny. Wybór elementów rygorystycznie wyznacza refreniczny, podsumowujący werset każdej strofy poprzez zmieniające się kolejno epitety: „kształtniejsze”, „obfitsze”, „bogatszy”, „wspanialszy” (klarowność kompozycji). Te niemal synonimy są równocześnie komentarzem lirycznym, zbiera się w nich pointowo główna ocena przedmiotu, stanowią cztery symetrycznie rozlokowane w utworze ładunki emocjonalne.

Ponieważ cały utwór skrępowany jest kompozycją opartą na paralelizmie składniowym — człony paralelne pokrywają się ze strofami, prawie wszystko możemy o utworze powiedzieć po przeczytaniu którejkolwiek ze strof:

Wietrzyku! z letka wiejesz przy tej niskiej chacie,
 Ptaszęta, na przemiany po krzaczkach śpiewacie,
 Spadając po kamyczkach mruży strumyk wąski;
 Inne miejsca wspanialsze — nie masz nad Powązki!

Podmiot liryczny jawnie występujący w utworze (apostrofy jako element świata poetyckiego — „Kręte ścieżki, po których błędę w zamyśleniu”, wreszcie objawia się poprzez wszechwładny komentarz) nie spycha mimo wszystko przedmiotu na margines pretekstu. Egzystencję poetycką gwarantuje mu prawo tematu, a przede wszystkim walory „konsumpcyjne”, które wykorzysta człowiek. W wypadku braku podmiotu przedmiot uległby całkowitej dewaluacji. Metodę ulirycznienia można

³⁸ W romantyzmie „zachwyt konsumpcyjny” przeobrazić się musi w estetyczny. W dalszych partiach tego rozdziału pokazane zostaną ogniwa przejściowe.

³⁹ Utwór powstał w latach 1774—1775 (Ignacy Krasicki, *Pisma wybrane*, opracowali Zbigniew Gośliński, Mieczysław Klimowicz, Roman Wołoszyński pod redakcją Tadeusza Mikulskiego, Warszawa 1954, t. II, s. 120.

⁴⁰

O, gaiku rozkoszny, przeźrocyste wody,
 Miejsce wdzięku, pieszczoty, spoczynku, ochłody,
 Jest w tobie grunt piaszczysty, znajdzie się i grząski;
 Inne miejsca kształtniejsze — nie masz nad Powązki!

określić jako utylitarne zrelatywizowanie przedmiotu w aspekcie człowieka.

2

Literatura drugiej połowy XVIII wieku, a także i w dwudziestoleciu przedromantycznym, rozwijała się zasadniczo w dwóch nurtach: klasycyzm i sentymentalizm, które były sprzeczne sobie pod względem założeń filozoficznych (racjonalizm i uczucie). Jednakże różnice między klasycystyczną liryką opisową a sentymentalną nie są znów tak zasadnicze — sprowadzają się głównie do charakteru wartości lirycznych; więcej jest podobieństw. Najważniejsza zbieżność, która najjaskrawiej odróżnia tę lirykę od romantycznej, leży w zagadnieniu zindywidualizowania przedmiotu. W liryce przedromantycznej jawi się on w rysach typowych, podmiot zaś, zgodnie z oświeceniową ideą prymatu człowieka nad światem, zajmuje wobec niego postawę autokratyczną: dowolnie nim operuje. Zdziwiała konsekwentna analogia między liryką klasycystyczną a sentymentalną w postawie podmiotu wobec rzeczywistości zewnętrznej. Podmiot liryczny w wierszu Niemcewicza i Muśnickiego przeniósł w swoją kategorię świat zewnętrzny, będący wizją intelektualną. Przyroda w *Powązkach* Krasickiego, mimo pewnej autonomii, została podporządkowana podmiotowi z racji postawy „konsumpcyjnej”.

W wierszach sentymentalnych tendencja do szukania rezonansu uczuciowego w otaczającym świecie (głównie w przyrodzie) w natężeniu skrajnym przenosić będzie przyrodę z odniesienia paralelnego w metaforyczne (jako motyw drugiego członu); częściej jednak przyrodzie pozostawiona zostanie pozorna autonomia, będzie się jej natomiast imputować zmienne stany psychiczne podmiotu.

Erotyk Karpińskiego *Do Justyny. Tęskność na wiosnę* (1756—1757) niech egzemplifikuje pierwszy typ wypowiedzi — choć trzeba stwierdzić, że jest to utwór dosyć niezwykły⁴¹ w liryce tamtych czasów. Odwrócono w nim zazwyczaj praktykowaną metodę. Antropocentryczne ustawienie przyrody z konsekwencją przeniesienia jej w wymiar metaforyczny — odbywa się nie poprzez antropomorfizm przyrody, lecz drogą uprzedmiotowienia podmiotu. Tą metodą, oczywiście dla innych celów, posłuży się w przyszłości w liryce mistycznej Juliusz Słowacki.

Charakter przeżyć lirycznych określony w tytule: *Do Justyny. Tęskność na wiosnę* — jest przewidziany jakby z góry (cecha właściwa twórczości klasycystycznej i sentymentalnej). Typ wartości lirycznych nie

⁴¹ Wacław Kubacki łączy erotyk Karpińskiego z kantatami i piosenkami Metastasia (*Ranieri Calzabigi pośród lektur filomackich*, „Twórczość”, III (1947), z. 2; przedr. w: *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949, s. 45—46. Por. także przypis w rozdziale o Karpińskim w książce Borowego, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, s. 233). Całościową analizę tego liryku znaleźć można w pracy Kostkiewiczowej, op. cit., s. 98—101.

ulegnie kategorialnej zmianie w trakcie rozwijania kolejnych faz utworu. Pojawiać się one (wartości) będą wariacyjnie. Ich niezmiennosc, prawem struktury poetyckiej, żąda zmienności elementów świata poetyckiego — takich elementów, które równocześnie potrafią dać motywacyjne oparcie i dyskretność tonu bezpośredniej, jawnej podmiotowości. Tym chyba głównie należy tłumaczyć wprowadzenie świata przyrody traktowanego „po gospodarsku”, występującego samoistnie, ale drugoplanowo jako punkt odniesienia paralelizmu antytetycznego, a nie perspektywy metaforycznej:

Już się i zboże do góry wzbilo,
I ledwie nie kłos chce wydać,
Całe się pole zażyleniło:
Mojej pszenicy nie widać!⁴²

Świat przyrody nie utrzymuje się jednak do końca jako komponent samoistny. Niebezpieczeństwo wchłonięcia metaforycznego grozi ciągle. Pojawiająca się przy sferze przedmiotowej anafora „już tyle”, „już” — wskazywała na upływ czasu w świecie zewnętrznym, fakt ten działał na przedmiot konstruktywistycznie, podporządkowywał go wymaganiom podmiotu. Autonomię świata zewnętrznego zachwieje metoda nazywania adresatki (adresatka jako sprawczyni tęsknoty leży w sferze konstrukcji podmiotu lirycznego) nazwami przedmiotów: „memu światłu”, „mojej pszenicy”, „mój [...] ptaszek”, „mój [...] kwiatek”. Kapitalną rolę pełni tu kompozycja. Cztery pierwsze strofy (wariacje) rozwijające się układami równoległymi wewnątrz zwrotek: sytuacja w przyrodzie i odniesienie do adresatki, *eo ipso* podmiotu, mają zadanie przygotowawcze: muszą przesycić adresatkę znaczeniami przedmiotowymi. Semantyzują ją tymi walorami, które niesie z sobą dla świata przyrody wiosna-przeobrażicielka. Korzystając z tak przygotowanego gruntu, strofa ostatnia zlikwiduje paralelizm. Świat przyrody straci autonomię, zacznie funkcjonować na prawie metafory, wiosna pozyska sens symboliczny:

O wiosno, pókiż będę cię prosił,
Gospodarz zewsząd stroskany?
Jużem dość ziemię łzami urosił:
Wróc mi urodzaj kochany!

Stopniowe pochłanianie przedmiotu (liryczne anektowanie) w konsekwencji przeniosło go ze sfery odniesienia paralelizmu antytetycznego

⁴² Franciszek Karpiński, *Do Justyny. Tęskność na wiosnę*, [W:] *Wybór poezji*, opracował Władysław Jankowski, Kraków 1926, s. 13, BN I, 89.

⁴³ Roman Jakobson, *Poezja gramatyki i gramatyka poezji*, praca wygłoszona na sesji poetyki w Jabłonie, przekład Krystyna Pomorska, Warszawa 1960, s. 7 (maszynopis powielany).

w zakres wtórnego członu metafory (odniesienie metaforyczne). Korzystając z terminologii Jakobsona⁴³ można by powiedzieć, że „figura grammatyczna” przeobraziła się w trop leksykalny (obraz słowny); sam zaś utwór, wzięty całościowo w swej dyskretnej, lirycznej ewokacji, jest wizerunkiem tego przeobrażenia.

Analiza wiersza Karpińskiego *Na Wokluz, wody i dom gocki pod Białymstokiem*⁴⁴ nie tylko odkrywa główną zasadę widzenia sentymentalnego, objawiającą się imputowaniem przyrodzie psychicznych stanów podmiotu (gdyż

Wówczas, widząc tych istot podobieństwo ze mną
Ciągnięty ku nim jestem skłonnością przyjemną)⁴⁵,

ale równocześnie mówi o tym, jak możliwe jest takie widzenie.

Ogląd kompozycji wiersza Karpińskiego *Na Wokluz...*, poprzez rozwój wątku lirycznego, pozwala zaobserwować wielorakie ujęcie rzeczywistości zewnętrznej. Pozwala nadto zauważyć w tej zmienności pewną logikę. Przedmiot (określony w tytule) w pierwszych trzech strofach jest ujęty z płaszczyzny niemal narratora epickiego. Nietrudno zauważyć analogię z ówczesnym poematem opisowym (topograficzne wyznaczenie szczegółów w krajobrazie)⁴⁶. Przedmiot dany przez opis topograficzny pierwszych trzech strof, jawiący się na razie w kategoriach epickich, domaga się lirycznego wykorzystania. „Pracę” wstępną spełnia kolejna strofa czwarta, wyjaśniająca cel wprowadzenia przyrody do wiersza. „Zakłada się” (zapewne zgodnie z ogólnie przyjętym ówczesnie poetyckim mniemaniem), że z pewnym typem przyrody związane są takie stany uczuciowe, jak: „smutek”, „żal nieutulony”, „rozmyślanie”⁴⁷. Dzięki temu przyroda, prawem analogii, daje okazję do refleksji:

Nad tym strumieniem najmilej mi siadać,
Ilekróć chciałem z sercem mojem gadać.

Po strofie wskazującej możliwość podmiotowej percepcji świata, otrzymamy nowe widzenie przyrody, nie jest to już jednak, tak jak poprzednio, relacja epicka, lecz widzenie subiektywne. Z poprzedniego opisu topograficznego, który dawał jakby obiektywną wizję świata wybiera się

⁴⁴ *Wybór poezyj*, s. 95—97.

⁴⁵ Alojzy Feliński (tłum.), *Ziemiańin czyli Ziemiaństwo francuskie Jakóba Delila* [sic!], [bmw.] 1823, s. 117.

⁴⁶ Fr. Karpiński przekłada w roku 1783 *Ogrody Delille'a*.

⁴⁷ Że tak było rzeczywiście, najlepiej przekonuje wgląd w poematy opisowe. Miały one przecież ambicje epickiego przekazu rzeczywistości, a zatem przejawiające się przekonanie, że natura zdolna jest odczuwać razem z człowiekiem — stało się prawdą obiektywną („obiegową”):

pewne elementy, zabarwia wartościująco („wody [...] gwałtem ustępują”, „wdzięczny strumień”), by ostatecznie stwierdzić analogię: „Mój to jest obraz”. Myśl z czwartej strofy (panuje w niej przekonanie, że przyroda współczuje człowiekowi) należy traktować jako dialektykę motywacyjną. Odtąd imputować się będzie przyrodzie stany podmiotowe. Na człowieka zaś działa nie przyroda „obiektywna”, przekazana opisem topograficznym, lecz ta z widzenia podmiotowego, przy referowaniu której formą gramatyczną czasownika zaznaczona jest obecność podmiotu:

Stamtąd p o g l ą d a m, jak te wody siadły,
Co w spokojności swych brzegów pilnują,

Powracając znów do kompozycji obserwuje się, jak z podmiotowej koncepcji przyrody wyrasta bezpośrednia wypowiedź liryczna, sprowadzająca się do gderań i narzekań, do przedstawiania niepowodzeń. Przyroda, która taki stan wywoła, może go oczywiście zmienić, dokona jednak tego przyroda widziana podmiotowo:

Tak smutne myśli kiedy mię trapiły,
Eliza z domu swojego wyjrzała.
Oczy jej ciemność lasu objaśniły,
Śpiewa ptaszyna, łąka się rozśmiała,⁴⁸
Weselsza ryba igrała po wodach;
I jam o moich zapomniał przygodach.

Takie widzenie wytwarza błędne koło. Eksploatacja liryczna przedmiotu zostaje bardzo ograniczona. Znaleźć w nim można tylko to, co mu zostało przydane — zjawisko autosugestii! Przyjmując za Gołubiewem bardzo trafną definicję przeżycia a u t e n t y c z n e g o i s e n t y m e n t a l -

Często (jak pomnę), kiedy żałość mnie ścisłała,
Do której, okropności jeszcze noc przydała;
Jeżelim strumień bliski posłyszał mrużący,
Biegłem zaraz odwiedzić źródl pocieszający.
Obłędnej jego wody szemrania sprawiały,
Ze się ból zatrzymywał, żale zasypiały,
A pogody w mem sercu nagłe powrócenie,
Świadczyło jak na smutek silne wód mrużenie.

(Franciszek Karpiński, *Ogrody. Poema. Przez l'abbé De-lille napisane, z francuskiego przetłomaczone* 1783 r., [W:] *Dzieła*, Kraków 1862, s. 534). Por. też Halina Turcka, *Język opisów przyrody w „Panu Tadeuszu” wobec tradycji polskiego klasycyzmu*, [W:] *O języku Adama Mickiewicza. Studia*, Wrocław 1959, s. 199 oraz Wacław Kubacki, *Uwagi nad poetyką „Pana Tadeusza”, „Kuznica”, IV (1948), nr 16; przedr. w: Lata terminowania*, Kraków 1963, s. 283—320.

⁴⁸ Antropomorfizacja wskazuje na imputowanie przyrodzie psychicznych stanów postrzegającego. Por. Ireneusz Opacki, *Dwa bieguny sonetów Słowackiego*, „Roczniki Humanistyczne”, VIII (1959), z. 1, s. 182—183 oraz T. Kostkiewiczowa, op. cit., s. 70.

nego⁴⁹, należałoby tu stwierdzić sentymentalizm podniesiony do drugiej potęgi. W przyrodzie tkwi duplikat uczucia przeżywanego dla samego uczucia. Świat zewnętrzny jest rezonansem emocji, którą narkotyzuje się podmiot. Podmiot przeżywa uczucia sentymentalne równocześnie na dwóch planach: w sobie i w przyrodzie.

Poetyka ta, mimo ograniczonych możliwości artystycznych, realizowana jeszcze będzie przez długi czas. W dwudziestoleciu przedromantycznym, bodaj najsilniej, objawi się u Kropińskiego⁵⁰. Przyroda towarzysząc przeżyciom, wzbogaci się o nie i odtąd będzie ich „pamiętką”:

Te brzóz kilka, bieg tej wody,
Jak mi wiele przypomina!
Tu przeskakałem wiek młody,
Tu niegdyś była Emina.

Zaś straty w świecie ludzi dewaluują i przyrodę:

Gaje, pagórki, doliny,
Przeszłości obrazie miły!
Bez ojczyzny i Eminy,
Jakżeście wiele straciły!

Podmiotowe widzenie przyrody, lub w erotyku poprzez osobę ukochanej, w swej skrajnej postaci sprowadza się do szukania w świecie przyrody odpowiedników dla każdego stanu uczuciowego czy kompleksu podmiotowego. W *Pieśniach* Kropińskiego ma to swoje konsekwencje w rozwoju kolejnych faz utworu: najpierw stan podmiotu, potem odpowiednik przedmiotowy:

Ona tak miło i snadnie
Przez oczy weszła do duszy;
Jak wietrzyk gdy w listki wpadnie,
I spokojność drzewa wzruszy.

⁴⁹ „[...] kategorię przeżycia, posiadającego dla człowieka wartość ze względu na wartość przeżywanego przedmiotu, nazywać będziemy przeżyciem autentycznym. Kategorię drugą, ocenianą ze względu na wartość jedynie samego przeżycia, przeżycia dla przeżycia — a więc niezależnie od wartości przeżywanego przedmiotu — będziemy nazywać przeżyciem nieautentycznym albo sentymentalnym” (podkr. Gołubiewa). (Antoni Gołubiew, *Sentymentalizm w życiu i w sztuce*, „Znak”, XI (1959), nr 7—8; przedr. w: *Poszukiwania*, Kraków 1960, s. 131—132). Nie można w pełni utożsamiać Gołubiewowego przeżycia sentymentalnego ze zjawiskiem sentymentalizmu konkretnie określonego historycznie. Propozycja autora *Poszukiwań* ma zabarwienie pejoratywne, przyjęcie więc jej zastrzeżeń deprecjonowałoby osiągnięcia literackie poetów XVIII—XIX w. Przyjmuje się więc ją nie na zasadzie pełnego określenia zjawiska, lecz jako jedną z tendencji.

⁵⁰ Przedmiotem analizy będzie *III Pieśń* (Te brzóz kilka, bieg tej wody), *Rozmaite pisma Ludwika Kropińskiego*, Lwów, Stanisławów i Tarnów 1844, s. 59.

Gdyby nie silna przerwa po drugim wersie (składniowa i metryczna) i gdyby nie szeroko rozwinięta sfera przedmiotowa, można by traktować zawarte w tej strofie wypowiedzenie jako zwykłe porównanie (trop); upoważnia do tego w dużej mierze spójnik „jak” rozpoczynający trzeci werset.

Z tego faktu da się wyciągnąć wniosek następujący. Przyroda posiada autonomię tak zachwianą widzeniem podmiotowym, że niewiele różni się od motywów świata zewnętrznego zawartych jako punkt odniesienia w figurze poetyckiej, a służących zwykle odpowiedniemu ukazaniu członu głównego. Zatem w sentymentalnej liryce opisowej i w tym drugim typie widzenia tkwi tendencja zmierzająca do odebrania naturze samoistności.

W wierszu Szymona Konopackiego *Do J. B.*⁵¹ układy przyrody prezentują stany uczuciowe. Wytwarza się konwencja równoważników emocjonalnych. Łatwo odgadnąć, jaki walor uczuciowy zwiąże się z takim a takim widokiem:

Ustał wietrzyk, błyszczą wody,
Zaden się listek nie ruszy.
Ach! czemuż takiej pogody
Nie doświadczam w mojej duszy!

Od typu wartości lirycznych, które chce się przekazać, zależy fakt, czy będzie między przyrodą a podmiotem relacja kontrastu czy analogii. Szymon Konopacki w liryku *Do J. B.* przyjmuje tę drugą możliwość. Istnieje jednak dążenie do zachowania „współdźwięku” między obu układami. Jest to ogólnie obowiązująca metoda w sentymentalizmie, zgodna z XVIII-wieczną koncepcją przyrody, która nie kryła w sobie tajemnic, nie przeciwstawiała się człowiekowi (tak jak w romantyzmie); przeciwnie, była mu „powolna” we wszystkim.

W liryku Fr. Karpińskiego *Na Wiązownę, dom wiejski księżnej Radziwiłłowej, M. W. X. Lit.*⁵² przyroda jest wesola już nie tylko dzięki temu, że odbiera ją obserwator o analogicznym nastroju, ale przede wszystkim dlatego, że księżna Radziwiłłowa przeobraża ją rzeczywiście (zapewne ręką ówczesnego pejzażysty). „Śpiewa się” pochwałę przyrody ujarzmionej. Człowiek odczuwający „naturę” w swoim aspekcie, w kategoriach antropomorficznych, stara się rzeczywiście przeobrazić ją na swoje podobieństwo — służy mu sztuka ogrodnicza⁵³. Przyroda poddana

⁵¹ *Zbiór poetów polskich XIX w.*, Księga I, s. 631.

⁵² *Dzieła Franciszka Karpińskiego*, wyd. (zupełne) Kazimierza Józefa Turowskiego, Kraków 1862, s. 415—416.

⁵³ Por. Lucjan Komarnicki, *Studium o rozwoju poczucia piękna natury w polskiej literaturze romantycznej. Sztuka ogrodnicza na przełomie w. XVIII i XIX*, „Przegląd Humanistyczny”, I (1922) 205. Antropocentryczne widzenie świata było głębokim przekonaniem estetyki klasycystycznej. Postulat ten zdecydowanie

„czulej” uprawie człowieka staje się jakby jego echem, reprezentantem⁵⁴:

Tu Ceres niesie snop w dani,
Gdzie przedtem dzikość mieszkała,
Tu się na głos miejsca pani
Smutna natura rozśmiała.

Żądanie od natury, by służyła człowiekowi, zajęcie wobec niej postawy woluntarnej tłumaczą fakt przesycenia liryki opisowej strukturami składniowymi, dramatyzującymi wypowiedź:

Strumyku! Spiesz się w przeprawie,
Złączyć się z Wisłą za chwilę;
Powiedz tam tęsknej Warszawie,
Spokojność od niej trzy mile.

Końopacki, podobnie jak Karpiński i Kropiński, „zapamiętałe” wyszukuje podmiotowe odpowiedniki w świecie zewnętrznym:

Myślałem, chodząc w te strony,
Że moja młodość upłynie
Jak ten kwiatem ubarwiony
Spokojny strumyk w dolinie.

Ale dostrzegłszy w twym oku
Wdzięk, co mą duszę zachwyca,
Zadrzałem, jak w tym potoku
Drży blade światło księżycy.

Do J. B.

Poszukiwanie odpowiedników dla różnorodnych stanów uczuciowych może przynieść wcale niebanalny, historycznie rzecz biorąc, widok przyrody. „Poruszenie duchowe” (może bardziej „autentyczne”) zmusiło podmiot do znalezienia „analogicznego” odpowiednika. Wciąż jeszcze jednak mamy sentymentalne doświadczenie przyrody; nie wprost, lecz via podmiot, ale tendencja do widzenia konkretniejszego jest już wy-czuwalna:

Zadrzałem, jak w tym potoku
Drży blade światło księżycy.

Wydaje się, że występuje tu przełamywanie (oczywiście w sposób bardzo jeszcze nieśmiały) widzenia „imputującego”. Wkracza silniejsze poczucie

wysuwał m. in. E. Słowacki. Por. T. Kostkiewiczowa, *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu opisowego*, [W:] *Styl i kompozycja*, s. 65.

⁵⁴ Dotyczy to również wiersza Karpińskiego *Do pasterki*.

konkretu. Zatraca się metoda autosugestii. Przecież nawet w wierszu Karpińskiego *Na Wokluz...*, który tak manifestacyjnie eksponował widzenie sentymentalne (łącznie z zabiegiem antropomorfizacji), niepokoi jako pewna nowość liryczna funkcja i metoda konstruowania świata zewnętrznego w strofie czwartej, która tam zjawia się obok bezpośrednich wynurzeń:

Środkiem gałęzi, któremi wiatr chwieje,
Uziera nieba i ból mój wolnieje.

Przyroda nie jest upodmiotowiona w widzeniu, lecz zjawia się zupełnie samodzielnie, niezależnie od „ja” lirycznego. Niebo ujrzone odkrywczo poprzez kołyszące się gałęzie (realizm obserwacji). Przyroda działa kojąco swymi cechami obiektywnymi, a nie imputowanymi przez podmiot.

Sledzenie poezji z pewnym określonym nastawieniem „pod prąd” płynącego czasu przynosi coraz nowe niespodzianki. To zachęca do dalszej kontynuacji tej wstecznej wędrówki. Zabieg okazał się naprawdę owocny. Wiersz Karpińskiego powstał około roku 1784, zaś w 1779 wychodzą *Erotyki* Książnina, a wśród nich wiersz *Do gwiazd*⁵⁵. Jak się za chwilę okaże, on to w pełnym rozkwicie sentymentalizmu podważy zasadę dotychczasowego widzenia.

W opisie gwiazd nie daje się wizji „malarskiej”, lecz wariacje określeń peryfrastycznych oparte o metaforę czerpiącą skojarzenia ze sfery stosunków międzyludzkich: „gmin jasnołśniący”, „Drobnouchni bracia”, „wysocy mieszkańce”. Chodzi tu bowiem raczej o ukazanie intymnego stosunku z podmiotem obserwatorem niż o uzyskanie elementu wizualnego (koneksje z rokokowym widzeniem świata). Widzieć by tu można wyraźne pokrewieństwo z techniką gatunków podniosłych (hymn, oda), gdzie przedstawiany świat referuje się w strukturach apostroficznych (retorycznie). Tą drogą przedmiot wielokrotnie zyskiwał wymiar liryczny. Nie tak jednak przekazywane są główne wartości liryczne w erotyku Książnina. Uzyskuje się je tutaj przez zastosowanie inwersji czasowej w oglądzie świata. Jak już mówiono, gwiazdy w strofie pierwszej i drugiej jawią się w radosnej aprobacie podmiotu. Wyjaśnia się też funkcja akcentowania w przedmiocie walorów ruchu:

Co na podniebiu, ogień miecąc drżący,
Staczące ciszką niepomyłne tańce.

Chodzi o to, by podkreślić terażniejszość oglądu. Strofa trzecia wyjaśnia, że „[...] lubo spojrzeć było na cię, Wieczystych światel orszaku mój złoty;” — gdy gwiazdy patrzyły na Kasię. Zatem radosna pochwała nieba odbyła się już dawniej, należy do przeszłości. Dla-

⁵⁵ Fr. D. Książnin, *Do gwiazd*, [W:] *Wybór poezji*, s. 81—82.

czego jednak w utworze jawi się obecnie? Kasi nie ma (strofa końcowa), a gwiazdy wciąż zaglądają do jej pustego domku. W świecie zewnętrznym nic się nie zmieniło, mimo że całkowitej przemianie uległa sfera podmiotu. Niezmieniony przedmiot musi posiadać imputowane ongiś walory pobudzające do radości. Dlatego teraz referuje się w czasie teraźniejszym ówczesną radosną wizję świata (funkcja inwersji oglądu), kładąc jej dysonansować się z rozpaczą podmiotu. W konsekwencji lirycznaność zabarwia się tragizmem.

Zdemaskowany został w ten sposób „fałsz” sentymentalnego mniemania, że przyroda cieszy się i współczuje z człowiekiem. Natomiast odkryto w lirycznym przeżyciu nową „prawdę”, że przyroda może być obojętna wobec spraw człowieka, a nawet zdolna jest potęgować tragizm życia. Zdecydowane nastawienie na przedmiot z zewnątrz: Kasia, gwiazdy i przeżywanie jego a nie swoich emocji dla emocji każe naprawdę przyznać wartościom lirycznym w wierszu Książnina Gołubiewowską formułę przeżycia „autentycznego” nie sentymentalnego⁵⁶. Osiągnięcie Książnina zostanie podjęte przez współczesnych bardzo niepewnie⁵⁷. Zresztą on sam chyba nie stworzy wierszy podobnych (postawą wobec świata) erotykowi *Do gwiazd*. Być może zachodzi tu kontynuacja barokowej poetyki kontrastów. Przecież Książnin nawiązuje „[...] do tradycji erotystów barokowych XVII wieku (podobnie więc jak w *Pieśniach* Beniśławskiej, choć w innym zakresie i rozmiarze, mamy tu do czynienia z owocowaniem kultury literackiej czasów dawniej-

⁵⁶ Gołubiew nie mógłby powiedzieć, że podmiot wiersza *Do gwiazd* ceni „[...] przeżycie nie ze względu na przeżywany przedmiot, lecz ze względu na towarzyszące przeżyciu odczucia, na przyjemność tych odczuć, na ich wartość niejako samą dla siebie”. (*Sentymentalizm...*, s. 131).

⁵⁷ Trudno uznać *Dumanie* L. Kropińskiego (op. cit., s. 161) za utwór w całej pełni kontynuujący poetykę *Do gwiazd*, mimo że wystąpią pewne zbieżności. „Te nieba, drzewa, łąki i te nawet skały” — o tyle są ważne, że były świadkami przeżyć podmiotu. Gdy zmieniło się serce Eminy, Alkar zajmuje podobną postawę, jak bohater liryczny wiersza Książnina:

Po cóż wchodzisz księżycu? świecić nie masz komu,
Sam jeden bez kochanki powracam do domu.

Inny niż u Książnina jest jednakże ton wiersza Kropińskiego, lepiej on „leży w konwencji sentymentalnego rozczulania się nad swoim losem:

Lub też świeć — lubię znikłym ludzić się obrazem.

Temu samemu celowi służy zabieg mówienia o sobie jakby o kimś trzecim: „Alkar kocha”. *Dumanie* Kropińskiego należałoby wiązać z gatunkiem elegii, a *Do gwiazd* Książnina — z odą. Dlatego odczucie tragizmu tam jawi się w sposób zdecydowany (bardziej romantyczny?), tutaj stłumione jest elegijnym roztkliwieniem:

Sam jeden bez kochanki powracam do domu.

Ty świecisz, Alkar kocha i wszystko, jak było...
Samo tylko Eminy serce się zmieniło.

szych)"⁵⁸. Ale i wtedy mimo okrężnej, „regresyjnej” drogi elementy nowej poetyki są możliwe choćby z racji pokrewieństwa baroku z romantyzmem. Bezwzględność nieba silnie umotywowana charakterem sytuacji lirycznej zbliża się bardzo do obojętnej na sprawy człowieka góry Czatyrdah z sonetu Mickiewicza o tymże tytule. Erotyk *Do gwiazd* jest jakby „wstępem” do *Czatyrdahu*. Podmiot w wierszu Książnina doświadcza niezależnością otaczającego świata, samo doznanie jest rewelacją liryczną. Natomiast Mirza prawdę tę zakłada z góry, może odkrył ją wcześniej lub korzysta z doświadczenia cudzego. Przyjmuje ją jak truizm. Liryczne opracowanie ograniczy się do wyolbrzymienia niezwykłości góry tonem ody, do hiperbolicznego eksponowania owej obojętnej postawy na sprawy ludzkie. Wniosek wypływa zaskakujący. *Czatyrdah* jest romantyczny głównie z racji koncepcji świata przyrody (m. in. orientalizm), natomiast sama metoda ulirycznienia jest identyczna do tej, którą operowały ody klasycystyczne. Przecież tymże podniosłym tonem referuje Książnin „mieszkańców nieba” w pierwszej strofie *Do gwiazd*:

Skry złotej nocy, gminie jasno-lśniący,
Drobnouchni bracia, wysocy mieszkańce,

Maszcie krymskiego statku, wielki Czatyrdahu!
O minarecie świata! O gór Padyszachu!⁵⁹

Zatem oba utwory stanowić mogą ogniwa przełomowe w rozwoju liryki opisowej. *Do gwiazd* mimo elementów prekursorskich silnie tkwi w poetyce swojej epoki (zwłaszcza w jednym z jej nurtów: „rokoko”); *Czatyrdah* zaś, choć wyciśnięty został na nim ślad romantycznego przełomu, korzysta z metod ulirycznienia typowych dla klasycyzmu. „Wdzięczny” i „tragiczny” erotyk poety z „cypryjskiego powiatu”, prekursorski w sensie historycznym, spełnia Ortwinowskie wymogi dobrej liryki. Wiersz o ambicjach indywidualizujących i uogólniających dysponuje wartościami ponadczasowymi⁶⁰.

3

A jak rozwija się klasycystyczny nurt liryki opisowej?

Może nawet w tym samym czasie, kiedy Mickiewicz pisał *Sonetu krymskie*, dość gwałtownie zrywające większość konwencji poetyki kla-

⁵⁸ Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, s. 250.

⁵⁹ Wszystkie utwory Mickiewicza cytowane będą z wyd.: Adam Mickiewicz, *Dzieła* (Wydanie Jubileuszowe), t. I, *Wiersze*, Warszawa 1955.

⁶⁰ Por. Ostap Ortwin, *O lirycie i wartościach lirycznych*, „Przegląd Warszawski”, IV (1924); przedr. w: *Próby przekrojów*, Lwów 1936, s. 195 i nn.

sycystycznej, Kazimierz Brodziński pisał liryk *Do obłoku w górach*⁶¹, w którym w zakresie widzenia poetyckiego zmagają się „stare z nowym”.

Utwór można traktować z wielu względów jako ogniwo przełomowe w rozwoju liryki opisowej. Następuje przełamywanie konwencji dotychczasowego widzenia „apriorycznego”. Tytułem *Do obłoku w górach*, określa się punkt obserwacji. W utworze Niemcewicza *Wiersze na wierzchołku góry Etny pisane* topograficzne wyznaczenie miejsca nie miało swoich konsekwencji w oglądzie, podmiot bowiem mówił o Etnie to, co uprzednio o niej wiedział. Teraz ogląda się przedmiot w różnych płaszczyznach. Wiadomo, że kąt spojrzenia zmienia widok, co z kolei może być przyczyną różnych niespodzianek dla postrzegającego:

[...] na przestrzenie

Piorunny rzucasz postrach, albo nocne cienie?
Albo zatopy nosisz, lub widziany z dala,
Toś jest orłem Jowisza, to wozem Fingala,
Albo błyszczysz w świtanu ogniem gorejącym,

Brodzińskiemu brak jednakże jeszcze środków na wyrażenie nowego widzenia. Najwyraźniej widać to w doborze słownictwa, które czerpie z arsenału klasycznego — balast mitologiczny: „orzeł Jowisza”, ale i osjaniczny: „wóz Fingala”⁶².

Na silny związek utworu Brodzińskiego z wierszami klasycystycznymi wskazuje wyraźny opór przeciw poddaniu się nowemu widzeniu z wszelkimi konsekwencjami. Nie chce się spojrzeć na przedmiot tak, jak jawi się on zmysłom w bezpośrednim kontakcie. Drogą intelektualnej spekulacji podmiot szuka przyczyn i motywów; znając wiele wypadków, zna przyszły los przedmiotu. Przyroda widziana jest jeszcze w aspekcie spraw człowieka. Stąd rodzi się dysonans między wiedzą o przedmiocie a jego estetycznym wyglądem:

[...] błyszczysz w świtanu ogniem gorejącym,

Gdy się ścielesz przed królem jasnym dni wschodzącym?
Próżny wewnątrz i zimny, zewnątrz okazały,

Wartość przedmiotu nadal określana jest utylitarnie, ze względu na korzyść, jaką on niesie człowiekowi; dlatego słońce zawsze jawić się będzie w pozytywnej aprobacie podmiotu. Wniosek: wykrycie dysonansu między walorem estetycznym a praktycznym przedmiotu, retoryczne skomentowanie tego faktu. Można postawić taką hipotezę: przed-

⁶¹ „Za życia autora utwór drukowany był równocześnie w dwu czasopismach:

1. W „Melitele” 1829, s. 130—131.

2. W „Rozmaitościach Warszawskich”, nr 6 z 11 II 1829, s. 48” (Uwagi wydawcy i odmiany tekstu, w K. Brodziński, op. cit., t. I, s. 422).

⁶² Nawet w wypadku przyswajania motywów osjanicznych pozostaje klasycystyczna metoda obrazowania: metafora wyrasta z peryfrazji.

miot jest widziany inaczej niż w poezji przedromantycznej, ale jego ulirycznienie drogą silnego akcentowania przez podmiot strony utylitarniej jest takie, jak w poezji klasycystycznej:

Wyniesionys ku słońcu nie na to, byś dziwił,
Lecz abyś z nim w przymierzu ochładzał i żywił.

Ale przecież ten sam Brodziński, który tu wartość utylitarną w przedmiocie wyniósł ponad walor estetyczny, broniąc się niejako w ten sposób przed pełniejszym wkroczeniem w nową poezję, w utworach wcześniejszych w oglądzie przyrody wyrażał niejednokrotnie zachwyt estetyczny — w tej znów płaszczyźnie torując drogę rozwiązaniom romantycznym, zapewne pod wpływem osjanizmu i youngizmu. Np. w *Przechadzce wieczornej* (pdr. 1821) antropomorfizm, mimo że rozciągnięty zostaje na cały utwór, mniej teraz wskazuje na analogie z człowiekiem. Chodzi właśnie o wydobycie z przedmiotu elementów plastyczno-wizualnych:

Dzień rumiany spuścił oczy,
Cień kwitnące krzewy mroczy.

Słońce za lasy uchodzi,
Bramy złożone odwodzi.

Trzykrotnie eksploatowany będzie motyw cienia (tak popularny w romantyzmie!), już chyba nie jako jeden z wyznaczników pory dnia⁶³, ale dla swoich walorów „malarskich”:

Cień kwitnące krzewy mroczy

Grusze, co w polu się biela,
Długi ku drodze cień ściela.

Wzniosła lipa przy kościele
Długi cień na pola ściela;

Walor emocjonalny wyrasta z estetycznej percepcji przyrody.

Estetyczne uroki przyrody⁶⁴ w okresie przedromantycznym na sze-

⁶³ Marginesowe traktowanie przyrody w poezji przedromantycznej objawiało się przeważnie w wyposażaniu jej w funkcje „zegarowe”; „pejzaże” były wyznacznikami czasu lub miejsca (K. Brodziński, *Do Hanny, Do Zosi*).

⁶⁴ Zajęcie estetycznej postawy wobec przyrody w przyszłości pozwoli rozszerzyć zakres tematyki z „natury organizowanej” na dziką, będzie to w sferze motywów i tematyki duży krok w kierunku romantyzmu (por. w książce Załuskiej rozdz. o *Okolicach Krakowa* Wężyka, op. cit., s. 114—126, oraz L. Komarnickiego, *Z historii poczucia piękna przyrody w polskiej literaturze romantycznej*. Tymon Zaborowski, [W:] *Z dziejów literatury polskiej wieku XIX*, Warszawa 1929, s. 40—76.

roka skalę zauważone zostaną przez autorów poematów opisowych: Delille'a i jego naśladowców. Twórca *Ogrodów* odkrywa tę intencję od razu w dedykacji:

Ty lubisz wiosnę, boście tak podobne,
 Obom wam kwitną najświeższe jagody.
 Obom w dzięk, uśmiech, postaci nadobne!
 Tobie więc, wiosno, poświęcam Ogrody.⁶⁵

Poematy opisowe urastały w cieniu sztuki ogrodniczej, tymi związkami wyjaśnić można również ich genezę, obowiązywała nawet wspólna estetyka⁶⁶. Zdziwiona bardzo nowatorska, „postępowa” świadomość artystyczna w zakresie sztuki ogrodniczej. W wypowiedzi polskiego teoretyka, Heleny z Przeździeckich księżny Radziwiłłowej, można dopatrzeć się świadomości wzrokowej⁶⁷ widzenia światłocieniowego⁶⁸. Regresja do baroku w rzeczywistości jest postępem. W klasycyzmie bowiem, podobnie jak i w Odrodzeniu, obowiązywało trójwymiarowe widzenie bryły⁶⁹. Przyszły impresjonizm wyjdzie od widzenia światłocieniowego, znajdzie w nim zaczepienie; na tym polega „postępowość” księżnej Radziwiłłowej ośmieszającej widzenie „towarowe”:

Ignoranci i dzieci pragną dotknąć się wszystkiego, co widzą,
 na końcu palców swoich mają oczy. Dla człowieka, który umie patrzeć,
 wszystko jest widowiskiem w naturze i najmniejszy szczegół pobudza jego refleksję. Chcąc więc dobrze czuć, trzeba pozyskać umiejętność dobrego widzenia⁷⁰.

Należy postawić pytanie, dlaczego widzenie malarskie, wykorzystujące realizm obserwacji, uprawiane w poematach opisowych, tylko sporadycznie i to w sposób szczątkowy nawiedzało ówczesną lirykę opisową?⁷¹ Dogmatyczna poetyka klasycyzmu, domagająca się czystości rodzajowej i gatunkowej, Niemile widziałaby w wypowiedzi lirycznej opis „malarski”, właściwy poematowi opisowemu. Odpowiedź ta, mimo dużych racji, nie zadowala jednak całkowicie. Trzeba wejrzeć w struk-

⁶⁵ Fr. Karpiński, *Ogrody*, s. 494.

⁶⁶ Por. W. Kubacki, *Uwagi nad poetyką „Pana Tadeusza”*, s. 288 i n.

⁶⁷ Świadomość wzrokową pojmuje się tu zgodnie z definicją W. Strzemińskiego, jako efekt korelacji widzenia biologicznego z myślą (*Teoria widzenia*, s. 15).

⁶⁸ Por. Strzemiński, op. cit., s. 137 i nn.

⁶⁹ Tamże, s. 77 i nn.

⁷⁰ R. M. [Radziwiłł ks. Michał], *Arkadiana. Z papierów ostatniej wojewodziny wileńskiej Heleny z Przeździeckich Ks. Radziwiłłowej. Przyczynek do historii obyczajów i życia towarzyskiego w Polsce*, „Przegląd Polski” 1885, z. XI—XII (tu cytata z L. Komarnickim, *Sztuka ogrodnicza*, s. 218).

⁷¹ Wtedy to, jak słusznie zauważa Kubacki, autorzy poematów „malowali słowem, a malarze uprawiali literaturę, malując alegorię” (*Uwagi nad poetyką „Pana Tadeusza”*, s. 284).

ture 6wczesnej liryki opisowej: w konstrukcj6 „ja” lirycznego oraz metody ulirycznienia przedmiotu przekazywanego za po6rednictwem opisu. Racjonalistyczna wszechwiedza uwalniała podmiot od trudu obserwacji, dlatego przekazywał on 6wiat zewn6trzny nie w opisie „malarskim”, lecz erudycyjnym. Stąd wyłaniała si6 jeszcze ta dogodno66, że w procesie ulirycznienia moana było takim przedmiotem dowolnie operowa6. Emocja podniosłego tonu ody należała w O6wieceniu do podstawowych metod ulirycznienia. Wyrażając zgodę na ten zabieg, równocześnie aprobowało si6 fakt, że przedmiot objawi si6 w rysach typowych, w przekazie zatomizowanym. „Malarskiemu” widzeniu 6wiata nie sprzyjał równiea nurt sentymentalny, uliryczniający przedmiot poprzez imputowanie naturze stanów podmiotowych (przyroda była taka, jaką chcał widzie6 podmiot, drugi objaw „aprioryzmu”).

Wniosek: by mo6 w pełni korzysta6 w liryce z realistycznych osi6gni6 poematu opisowego w zakresie przedstawiania przyrody, należało odkry6 nowe metody ulirycznienia — dokonał tego wła6nie Mickiewicz w *Sonetach krymskich*⁷².

Podejmujemy zatem zasygnalizowan6 wcze6niej hipotez6, że Mickiewicz w zakresie komponowania malarskiej wizji sonetów korzystał równiea i z osi6gni6 kontynuatorów Delille'a. Nie na próa w młodzi6czej rozprawce krytycznej po6wi6conej *Zofi6wce* Trembeckiego, poeta eksponuje problematyk6 „malarsk6”: perspektyw6, 6wiatłoci6 i koloryt:

W malowaniu okolic najhojniej od natury upi6knionych i godnych podziwienia, 6liski jest nader 6rodek mi6dzy pochwałą zbytni6 ogóln6, deklamacyjn6,

⁷² Moae dziwi6 fakt, że w poprzednich partiach tego rozdziału usiłowano pokaza6 w opisowej liryce przedromantycznej, zreszt6 z pewnym skutkiem, sygnały zapowiadaj6ce poetyk6 *Sonetów krymskich*, a teraz zn6w chce si6 widzie6 filiacje z poematem opisowym. Rzecz trzeba skwitowa6 stwierdzeniem, i6 rzeczywisto66 literacka jest jeszcze bardziej skomplikowana ni6 zarysowany tu obraz. Zreszt6 zwi6zki i pokrewie6stwa nie sprowadzaj6 si6 do jednego wymiaru, lecz zachodz6 w r66nych elementach struktury poetyckiej, objawiaj6 si6 na r66nych planach. Pokrewie6stwo to jest tym bardziej moaniwe, poniewae jak ostatnio wykazała dowodnie Teresa Kostkiewiczowa, poemat opisowy niezbyt ch6tnie poddawał si6 nakazom estetyki klasycystycznej (zob. *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu opisowego*, s. 77 i n.). Rozpoczynaj6c w Polsce swoje życie na pocz6tku wieku XIX, był zapowiedzi6 dalszych rewelacji poetyckich tego stulecia.

Przeciea w poemacie tym nast6pi nawet: „Proces wsp6lnego poznawania 6wiata przez narratora i czytelnika [...]. [...] proces poznawania, tak jakby patrzcący widział dany przedmiot najpierw z daleka. Potem stopniowo pojawiaj6 si6 coraz bliasze i dokł6dniejsze obserwacje. Narrator wielokrotnie akcentuje swoj6 niewiedz6 i zainteresowanie obserwowanym obiektem. [...] Podkre6la tea cz6sto swoje zdumienie i zadziwienie poznawanym 6wiatem, wskazuje na zagadki i niespodzianki, które mog6 go spotka6”. (Kostkiewiczowa, *Z problematyki...*, s. 70). A wi6c poemat opisowy w niekt6rych partiach dysponuje technik6 opisu niemal analogiczn6 do tej, która stanowi6 b6dzie o przełomie w zakresie liryki opisowej, przypisanym w tej pracy *Sonetom krymskim*.

a dokładnym tylko, topograficznym szczegółów wyliczeniem. Dodajmy trudność utrzymania interesu tam, gdzie żadnej nie masz akcji, gdzie nic do namiętności nie przemawia, gdzie wszystkie zalety obrazu poetyckiego kończą się na doskonałej perspektywie, światłocieniu i kolorycie, a poznamy, jak wielkiego talentu, jak wysoko ukształconego smaku poema opisowe wymaga ⁷³.

Można by nawet postawić hipotezę, że w zakresie „malowania okolic najhojniej od natury upięknionych i godnych podziwienia” *Sonetów krymskich* jako cykl stanowią nową, romantyczną kontynuację poematu opisowego ⁷⁴. Romantyczna innowacja objawi się może nie tyle w przyswojeniu poezji egzotycznej przyrody, ile w realizowaniu kardynalnej zasady poetyki romantycznej, postulującej mieszanie rodzajów literackich: epika (opis i opowiadanie), liryka, a nawet dramat (dialog). Ów „interes” (zaciekawienie) wytworzą walory plastyczne, ale przede wszystkim zawdzięczać się go będzie nurtowi lirycznemu. Gdyby poeta „rozbierał” swoje sonety „pod względem opisowym”, nie mógłby już powiedzieć, że „nic do namiętności nie przemawia”. Ustawienie cyklu *Sonetów krymskich* w ciągu ewolucyjnym obok poematu opisowego będzie może bardziej adekwatne, gdy się zacytuje wypowiedź jednego z recenzentów *Sonetów*, dla którego ten fakt narzucał się w sposób oczywisty. Anonimowy Przyjaciel Gazety Polskiej tak pisze na ten temat:

Malowanie uczucia nowym widokiem lub wypadkiem podniesionego jest główną sonetu cechą. [...] Lecz dotąd uczucia li miłosne albo też zalotne brały w tym rodzaju wiersza miejsce; dziś Mickiewicz, uświęcając swoim przykładem użycie tej formy do malowania każdego uczucia poety, godność tego rodzaju poezji podniósł i dziwnie wiele talentu w stosownym jego użyciu pokazał. W naszej poezji nie mieliśmy innego kształtu nad poemat opisowy do przedstawienia miejsc lub okolic piękną i dziwnością swoją zajmujących, i zapewne z uśmiechem politowania przyjęlibyśmy byli zamiar opisania w sonetach jakiego kraju. Dziś się jednak przekonujemy, że nic w tym nie masz niepodobnego, owszem, że sonet przydatniejszy jest do tego użytku niż poemat opisowe. Żeby tego na wiatr nie mówił, odważmy się porównać ojca Trembeckiego z Mickiewiczem. Pomimo nieporównanego tego pierwszego talentu, który nam w szczegółach błyska, wyznajmy, jak wiele pod względem sztuki wyrzucić jemu musimy; jak

⁷³ A. Mickiewicz, *Objaśnienia do poematu opisowego „Zofijówka”*, [W:] *Dzieła*, t. V, cz. I, s. 205.

⁷⁴ Ten i wiele innych wniosków tej pracy sygnalizowano w „Sprawozdaniach Towarzystwa Naukowego KUL”, 1962, nr 12, s. 38—40.

Zagadnienie *Sonetów krymskich* jako romantycznej kontynuacji poematu opisowego podjął w cztery lata po powstaniu tej pracy Ireneusz Opacki w studium *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie* wygłoszonym na Sesji Teoretycznoliterackiej Pomocniczych Pracowników Nauki w Pcimiu (luty 1965). W artykule tym ponownemu oglądowi poddane zostały również omawiane tutaj kluczowe zagadnienia klasycystycznej i romantycznej techniki opisowej. Rezygnuje się świadomie z konfrontacji i naukowej dyskusji, gdyż jak wspomniano wcześniej, do druku oddana zostaje ta rzecz bez zmian w postaci z roku 1961.

w jego *Zofiówce* wszystkie obrazy nieskładnie powiązane, jak się to poecie samemu uczuć dawało i jak rozciągnięciem opisów i ustępami żadnego z siebie związku z przedmiotem głównym nie mającymi nadrabiać usiłuje. Możemy co pod tym względem zarzucić Mickiewiczowi? Oko znawcy nie z prawdziwą rozkoszą wpatruje się w tę piękną obrazów galerię, jaką z *Sonetów* jego *krymskich* złożyć możemy a z których każdy daje nam całość doskonałą i wykończoną?⁷⁵

Rozdział wypada zamknąć stwierdzeniem, że nie tylko *Pan Tadeusz*, jak powszechnie mniemano⁷⁶, kontynuuje poetykę poematów opisowych, ale i *Sonety krymskie* jako cykl odnajdują tam w jednej z płaszczyzn swego protoplastę.

PRZEŁOM ROMANTYCZNY

Dla [...] estetycznego przeżycia [dzieł] często wystarcza bezpośrednie doznanie, ale ich właściwe zrozumienie i badanie możliwe jest tylko wówczas, jeśli oparte jest na gruntownej wiedzy o tym, jak w różnych okresach dziejów sztuki kształtowały się stosunki pomiędzy ideami i obrazami, pomiędzy myślą i twórczością, pomiędzy tym wreszcie obszarem pojęć, który w XVII wieku określano terminem *Ars*, i tym światem praktyki nawyku, który kryje się pod słowem *Usus*”.

1

Może intrygować fakt, dlaczego *Poetyka* Arystotelesa mimo swojej „leciwości” okazuje się ciągle aktualna. Powołują się na nią w chwili obecnej nowatorscy krytycy amerykańscy⁷⁸. Na gruncie polskim Julian Przyboś, teoretyk i realizator poezji awangardowej, koncepcjami Arystotelesowskimi wyjaśnia istotę i działanie metafory⁷⁹. Nawet krytycy romantyczni, mimo iż klasycyzm uważał Arystotelesa za czołowego przewodawcę swojej poezji, zaczęli twierdzić, że Arystoteles jest również kompetentnym sędzią romantyczności⁸⁰. Rzecz nie jest taka trudna do wyjaśnienia. Arystoteles podaje bardzo ogólne prawdy o poezji,

⁷⁵ Przyjaciół *Gazety Polskiej*, *List pisany do redakcji „Gazetyj” Polskiej* z guberni kijowskiej w przedmiocie komentarza do sonetów Adama Mickiewicza działanego przez P. Teodora Sierocińskiego, który ten komentarz umieścił w nr 26 „*Dziennika Warszawskiego*” 1827 r., „*Gazeta Polska*”, 1828, nr 54; przedr. w: Witold Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818—1830. Antologia*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1962, s. 170—171.

⁷⁶ Por. W. Kubacki, *Uwagi nad poetyką „Pana Tadeusza”*, s. 283—320 oraz H. Turska, op. cit., s. 185—330.

⁷⁷ Jan Białostocki, *Idee i obrazy, teoria, poezja i sztuka*, [W:] *Teoria i twórczość*, Poznań 1961, s. 31.

⁷⁸ Por. wykłady prof. dr Ireny Sławińskiej, *Amerykańska teoria literatury*, wygłoszone na KUL w roku akad. 1959/60.

⁷⁹ Julian Przyboś, *O metaforze*, „*Twórczość*”, XV (1959), nr 3, przedr. w: *Sens poetycki*, Kraków 1963, s. 29—49.

⁸⁰ Walenty Chłędowski, *Arystoteles sędzią romantyczności* [1830], [W:] *Polska krytyka literacka*, t. I, s. 303.

a ponieważ formułował je nie „dogmatycznie”, lecz na podstawie konkretnych dzieł literackich (i to znakomitych), dlatego sądy jego mają charakter uniwersalny. Inna sprawa, że każda epoka ma swojego Arystotelesa. Różnice w interpretacji tekstu *Poetyki* dotyczą przede wszystkim koncepcji mimetycznych:

Otóż epopeja i utwór tragiczny — dalej komedia i poezja dytyrambiczna i większa część muzyki klarinetowej i cytrowej — wszystkie one są na ogół przedstawieniami mimetycznymi, czyli naśladowczymi⁸¹.

Na innym miejscu mówi Arystoteles o naśladowaniu idealizującym, realistycznym i karykaturalnym⁸². Klasycyzm, dążąc do przekazu rzeczywistości w wymiarach typowych, wybrał naśladownictwo idealizujące i karykaturalne; sądzono przy tym dogmatycznie, iż jest to jedynie właściwa metoda pisarska, referująca świat zgodnie z naturą.

Propagatorzy nowej romantycznej literatury musieli chyba dosyć śmiało forsować poglądy „antynaśladowcze” (prawo przekory), kiedy sprowokowali Joachima Lelewela, także zwolennika „nowinek”, do zabrania na ten temat głosu w „Bibliotece Polskiej” (1825). Nauczyciel Mickiewicza stawia retoryczne pytanie: „Czyliż romantyczna [poezja] nie będzie też naśladowąca?”⁸³

Podwaliny pod estetykę romantycznego naśladownictwa położyły idealistyczne systemy filozofii niemieckiej, głównie Fichte i Schelling. Nowe poglądy estetyczne szerzy w Polsce w latach 1828—1830 Maurycy Mochnacki⁸⁴, choć można przypuszczać, że znane były wcześniej, że wyprzedziła je praktyka poetycka Mickiewicza.

Romantyzm bowiem tym się też różni od klasycyzmu, że „Usus” wyprzedza tu „Ars”. Zauważył to już stary Kraszewski, kiedy po „upadku” romantyzmu (1876), w czasie, gdy szerzyły się odmienne poglądy, pisał:

[...] Brodziński, który nie umiał określić romantyzmu, napisał *Wiesława* a Mickiewicz *Pana Tadeusza*, że obaj jako poeci czuli, gdzie iść było potrzeba, choć jako krytycy wytłumaczyć się z tego jasno, w pierwszej zwłaszcza chwili, nie mogli⁸⁵.

Mochnacki przyjmuje Fichtowską filozofię czynu, według której nie realny świat, lecz czyn był pierwszą postacią bytu: świat jest wytworem

⁸¹ Arystoteles, *Poetyka*, [W:] *Trzy poetyki klasyczne*, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Wrocław 1951, s. 3, BN II, 57.

⁸² Tamże, s. 5.

⁸³ Joachim Lelewel, *O romantyczności*, [W:] *Polska krytyka literacka*, t. I, s. 259.

⁸⁴ Przede wszystkim w art. *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska”, 1828, nr 89—94, rozwiniętym potem w obszerniejszą pracę *O literaturze polskiej w dziewiętnastym wieku*, Warszawa 1830.

⁸⁵ J. I. Kraszewski, *O romantyzmie polskim z powodu art. F. K. w „Ate-neum”*, [W:] *Wybór pism*, Warszawa 1894, s. 931.

czynu⁸⁶. Oparłszy się na aktywistycznej koncepcji świata, od Schellinga zapożycza przekonanie o ciągłym stawaniu się przyrody, o bezustannym ruchu w niej panującym⁸⁷. Sztuce każe naśladować przyrodę w jej powstawaniu, w ciągłej działalności⁸⁸.

Na czym polega sama metoda naśladowania? Przede wszystkim poeta musi zająć wobec opisywanej przyrody postawę poznawczą.

Rzeczy zewnętrzne dla nas nie egzystują; nic o nich nie wiemy, póki się o tem, że są, nie przekonamy. O egzystencji przedmiotów zewnętrznych przekonujemy się tylko umiejętnością, czyli przez jęcie umem w umie, czyli przez rozumowanie. Rozumowania te odkrywają nam byt rzeczy, pod zmysły nasze podpadających. Myślą sporządzamy sobie świat zewnętrzny. Rozumując, budujemy gmach przyrodzenia i wszystkie ukazujące się w tym gmachu jawiska⁸⁹.

Zajęcia wobec przyrody postawy poznawczej wymaga również i inny system estetyczny romantyzmu, wyhodowany na pożywkach filozofii przyrody Schellinga. Strukturę poznawanego świata będzie teraz tłumaczył artysta zasadami monizmu ewolucyjnego ze skłonnościami panteistycznymi. Na gruncie polskim materiału egzemplifikacyjnego znów dostarcza Mochnacki⁹⁰. Człowiek jest najwyższym ogniwem świata przyrody, posiada z nim organiczny związek. Wielkość jego leży w tym, że sam siebie uświadamia, przyroda zaś znajduje swoje uświadomienie w rozumnym człowieku:

Bądź co bądź, wszystko to mnie utwierdza w rozumieniu, że natura przez stopnie pośrednie przechodzi od martwej materii, od pierwotnych kształtów do pojęcia. Czyli innymi słowy: od punktu, na którym *nie ma uznania samej siebie w jestestwie swoim*, do punktu, z którego sama siebie i wszystkie swoje rozumie działania. Jest związek niezaprzeczony, oczywisty między naturą nieorganiczną i organiczną⁹¹.

Autor wyróżnia także pozorną refleksję. Polega ona na:

[...] roznoszeniu się jestestw na dwoje i ukazywaniu omylnych kształtów rzeczy, to na wodzie, to w cieniach, to w obłokach, to w sennych postaciach⁹².

⁸⁶ Por. Władysław Tatariewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 1959, t. II, s. 286.

⁸⁷ Tamże, s. 293.

⁸⁸ „Przypatrując się rzeczom w naturze, możemy łatwo poznać, co znaczą, to jest, jaką myśl pierwotną wyobrażają, ale chcąc sporządzić przez sztukę takie same rzeczy, niedość jest naśladować ich zewnętrzne formy, potrzeba naśladować sposób, jakim natura te rzeczy zdziałała. Tylko przez naśladowanie produkcji można taki sam otrzymać produkt”. (M. Mochnacki, *Myśli o literaturze polskiej*, [W:] *Pisma*, Lwów 1910, s. 136 (przypis).

⁸⁹ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, opr. Henryk Życzyński, Kraków 1923, s. 53, BN I, 56.

⁹⁰ To cechuje poglądy Mochnackiego, że kojarzył różne systemy filozoficzne.

⁹¹ M. Mochnacki, *O literaturze...*, s. 23.

⁹² Tamże, s. 39.

Rzecz ta odbiega od zasadniczego wywodu, przytacza się ją dlatego, ponieważ tłumaczy poniekąd genezę tak częstego motywu odbijania się przedmiotów, eksploatowanego w poezji romantycznej.

Panteizm bodaj w największym stopniu wywarł wpływ na świadomość artystyczną Słowackiego. Natomiast prawie wcale nie znajdziemy jego śladów w praktyce poetyckiej autora *Rozłączenia* z tego okresu (więcej zaważą tu koncepcje kreacjonistyczne, o których później). Ponieważ system genezyjski poety z ostatniego etapu twórczości, który jak wiadomo jest niemal organicznie związany z praktyką poetycką tego czasu, dużo zawdzięcza poglądom wcześniejszym; warto wskazać kierunek ich ewolucji. Najpierw był to tylko zachwyt nad przyrodą, spotęgowanie wrażliwości (list do matki z dn. 24 maja 1835 r.). Słowacki jest tam już zgodny z zapatrywaniami romantyków, że sztuka musi się rodzić z dokładnej obserwacji rzeczywistości. List napisany w pięć miesięcy później (do matki, z Genewy 20 października 1835) przynosi sądy bliższe panteizmowi. Słowacki teraz jasno precyzuje swój pogląd estetyczny: sztuka powinna naśladować świat pojęty w organicznej łączności, prawdopodobnie razem z absolutem, z którego on się wyłonił. Trzeba tu podkreślić fakt, że ów niemal panteistyczny pogląd (panteizm właściwy, najbliższy koncepcji Spinozy zdradzać będzie dopiero poeta *expressis verbis* w *Beniowskim*) jest czymś drugorzędnym, konsekwencją zafascynowania się przyrodą, wynikiem zajęcia wobec przyrody postawy poznawczej.

Zatem naśladownictwo, prowadzające się do poznawczej postawy wobec przyrody, jest istotną i uniwersalną cechą romantycznej poetyki sformułowanej.

Seweryn Goszczyński, który może poszczycić się świadomością artystyczną wcale nie mniej nowatorską od tej, która znamionowała najwybitniejszych romantyków (świadczy o tym wielkie wyczulenie autora *Dziennika podróży do Tatrów* na zagadnienie „niespodzianek poznawczych”)⁹³, pośrednio świetnie sugeruje różnice, jakie zachodzą między opisem klasycystycznym a romantycznym:

Mój trud nie jest bezpłodny, mam to przekonanie. Wiele rzeczy wyjaśniłem sobie jako pisarz, natrafiłem na wiele prawd sztuki. Zostaną one dla mnie prawdziwymi, karbami mojej drogi pisarskiej. Polegam na nich tym śmieiej, że nie biorę je z książek, natężeniem zimnego rozumu; podało mi je życie, otaczające mię tutaj [góry!], przyjąłem ożywiony, roze-

⁹³ „Wiele razy miały nadejść dni deszczowe, przejrzystość powietrza podwajała się, a wszystkie przedmioty przybliżały się do oka na podziw. Powietrze zmieniło się w szkło przybliżające i powiększające”. (Seweryn Goszczyński, *Dziennik podróży do Tatrów*, opracował Stanisław Sierotwiński, Wrocław—Kraków 1958, s. 72—73, BN I, 170.

grzany czuciem, miłością, i odtąd coraz mi ich więcej przybywa. Ująłem już w słowa, co mogłem ująć. Ale to na później; jest to mój skarb wewnętrzny, dla mnie najcenniejszy⁹⁴.

Goszczyński zdecydowanie przekłada wiedzę o świecie czerpaną z autopsji nad tę, którą pozyskać można z „wartowania” mądrych pism. Zostaje odrzucony postulat Dmochowskiego.

Należy zauważyć, że omawiana metoda poznawcza realizowana w literaturze jest jakby rezonansem empirycznego poznawania przyrody na użytek sensu stricto naukowy. Oczywiście były to poczynania dużo wcześniejsze. Przede wszystkim należy przywołać nazwisko Staszica, czyniącego poszukiwania geologiczne w Karpatach. Również Zorian Dołęga Chodakowski (A. Czarnocki), prekursor naukowej archeologii⁹⁵, na wiele lat wyprzedza poglądy Goszczyńskiego, kiedy mówi, że „cała encyklopedia [...] i cały słownik [...] na ziemi naszej [jest] rozwinięty”⁹⁶. Romantyczna liryka opisowa, chcąc być w zgodzie z teorią, musi zrezygnować z opisu erudycyjnego.

Zobaczmy teraz, jak wygląda praktyka poetycka.

2

W *Sonetach krymskich* znaleźć można dwa sposoby realizowania metody poznawczej. Jeden z nich przekazuje efekt widzenia, wygląd określonego przedmiotu, drugi ma sugerować odbywanie się procesu poznawania. Pierwszy sposób posługuje się strukturą opisu, a przynajmniej musi ona dominować, drugi korzysta ze struktury opowiadania. Ażeby sugestyniej przekazać aktualizowanie się procesu poznawania, Mickiewicz udratyzuje narrację, stworzy dialog. Wykorzystując konatywne funkcje języka, zorientowanie na odbiorcę, poeta pośrednio będzie mógł podkreślać fakt, że funkcjonuje „zmysłowa aparatura” poznawcza Mirzy i pielgrzyma:

Mirza

Dzielny koń! Patrz, jak staje, głąb okiem rozmierza,
Uklęka, brzeg wiszaru kopytem pochwyca,

I zawisnął. — Tam nie patrz! Tam spadła żrenica,
Jak w studni Al-Kahiru, o dno nie uderza.
I ręką tam nie wskazuj — nie masz u rąk pierza;
I myśli tam nie puszczaj, [...].

⁹⁴ Tamże, s. 235—236.

⁹⁵ Por. Paweł Jasienica, *Słowiński rodowód*, wyd. II, Warszawa 1965, s. 13.

⁹⁶ *O słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* (pdr. 1818), Kraków 1835, s. 7. Por. Julian Maślanka, *Zorian Dołęga Chodakowski. Jego miejsce w literaturze polskiej i wpływ na polskie piśmiennictwo romantyczne*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1965.

Wypowiedź Mirzy, który prowadzi Pielgrzyma drogą nad przepaścią w Czufut-Kale, nie ogranicza się do turystycznych objaśnień przewodnika. Mirza przybiera postawę nauczyciela, odkrywającego nieświadomemu Pielgrzymowi tajniki percepcji gór. Pielgrzym okazuje się nieposłusznym uczniem. „Krnąbrność” przynosi efekty pozytywne, gdyż jest to nieposłuszeństwo twórcze, postawa badawczego sprzeciwu. Sytuacja Mirzy i Pielgrzyma, skonstruowana według szkolnego schematu: nauczyciel i uczeń, jak najbardziej sprzyja realizacji omawianej metody.

S. Goszczyński, „romantyczny Staszic”, bo odkrywający Karpaty głównie pod względem ludoznawczym i estetycznym, utrwalił swoje wrażenia turystyczne we wspomnianym już *Dzienniku podróży do Tatrów*. Dziennik ten, może w większym stopniu niż inne twory romantyczne⁹⁷, mógłby rościć pretensje do „naukowości” (zgodność opisu z rzeczywistością).

Leżę więc na mojej skale i położywszy oko na zewnętrznym murze Tatarów, jak kotwicę na dnie morza, przebiegam myślą, jak lekkim czółenkiem, dziwy ich wnętrza⁹⁸.

Goszczyński, który rzeczywiście poznawał góry, zmetaforyzuje czynność „zapuszczania” wzroku w przepaść, niemal tak samo jak Mickiewicz:

I myśli tam nie puszczaj, bo myśl jak kotwica,

Z łodzi drobnej ciśniona w niezmierność głębiny,
Piorunem spadnie, morza do dna nie przewierci,
I łódź z sobą przechyli w otchłanie chaosu.

Tu zbliżamy się do zagadnienia, które wypłynęło przy badaniu świadomości literackiej okresu. Romantycy wyrażali przekonanie, że przyrodę należy opisywać z autopsji. Miało to nawet swoje konsekwencje w ówczesnej obyczajowości. Ukształtowała się poza poety-wojażera, utrwalającego „na gorąco” widziane krajobrazy⁹⁹. Współcześni informują, że podobnie postępował i Mickiewicz:

P. Sobańska doradzała mu ciągle, aby ołówek na pióro zamienił, ale poeta słuchać jej nie chciał i dlatego wielką była radość otaczających go osób, kiedy

⁹⁷ Np. *Bogunka na Gople* R. W. Berwińskiego.

⁹⁸ S. Goszczyński, *Dziennik...*, s. 236.

⁹⁹ Konstancy Gaszyński w przypisie do wiersza *Na jeziorze Thune w Szwajcarii* uważa za rzecz nienormalną, a przynajmniej za pewną ekstrawagancję postępowanie Anglików, którzy „wobec najpiękniejszych widoków natury, zamiast patrzeć i uwielbiać, zawsze najsamprzód czytają opis miejscowości w dziele Muray'a, pod tytułem *Handbook*.” (Poezje, Lipsk 1868, s. 40).

p. Kałusowski, który mu raz w konnej przejażdżce towarzyszył, zakomunikował pod sekretem dziedzicze, że pan Adam konia mu powierzył, zaś na miękkim mchu, wśród gęstwy burzanów, „jak pasterz” na brzuchu się położył i na małych karteczkach drobnym pismem coś bezustannie pisał¹⁰⁰.

Poeta zresztą sam niedwuznacznie wypowie się, że opisy jego zostały zdjęte, z poczuciem odpowiedzialności „za prawdę” przekazu z autentycznego Krymu:

Pan Franciszek Salezy Dmochowski zamiast: „ziemnych krawędzi” życzyłyby widzieć „nadbrzeżne płaszczyzny” albo „piaszczyste płaszczyzny”. Szkoda, że w opisaney przeze mnie ziemi nie było płaszczyzn piaszczystych¹⁰¹.

Poza tym w objaśnieniach poety do *Sonetów krymskich* raz po raz pojawiać się będą „wynurzenia”, które mają przekonać czytelnika, iż autor pisał („malował?”) pod bezpośrednim dyktandem „natury”:

Ta wyspa żeglująca w otchłani — to chmura!
Z wierchołka gór wzniesionych nad krainę obłoków, jeżeli spojrzymy na chmury płynące ponad morzem, zdaje się, że leżą na wodzie w kształcie wielkich wysp białych. Ciekawy ten fenomen oglądałem z Czatyrdahu¹⁰².

Mając na względzie fakt ontologicznej różnicy, jaka zachodzi między rzeczywistością realną a literacką (intencjonalną), nie będzie się porównywać obu sfer celem wyjaśnienia zagadnień realizmu. Zainteresuje nas inna sprawa: jakie piętno w strukturze poetyckiej wyciśnięte zostało z tej racji, że głoszone postulat zajęcia poznawczej postawy wobec przyrody, jak wreszcie odbiły się dążności do autentyzmu w przekazie, do referowania rzeczywistości jakby z autopsji.

Najłatwiej wyjaśnić sprawę ostatnią. Materiału dowodowego dostarczają prawie wszystkie *Sonety krymskie*. Tak jest kształtowana sytuacja liryczna, że czytelnik bez żadnych „wstępów” w czasie terażniejszym ogląda wraz z podmiotem krymskie niezwykłości. Jest tożsamość czasu oglądu z czasem rozwoju wątku lirycznego. W konsekwencji tego podmiot „nie wie” na początku, jakie będzie zakończenie utworu; to znaczy, że poeta nie daje żadnej sygnalizacji, która sugerowałaby, jak potoczy się dalej rozwój wątku lirycznego, jakie nowe przedmioty i wartości liryczne wejdą w świat poetycki. Oto pierwsze wersety z poszczególnych sonetów. Terażniejszość oglądu lub akcji podkreśla się czasownikową inicjacją wypowiedzi:

¹⁰⁰ A ër [A. Rzążewski], *Mickiewicz w Odessie i twórczość jego z tego okresu*. Warszawa 1898, s. 72. Rzążewski czerpał te informacje wprost od żyjącej jeszcze wówczas Sobańskiej.

¹⁰¹ A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. V, cz. I, s. 262.

¹⁰² Tamże, t. I, s. 508.

Z d a r t o żagle, ster prysnął, ryk wód, szum zawiei,
Burza

R o z c h o d z ą s i ę z dżamidów pobożni mieszkańce,
Bakczysaraj w nocy

W y p u s z c z a m n a wiatr konia i nie szczędzę razów;
Bajdary

R z e ż w i ą s i ę wiatry, dzienna wolnieje posucha,
Ałusza w nocy

D r ż ą c m u ś l i m i n c a ł u j e s t o p y t w e j o p o k i ,
Czatyrdah

Z m ó w p a c i e r z , o p u ś ć w o d z e , o d w r ó ć n a b o k l i c a
Droga nad przepaścią...

S p ó j r z y j w p r z e p a ś ć — n i e b i o s a l e ż ą c e n a d o l e ,
Góra Kikineis

Innym razem terażniejszość oglądu zostanie zaakcentowana przysłówkiem „już” (już = w tej chwili), rozpoczynającym wypowiedź lub przynajmniej wmontowanym w pierwszy werset:

J u ż w s t ą ż k ę p a w i l o n u w i a t r z a l e d w i e m u ś n i e ,
Cisza morska

J u ż g ó r a z p i e r s i m g l i s t e o t r z ą s a c h y l a t y ,
Ałusza w dzień

Dobrze również wywiązał się z omawianej funkcji zaimek wskazujący¹⁰³:

T a m ? c z y A l l a c h p o s t a w i ł ś c i a n ą m o r z e l o d u ?
Widok gór ze stepów Kozłowa

T u z w i n n i c y m i ł o ś c i n i e d o j r z a ł e g r o n a
W z i ę t o n a s t ó ł A l l a c h a ; t u p e r e ł k i [...]
Mogily haremu

T e z a m k i , p o ł a m a n e w z w a l i s k a b e z ł a d u ,
Ruiny zamku w Bataktawie

Opisy przyrody, zamieszczone w poszczególnych sonetach, sprawiają wrażenie wyizolowanych fragmentów ze „sprawozdania” turystycznego. Jest tak, jak by ktoś pociął na kawałki taśmę filmową, na której uwiecz-

¹⁰³ Trzeba zaznaczyć, że *Sonet y krymskie* są nieprzeciętnie przesycone zaimkami wskazującymi, dzięki czemu wciąż jest wzmacniane przekonanie czytelnika, iż dokonuje się opisu podczas bezpośredniego kontaktu z przedmiotem.

niono panoramę Krymu i potem wyświetlił przed oczyma (czytelnika) tylko osiemnaście wycinków¹⁰⁴. Tym sposobem autentyzm się potęguje, jako że nie widać tu modyfikującej ręki artysty, który mógłby jawnie komponować cykl, naginając widzianą rzeczywistość do z góry założonego schematu¹⁰⁵.

W *Stepach akermańskich* można nawet zauważyć tę metaforyczną „pracę nożyc”, kawałek „filmu” z sąsiedniego odcinka:

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi;

Oczywiście wyznacznikiem tej dwudzielności jest czas przeszły, użyty w pierwszym wersecie, tak że właściwe percypowanie („z autopsji”), analogiczne do sytuacji z innych sonetów, odbywa się dopiero od drugiego wiersza.

Nowatorstwo Mickiewicza zarysuje się o wiele wyraźniej, gdy wskaże się na praktykę oświeceniową, na owo lekceważenie oglądu bezpośredniego a prymat wiedzy erudycyjnej w opisie; tak było, gdy poeta „zakładał” ogląd „z autopsji” (Niemcewicz, *Wiersze na wierzchołku góry Etny pisane 1784*). Bardzo często praktykowano inną metodę konstruowania sytuacji lirycznej:

Noc była cicha, wiatry ukojone
Z lekka wzdymają żagle rozwinione,
Księżyc oświeca niebieskie sklepienie,
I słodkie czyni cichość i milczenie

Niemcewicz, *Do Temiry*

Rzeczywistość minioną, z czym zwykle poeta się nie ukrywał, referowano w czasie teraźniejszym (liryczny praesens historicum). Narrator lub podmiot liryczny powinien zająć wobec opisywanej przyrody postawę poznawczą; taki wniosek wyciągnięto z przebadania świadomości artystycznej okresu. Zobaczmy, w jaki sposób Mickiewicz realizuje tę epicką metodę w utworze lirycznym i jakie posiada ona wyznaczniki strukturalne.

Jako przedmiot obserwacji posłuży *Góra Kikineis*, sonet operujący, podobnie jak *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*, konatywnymi funk-

¹⁰⁴ Inna rzecz, że te wycinki, jak stwierdzili krytycy, zostały odpowiednio dobrane, że można tu mówić nawet o niezwyklej kunsztowności kompozycji. (Zob. Władysław Folkierski, *Sonet polski*, Kraków 1925, s. 81, BN I, 82; Czesław Zgorzelski, *Pielgrzym w krainie dostatku i krasy*, „Tygodnik Powszechny”, II (1946), nr 80; przedr. w: *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego*, s. 119—125; Juliusz Kleiner, *Mickiewicz*, wyd. II, Lublin 1948, t. I, s. 551—553; Danuta Zamącińska, *Kompozycja wierszy lirycznych Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne”, VIII (1959), z. 1, s. 86—92).

¹⁰⁵ Jest to też jeden z romantycznych objawów stosunku do przyrody: szacunek dla jej autonomii, co się objawi w epickiej metodzie przekazu.

cjami języka, podporządkowanymi jednak strukturze opisu. *Góra Kiki-neis* jest reprezentantem tej grupy sonetów, które posługują się metodą poznawczą dla przekazu efektu widzenia.

Wypowiedź włożona jest w usta Mirzy, co wcale nie świadczy, że jest on podmiotem lirycznym. Mirza posiada dokładną wiedzę o przedmiocie, nie tylko zmysłową, lecz także intelektualną. Osoba, do której zwraca się Mirza (Pielgrzym?), pierwszy raz widząc dany fragment rzeczywistości, chwycić go będzie tylko sensualistycznie. Mimo że tekst wypowiada Mirza — to jednak świat przekazywany w kategoriach metaforycznych, w strukturze tego utworu bynajmniej nie udziwniony, lecz zobaczony „rzeczywiście” (zgodnie z obiektem), trzeba traktować jako widzenie Pielgrzyma.

W jednym z zachowanych wariantów sonet ten pomysłany był dialogowo i partie zmetaforyzowane (właściwie ich część, pierwszy człon metafory) wprowadzicie w nieco innej, ale bardzo zbliżonej wersji wypowiedział Pielgrzym:

Pielgrzym i Mirza

P. Siność błyszczy pomiędzy wąwozów roztwory?

M. To jest morze. — P. Po wodzie krążą śnieżne plamy!

M. To <są chmury> obłoki, na które z wierzchu poglądamy,

P. <mch> owe mchy na brzegu? — M. Mchy? <to są>powiedz jawory!¹⁰⁶

Pielgrzym, choć nie występuje bezpośrednio, jest ciągle obecny w sytuacji utworu. Cała wypowiedź ukształtowana jest w ten sposób, że narrator-Mirza-przewodnik tłumaczy widzenie Pielgrzyma, mówiąc ściślej to, co może Pielgrzym zobaczyć. To nie narrator udziwnia świat, on jest taki niezwykły sam w sobie, trzeba go tylko nagłym błyskiem uchwycić zmysłami i przekazać efekt widzenia. Pielgrzym przywykły do innych widoków, mimo właściwego funkcjonowania zmysłów, błędnie percypuje rzeczywistość. Trzeba mu wyjaśnić chwytnie zmysłami zjawiska przyrody. Pierwszy człon metafory przekazuje dokładne widzenie zmysłowe, człon drugi wprowadza korelację z władzą umysłową. Dwudzielna struktura metafory odzwierciedla strukturę aktu poznawczego, proces kształtowania się świadomości wzrokowej. Równoczesne eksponowanie mechanizmu percepcji obok przekazu widzenia trzeba przede wszystkim zawdzięczać inwersyjnej strukturze metafory: nie „morze — niebiosy leżące na dole”, lecz na odwrót. Poetycki proces postrzegania analogiczny jest do procesu percypowania rzeczywistości z życia potocznego. Można to najlepiej zauważyć w następnej partii

¹⁰⁶ Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. I, s. 548. Dalsze cytaty „roboczych” wariantów podawać się będzie z tego samego miejsca.

utworu (również w obrazowaniu), w technice kojarzenia odniesień metaforycznych. Po stwierdzeniu że:

— niebiosa leżące na dole,
To jest morze;

fakt ten zdeterminuje wzrok i każe zobaczyć w chmurze wyspę, a jeżeli okaże się ona ptakiem o białych piórach¹⁰⁷, to pióra te muszą być „masztowe”. Metaforyka morza wyparła metaforykę nieba¹⁰⁸.

Formuła: widzenie realistyczne — narzuca się nieodwołalnie. Potwierdzeń znaleźć można więcej. Choćby to zindywidualizowanie miejsca obserwacji i wypływające stąd konsekwencje: najpierw dostrzega się wielkie morze, potem na jego tle przedmioty drobniejsze — chmurę z wstążką błyskawicy na jej czole. Że mogło być inaczej, świadczą zarzucone przez poetę, „robocze” warianty tego sonetu. Przedstawiało się w nich bez zhierarchizowania wiele przedmiotów:

Stąd jądłowcem najwyższe zdadzą się topole,
Koń, co tam bieży, zda się drobniejszy od szczura,
Tam orzeł, gdy najszerszej roztoczy swe pióra,
Zdaje się być komarem. — [...]

Pomniejszające widzenie podkreślało wprowadzie wysokość góry i głębię przepaści, ale przez tę hiperbolę „ilościową” a nie „jakościową”, pokrewną tej, którą operował Niemcewicz w *Wierszach na wierzchołku góry Etny pisanych*, wiele tracił realizm widzenia. Znikł tu także prawie zupełnie efekt artystyczny, będący na usługach realizmu, jaki niesie ze sobą omówiona metafora poznawcza.

Interesującego materiału dostarczają różne warianty siódmego wersetu:

¹⁰⁷ Motyw „ptaka-góry”, orientalizujący wypowiedź hiperbolizacją widzenia, odczuwa się tu jako obcy wtręt, który „nie leży” w koncepcji metody poznawczej (por. Marian Kwaśny, *Jak powstała szata orientalna „Sonetów krymskich”*, [W:] *Adam Mickiewicz. Materiały Śląskiej Sesji Mickiewiczowskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej...*, Katowice 1958, s. 419 i n.).

¹⁰⁸ Dlatego nie ma chyba Kleiner całkowicie racji, kiedy pisze: „Ujemną cechą baroku ma także stłaczanie w jedność dwu różnych obrazów — prawda, że ta sama chmura (o czym wiedział Hamlet) coraz do innego przedmiotu może być podobna, ale przeładowaniem wydaje się, gdy jest ona najpierw „ptakiem-górą” i „masztowe pióra” roztacza szerzej od tęczy, potem wyspą i to wyspą śniegu, gdy wreszcie ta wyspa posiada pierś i czoło i na czole płomienistą wstążkę, co w wyniku daje skrzyżowanie z chmurą — przedstawień z siedmiu rozmaitych sfer (ptak, góra, okręt, tęcza, wyspa, śnieg, człowiek)”. (Kleiner, *Mickiewicz*, s. 544). Krzyżowanie z chmurą różnych przedstawień można by tu wyjaśnić realizmem widzenia; proces kształtowania się świadomości wzrokowej, korelowanie widzenia fizjologicznego z intelektem (por. Strzeмиński, op. cit., s. 15).

<Jej pierś na Czatyrdahu, a my na jej czole>
 <Jej ramię gór dosięga>
 <Jej pierś okrywa skały a my na jej czole>

Widać wyraźne wahanie: czy wybrać przedmiot prawie nieuchwytny zmysłami, przekazywany hiperbolą, wyolbrzymiającą rozmiary przestrzenne (przy pomocy antropomorfizacji ukazanie chmury jako olbrzymia) czy też ten sam efekt (wyolbrzymienie) uzyskać przez wskazanie zjawiska odbieranego wprost zmysłami („Z jej piersi na pół świata spada noc ponura”). Przechodzi sposób ostatni. Zatem i analiza odrzuconych wariantów podtrzymuje twierdzenie o realizowaniu widzenia, które sprowadza się do zmysłowego poznawania przedstawionych przedmiotów (realizm obserwacji).

Stwierdzono, że wobec przedmiotu narrator zajmuje postawę poznawczą, używając precyzyjniejszego terminu, można powiedzieć, że wykorzystano denotatywną funkcję języka, tę, która decyduje o epickim charakterze utworu. Otwarcie i zamknięcie sonetu rozkaźnikami: „Spójrzij”, „patrzaj” — mówi o wykorzystaniu funkcji konatywnych (dramatyzacja wypowiedzi). Jak się dzieje, że utwór o strukturze epicko-dramatycznej (z przewagą pierwszej) wyraźnie oddziałuje lirycznie? Z obserwacji zarzuconej wersji tego sonetu wiadomo, że utwór był strukturą dialogową, że obok Mirzy występował Pielgrzym, postać, która w innych sonetach tego cyklu jest podmiotem lirycznym. Mimo że podmiot nie występuje w utworze bezpośrednio, jest on ciągle obecny (odwoływanie się do niego, tłumaczenie „uwiedzenia” jego zmysłów). Powiedziano na początku, że to postrzeganie zmysłowe należy przypisać Pielgrzymowi: stwierdzenie poczyniono jednak głównie na podstawie odrzuconych wariantów. Tekst ostateczny w całości wypowiada Mirza. Wniosek: Mickiewicz celowo zrezygnował z bezpośredniej obecności podmiotu. Ostatecznie zachwyty, jaki udziela się z postrzegania niezwyklej przyrody (sugerowany głównie zróżnicowanym rysunkiem intonacyjnym, wykrzyknikowość), wypowiada Mirza; reakcji współtowarzysza do myśla się na podstawie podobieństw psychik ludzkich („wczucie się”) — ale jaka była ona rzeczywiście, tego nie wiadomo. Także i wówczas, kiedy do tercyny wchodzi struktura narracji, kiedy Mirza podczas pokonywania przepaści przewiduje nawet niebezpieczeństwo śmierci, to i wtedy zachowanie się podmiotu leży całkowicie w sferze niedopowiedzenia.

W *Widoku gór ze stepów Kozłowa* wypowiadał swój podziw najpierw uduziwiająca hiperbolą, a w końcu tylko czysto emotywną funkcją języka (jako objaw najwyższego podziwu, parafrazując poetę można powiedzieć, że w języku żyjących nie było na to głosu). W *Mogilach haremu* Mirza informuje o stanie uczuciowym Pielgrzymia: „On jeden z cudzoziemców poglądał ze łzami”. W *Drodze nad przepaścią*

w *Czufut-Kale* ostatnia tercyna daje wypowiedź Pielgrzyma, przekorną wobec zakazu Mirzy, wygrywając pointowo główną emocję wiersza. Mickiewicz w sonecie *Góra Kikineis* w ostatnim w cyklu z grupy o podobnej koncepcji (Mirza i Pielgrzym lub Mirza jako narrator), wykorzystawszy atmosferę ciągłej obecności podmiotu, nie daje wprost przekazu jego doznań, ich konkretyzacja została tylko zaproponowana przez Mirzę, przewodnik ją „wyczuwa”. Z tej racji i czytelnik zaangażowany jest do wysuwania propozycji, które określałyby niezwykle emocje turystyczne Pielgrzyma.

Biorąc pod uwagę konstrukcję podmiotu i przedmiotu, trzeba stwierdzić w stosunku do przedromantycznej liryki opisowej zupełne przestawienie akcentów. Zachodzi sytuacja odwrotna: szeroko, metodą epicką (metafora poznawcza) omówiony został świat zewnętrzny, natomiast odpowiednimi „kombinacjami” w konstrukcji sytuacji lirycznej hamuje się bezpośredni wylew uczucia.

Analiza *Stepów akermańskich* pokaże inne wykorzystanie metody epickiej w wierszu lirycznym. Będzie to również przełom wobec praktyki klasycystycznej i sentymentalnej.

Metafora przekazuje początkowo zafascynowanie podmiotu stepem. Świat kształtowany jako konsekwencja założonej metafory oceanu jawi się w kolorystycznej wizji, oszałamiającej widza barwą i rozmiarami przestrzennymi. Poprzez nurzanie się karetki pocztowej „w zieloność” dokonuje się w organiczny niejako sposób podporządkowanie podmiotu przyrodzie. Świat zewnętrzny percypowany wzrokiem usuwa na margines osobowość wypowiadającą. Narzuca się on barwą i kształtem spontanicznie. Podmiot nie uświadamia sobie samego procesu percypowania. Ilość sygnałów mówiących o obecności podmiotu wzrasta w strofie następnej. Ma to ścisły związek z rozwojem wątku lirycznego, gdzie zakłada się zmianę sytuacji zmianą pory dnia, która niesie z sobą różnicę w oświetleniu. Z chwilą zapadnięcia zmroku (druga strofa) świat zewnętrzny traci siłę spontanicznego narzucania się podmiotowi, a tym samym swoją nad nim przewagę. Teraz podmiot zajmie postawę aktywną i selekcyjną. Zobaczy nie to, co się samo narzuca, lecz to, co chce zobaczyć:

Patrzę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi;

Oczywiście istnieje i ograniczenie, a więc realizowanie metafory morza, co się objawia szukaniem „przewodniczek łodzi”, realistyczne poczucie świata (w nocy zobaczyć można tylko przedmioty świecące). Gdy przedtem świat narzucał się sam, teraz trzeba go poznawać wysiłkiem zmysłów, korelacją z władzą umysłową, która czyni „korektę” doznań sensualistycznych:

Tam z dala bliższy obłok? tam jutrzeńka wschodzi?
To bliższy Dniestr, to weszła lampa Akermanu,

Od metafory będącej na usługach przedmiotu, wypracowującej jego dominantę — następuje przejście do metafory typu „poznawczego”, która przekazując świat zewnętrzny, przede wszystkim uzmysławia w silny sposób obecność osoby postrzegającej. Silny przedział między dwiema pierwszymi strofami a tercynami jest wyraźny, przez wszystkich dostrzegalny. Powoduje go nie tylko ten bezpośrednio narzucający się fakt, że najpierw przekazuje się zjawiska wizualne, a potem słuchowe. Różnica tkwi głębiej, w konstrukcjach świata zewnętrznego i podmiotu. Wskazano, że w strofie drugiej poprzez zaakcentowanie procesu poznawczego wzrasta waloryzacja podmiotu kosztem przedmiotu. Ta tendencja całkowicie zwycięży w tercynach¹⁰⁹. Zawołanie do przyjaciół podróży: „stójmy”, będzie nawiązaniem do poprzedniej sytuacji, kiedy to nurzano się w zieloności stepu. Zupełnie naturalny, zgodny z potocznym odczuciem jest fakt, że w nocy, kiedy widoczność maleje, pełne a nawet zwiększone możliwości odbioru ma zmysł słuchu.

Trzeba wyeksponować konsekwencje, jakie płyną z tego faktu. Świat chwytny w pierwszej strofie wizualnie jawił się w swej spontaniczności bardziej obiektywnie (jakby wszystkim jednakowo). Teraz uświadomiony jest syntetycznie w podmiotowym wrażeniu ciszy. Odbierana rzeczywistość w kategoriach dźwiękowych zakłada różne możliwości co do precyzji odbioru. Ten wachlarz zostaje tu wykorzystany. Podmiot wykazuje w tym względzie zalety niezwykle:

— słyszę ciągnące żurawie,
Których by nie dościgły źrenice sokoła;
Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,

Kędy wąż śliską piersią dotyka się zioła.

Informowanie o możliwościach „słuchowych” podmiotu przenosi akcent z obiektu już nie tylko na sam proces poznawczy, ale na samego perceptora. Świat zewnętrzny użyty jest niemal figuralnie jako egzemplum. Przedmiot jest ważny teraz o tyle, że motywuje zewnętrznie, przeto niejako obiektywnie, podmiotowe wrażenie ciszy, wreszcie łowienie nieuchwytnych zjawisk przyrodniczych wskazuje na uintensywnienie słuchu perceptora. Po przeczytaniu całego sonetu dowiemy się, że w tym momencie rozwoju wątku lirycznego poeta przygotowywał rozwiązanie pointowe, aby wykorzystać w zakończeniu nieograniczone możliwości podmiotu w zakresie słuchu, kiedy to zużytkuje się osiągnięte

¹⁰⁹ Ze wiersz nie rozpadł się na dwie autonomiczne części, trzeba zawdzięczać motywom użytym w drugiej części: dobrze łączą się one z pojęciem stepu.

wrażenie absolutnej ciszy. Analogicznie, jak to było poprzednio, włącza się obcy w tym środowisku motyw, ale naładowany silną emocją podmiotu:

W takiej ciszy! — tak ucho natężam ciekawie,
Ze słyszałbym głos z Litwy. — Jedźmy, nikt nie woła!

Wszystkie warunki sprzyjają temu, aby słyszalny był głos z Litwy. Rzeczywistość okazuje się inna („nikt nie woła”) — sonet kończy się akcentem tragicznym (osamotnienie podmiotu).

Julian Klaczko w swym studium o *Sonetach krymskich*¹¹⁰ — mówiąc o niebezpieczeństwach artystycznych związanych z „poezją opisową”, pośrednio świetnie charakteryzuje przedromantyczną lirykę opisową. Chodzi mu o jawne ulirycznienie przyrody wynurzeniami podmiotu, przeplatającymi strofy opisowe:

[...] pierwiastek uczuciowy i moralny jest tu w gruncie rzeczy obcy, wprowadzony z zewnątrz i mechanicznie raczej związany z tematem, nie zaś wypływający z samej jego natury. W istocie uczucia te i myśli nie wiążą się organicznie z krajobrazem, nie tkwią w nim, nie są mu wrodzone; to tylko nasza własna refleksja wprowadza je w obraz, lub raczej z obrazu je wyprowadza. Jakoż myśli te i uczucia noszą zazwyczaj nieodmiennie piętno abstrakcji, wprowadzonej do sztuki przemocą, piętno alegoryczności i dydaktyzmu, zastępujących miejsce plastyki, którego rezultatem jest raczej zadowolenie umysłowe, niż oczarowanie naszej wyobraźni. Trzeba tylko uważnie śledzić uczucia przy czytaniu poezji opisowej: tam, gdzie wynurzenia poety zajmują miejsce opisów przyrody, spostrzeżemy, że doznajemy tej samej przyjemności, co przy odczytywaniu końcowego morału po jakiejś bajce; przyjemność to wątpliwego z punktu widzenia sztuki rodzaju, znacznie więcej mająca do czynienia z umysłem, niż z wyobraźnią¹¹¹.

Stwierdza dalej Klaczko, że Mickiewicz szczęśliwie uniknął tych niebezpieczeństw — nie mówi jednak, w jaki sposób. Jest to problem wyjątkowo ważny, tu bowiem obserwować można w liryce opisowej istotny przełom romantyczny. Rzecz wyjaśnia przeprowadzona analiza. Następuje stopniowa zmiana w konstrukcji podmiotu lirycznego. Od narratora epickiego (strofa I), poprzez „odkrytą” postawę poznawczą wobec świata, dochodzi się do typowo lirycznej koncepcji osobowości wypowiadającej. Stopniowa redukcja sfery przedmiotowej jest umotywowana czynnikami zewnętrznymi — obiektywną zmianą przyrody (po dniu przychodzi noc). Dlatego „pierwiastek” uczuciowy” nie jest „wprowadzony z zewnątrz i mechanicznie”, lecz „wiąże się organicznie z krajobrazem”.

¹¹⁰ J. Klaczko, *Półwysep...*, s. 207—271.

¹¹¹ Tamże, s. 245—246.

Ewolucję romantycznej liryki opisowej postanowiono ukazać operując materiałem literackim, który należy do osiągnięć szczytowych. Oczywiście kierowano się tu wartościowaniem historycznym. Warto jednak również zobaczyć, jak przedstawia się sytuacja u poetów mniejszego lotu, choćby w tym celu, aby stworzyć tło eksponujące rozwiązania nowatorskie.

Nie warto się zatrzymywać dłużej przy wierszach, których romantyczność wypływa nie z poetyki, lecz z nazwiska autora uważającego się za romantyka, np.:

Błyszczą krople rosy,
Mruczy zdrój po błoni,
Ukryta we wrzośy
Gdzieś jałówka dzwoni.

Piękną, miłą błonią
Leci wzrok wesoło;
W koło kwiaty wonią,
Kwitną gaje w koło.

— — — — —
Ze mną strumyk śpiewa,
Do mnie się z wysoka
Skowronek odzywa.

Wiosna ¹¹²

To nie Kropiński ani nawet Brodziński, tylko Witwicki. Autor *Edmunda*, jeszcze po roku 1830 ulirycznia przyrodę metodą typowo sentymentalną. Podmiot każe się jej cieszyć, jako że sam w tej chwili lubej i słodkiej rozkoszy doznaje. A *Wiosna* nie jest u Witwickiego wyjątkiem, niewiele od niej różni się wiersz *Do****, choć podmiot jego odwraca sentymentalny porządek przekazywania nastroju:

Mgły płyną. Czasem blada twarz księżycy,
Jak z grobu wyrzy ponuro.
Patrzysz; i smutek twe okrywa lica:
Smucisz się z smutną naturą. ¹¹³

Zaleski znów przejmie od autorów klasycystycznych i sentymentalnych najprostszy sposób lirycznego wyrażania — wykrzyknik „O”. Okaże tu „dużo” inwencji, gdyż „stworzy” kilka nowych wyznaczników emocji: „och”, „ach”, „a”, „no” i przesyciwszy nimi tekst poetycki, uzyska „oryginalność” stylistyczną ¹¹⁴. Parodystów poza Słowackim chyba nie

¹¹² Stefan Witwicki, *Wiosna*, [W:] *Poezije biblijne, Piosnki sielskie i wiersze różne...*, Paryż 1836, s. 208—210.

¹¹³ S. Witwicki, op. cit., s. 278.

¹¹⁴ Por. T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej...*, s. 78.

było¹¹⁵. Obok wykrzyknień napięcie emocjonalne przekazywać się będzie wielokrotnie zdwojeniem przyległych wyrazów. Nie zawsze uda mu się tak, jak w wierszu *Step*¹¹⁶, wywołać tym zabiegiem efekt plastyczny, ruch falujący traw:

Szumią trawy i burzany,
O! zielono skróż, o! sino,
Jako fale wciąż kurhany,
Step — a step — a rozbujany.
Morze twoje, Ukraino!

Zarówno reduplikacja słowa, jak i siekanie zdań wykrzyknieniami atomizują wizję, co ostatecznie należy uznać w rozwoju liryki opisowej za epigoństwo sentymentalno-klasycystyczne. Oto dowody:

O! cedrze, cedrze polski, Boży szczepie,
Zieleni świeżej, bujnej, a bez kwiecia;
Szumisz pieśniami mnogie już stulecia,
Ponad lasami, wodami, po stepie.

Zaleski, *Cedr* (1861!)¹¹⁷

I podobna realizacja opisu sprzed ponad pół wieku:

O, szklane wody! o, pola, lasy!
Kwitnące z daleka,
Jak wzrok chętnie w pogodne czasy
Do was się zacieka!

N. Muśnicki, *Na prospekt*, prd. 1804)¹¹⁸

Z wybitniejszych poetów romantycznych, którzy realizują w zakresie liryki opisowej poetykę sentymentalną, trzeba by jeszcze wymienić Gustawa Zielińskiego (*Powrót wiosny*).

To były rzeczy dosyć oczywiste. Nieco trudniej zidentyfikować poetykę tych autorów, którzy wyczuleni na „nowoczesność” (nie zawsze zresztą właściwie pojętą) podchwytyją najnowsze rozwiązania, naśladowując prekursorów. Mamy tu na myśli te utwory, które wyrosły w kręgu

115

Polska! Polska! o! królowa,
Polska! Polska Bogdanowa.

— — — — —
O! zbawiona... choć zabita.

(J. Słowacki, *Polska! Polska! o! królowa...*, [W:] *Dzieła*, wyd. 3., t. I, *Liryki i inne wiersze* opracował J. Krzyżanowski, Wrocław 1959, s. 114). Zob. także J. Słowacki, *O poezjach Bohdana Zaleskiego*, [W:] *Dzieła*, t. XI, s. 139—147.

¹¹⁶ Bohdan Zaleski, *Step*, [W:] *Wybór poezyj*, opr. Józef Tretiak, Kraków (brw.), s. 181—182, BN I, 30.

¹¹⁷ Józef Bohdan Zaleski, *Cedr*, [W:] *Pisma...*, wydanie zbiorowe przejrzone przez autora, Lwów 1877, t. IV, s. 115.

¹¹⁸ Nikodem Muśnicki, *Na prospekt*, [W:] *Zbiór poetów polskich XIX w.*, ks. I, s. 212.

Sonetów krymskich. A więc nieomal plagiaty Józefa Łapsińskiego¹¹⁹, śnielki Olizarowskiego, sonety K. Gaszyńskiego i inne. *Sonety peltewne* Józefa Dunina Borkowskiego stanowią przedsięwzięcie w rozwoju liryki opisowej poważniejszego kalibru, dlatego należy poświęcić im uwagę specjalną¹²⁰.

Kiedy Franciszek Salezy Dmochowski w recenzji *Sonetów Mickiewicza* wystąpił przeciw jego naśladowcom, którzy chcieli tworzyć nową, romantyczną literaturę, przejmując tylko powierzchowne właściwości stylistyczne z *Sonetów krymskich*, wcale się nie mylił¹²¹. Józef Łapsiński jest przykładem, do czego prowadziła ta droga. Nietrudno się domyślić, jakie można uzyskać efekty, gdy się dysponuje świadomością artystyczną epoki ubiegłej przy równoczesnym snobizmie nowoczesności. W *Bielanach na wiosnę* mimo Mickiewiczowskiego słownictwa, mimo że z *Sonetów krymskich* zaczerpnięto całe zwroty frazeologiczne, że stamtąd pochodzą koncepcje sytuacji lirycznych — nie można ukryć poetyki przedromantycznej:

Dyjamentem w tle rosy połyskuje zorze,
Król żyjącej muzyki swej kochance śpiewa,
Raz wznosi się głos tkliwy — znów ślabnie, omdlewa,
I niknie w eterowym daleko przestworze.

„Romantyczną” wizję w połowie sonetu rozładowuje ów „głos tkliwy” (kto wie, czy nie skojarzony tu także pod wpływem „głosu z Litwy”). Ponadto zachodzi wielka niewspółmierność między przepoetyzowanym

¹¹⁹ Józef Łapsiński wydał swoje sonety w roku 1829 w tomiku poezji, ozdobionym na karcie tytułowej mottem z *Muzy* K. Brodzińskiego (!). Cytat z autora *Wiesława* nie intrygowałby, gdyby nie następujące zbieżności obrazowe i frazeologiczne między sonetami obu poetów:

Mickiewicz	Łapsiński
„Ostrowy burzanu”	„Ostrowy kwiatów”
„Lampa światów”	„Pochodnia światów”
„baldakim z bławatów”	„baldakim z brylantów”
„pustynia błękitu”	„niebios pustynia”
„strumienie szkarłatów”	„potoki szkarłatów”
„Czy Diwy z ćwierci ładu dźwignęły te mury”	„Sambyś rzeki, iż szatany dźwigały nań głazy”
„Maszcie krymskiego statku”	„Maszt słowiańskiej łodzi”
„Odgłos izanu”	„Odgłos rannych modlitw”

Zbieżności jest dużo więcej i to nie tylko tego typu. Dojdą analogiczne sytuacje, kalki tytułów, struktura dialogowa itp. Wszystkie cytaty liryków Łapsińskiego pochodzą z tomiku: *Poezye*, t. I, Kraków 1829.

¹²⁰ Liryka opisowa J. D. Borkowskiego omówiona zostanie w oddzielnej rozprawce.

¹²¹ Fr. Salezy Dmochowski, *Sonety Adama Mickiewicza* (1827), [W:] *Odpowiedź na pismo P. Mickiewicza „O krytykach i recenzentach warszawskich”*. Edycja Druga, Warszawa 1830, s. 38.

krajobrazem Bielan a banalnym przekazem wartości lirycznych (oczywiście biorąc rzecz historycznie). Przecież to typowa metoda klasycystycznej ody — wyrażanie radości z oglądania miłego sercu obiektu¹²².

W sonetach Łapsińskiego trzeba mówić nie o widzeniu krajobrazu, np. Pieskowej Skały, tylko o jego nazywaniu. „Poeta” posługuje się w tej czynności obrazami, którymi Mickiewicz tworzył egzotyczną wizję *Bakczysaraju w nocy*. Toż przecież tą samą metodą operował Niemcewicz w *Wierszach na wierzchołku góry Etny pisanych*. J. Łapsiński, który chce być poetą romantycznym — naśladuje Mickiewicza, jednak nie w sposobie widzenia poetyckiego, tylko w elementach stylu, beztrzesko powiela jego obrazy. Konsekwencja jest taka, że podmiot wierszy opisowych Łapsińskiego przychodzi oglądać Pieskową Skałę z gotową o niej wiedzą erudycyjną. Budulec obrazowy czerpie jednakże nie tak jak Niemcewicz z bagażu mitologicznego, z „wartowania ksiąg”, jak by powiedział Fr. Ks. Dmochowski, tylko z Mickiewiczowskich opisów Krymu!

A wzrok płynąc daleko z nurtami potoku,
Utonął w czarodziejskie omamień obrazy.

Chcesz się ocucić znowu i zebrać wyrazy?
Wtem nowy cel z dumienia pojawi się oku:
Szczyty gmachu Szafranców we mglistym obłoku!
Sam byś rzekł, iż szatany dźwigały nań głazy!

Ten „cel dumienia”, niezbyt jasno tłumaczący się w kontekście można by złośliwie interpretować jako „cel widzenia” (coś, o czym wiadomo, że za chwilę się ujrzy). Fragment informujący o zaangażowaniu emocjonalnym podmiotu¹²³, równocześnie wytwarza taką atmosferę stylistyczną, by móc przyłączyć nowe obrazy z Mickiewicza. Z pewnym przerysowaniem rzeczy można stwierdzić, że Łapsiński konstruuje swoje sonety z różnych fragmentów *Sonetów krymskich*, choć trudno powiedzieć, czy rozumie ich sens poetycki, raczej nie. Tam, gdzie trzeba być bardziej oryginalnym ze względu na brak tematycznego odpowiednika, zaraz wychodzą na jaw koneksje klasycystyczne, objawiające się stosowaniem peryfraz dla celów zdobniczych, by wypowiedź była „poetycka”: „krajina Sarmatów”, „siostra i brat” (zamiast Krakus i Wanda), „Słowiańskich rzek królowo” zamiast Wisła (*Widok Tyńca*). Ostatecznie można się nie dziwić epigońskiej poetyce Łapsińskiego. Trudno wymagać romantycznej twórczości poety, który patronat na swoją poezję oddaje Brodzińskiemu (motto do tomiku).

¹²² Por. *Odę I. Do Puław* Książnica z sonetami Łapsińskiego: *Bielany i Łobzów*.

¹²³ Sam zresztą będący naśladownictwem z *Ałuszy w nocy*:

Usypiam pod skrzydłami ciszy i ciemnoty;
Wtem budzą mię rażące meteory błyski,

Za chwilę zobaczymy, że można pisać wiersze kontynuujące poetykę klasycystyczną nawet wówczas, gdy piszący zna teoretycznie arkaną widzenia romantycznego¹²⁴. Poetą tym jest Konstanty Gaszyński, o którym wiadomo, że nie unikał romantycznych środowisk literackich. W porównaniu z plagiatorem Łapsińskim cechuje go na pewno większa samodzielność, choć tak samo, jak ów piewca orientalnych uroków ziemi polskiej (!), posługiwać się będzie opisem erudycyjnym¹²⁵.

Obserwator *Domu czworokątnego w Nimes*, chcąc go opisać, zrobi wszystko, by pozbawić go unaoczniającego wyglądu. „Wyładuje” z siebie cały balast wiedzy z zakresu historii sztuki po to, by powiedzieć, czym nie jest opisywany obiekt:

Ty nie dziwisz ogromem jak — Sezostrysowe
Piramidy — ni zbytkiem ozdób, jak owe
Katedry średnich wieków z przejrzystą wieżycą!

Ani posągi z brązu na twych progach świecą,
Jak na gmachach weneckich — ni cię marmurowe
Odziały płaskorzeźby — jak domy grobowe,
Co na przedmieściach Rzymu ciągną się ulicą!

Opis „pozytywny” zostanie zamknięty tylko w jednej tercynie i to w określeniach abstrakcyjnych, nie mających materialnego związku z opisywanym przedmiotem; zrozumiałe, że efektem tego zabiegu będzie odkonkretnienie czworokątnego domu:

Tyś naga, strojna jednym powabem — prostota,
Jak Zuzanna w kąpielu, jak Nimfa Hellady,
Jak poezja biblijna, albo pieśń Iliady: —

Śmiało można powiedzieć za Klaczką:

[...] pierwiastek uczuciowy [...] jest tu w gruncie rzeczy obcy, wprowadzony z zewnątrz i mechanicznie raczej związany z tematem, nie zaś wypływający z samej jego natury¹²⁶.

W sonetach Gaszyńskiego brak sygnałów, iż opis dokonywany jest z autopsji. Ma się wrażenie, że zamknięto w sonet szereg wiadomości zaczerpniętych z encyklopedii. W *Aix*, nazwę miasta wyrzuca się metodą słownikową na początek wersetu, by dokonać potem zabiegu „definiowania”:

¹²⁴ Zob. przypis nr 99.

¹²⁵ Materiał egzemplifikacyjny pochodzić będzie z wyd.: Konstanty Gaszyński, *Poezje*, wyd. zupełne, Lipsk 1868.

¹²⁶ *Półwysep krymski...*, s. 245.

A i x, miasto o pałacach świecących herbami,
Gdzie biali penitenci, w kaptur skrywszy twarze
Noszą w odkrytej trumnie zmarłych na smętarze —
A i x, gdzie żywi w ulicach jeżdżą lektykami;

A i x, kędy kochankowie pod lubej oknami
Pałą huczne szmermele — albo przy gitarze
Nocą, śpiewają piosnki — A i x, kędy ołtarze
Chrysta, podparte rzymskich świątyń kolumnami.

Czytelnikowi, który ma w świadomości *Sonety krymskie*, trudno uwierzyć, że obserwator rzeczywiście opisuje pod wpływem „bezpośredniego oglądu”¹²⁷. Opis ten wcale nie różni się od wizji Włoch, która w założeniu jest rzeczywistością „marzoną” (niekonkretną):

O piękna Włoch kraino! dziś o twoim niebie —

O twych miastach, Madonach i gondolach marzę:

Kiedyż piękna Florencjo, starożytny Rzymie,
Ujrzę wasze Muzea i gmachy olbrzymie,
Kiedyż dotknę marmuru, co grób Danta kryje?

Tęsknota do Włoch

Gaszyński zresztą dość chętnie realizuje tematykę wykluczającą opis „autopsyjny”, np. *Wspomnienie Korsyki*, wówczas tym łatwiej przeprowadzić zabieg uliryczniający, który u Gaszyńskiego objawia się z reguły jawnym zmierzaniem do pointy. Wpływ praktyki Mickiewicza wyraźny. Nigdy by jednak autor *Stepów akermanskich* nie operował z taką swobodą motywami przyrody¹²⁸, nie sygnalizowałyby tak ostentacyjnie w trakcie rozwoju wątku lirycznego przygotowań do pointowego finału:

Zeglowałem przez jezior Szwajcarskich błękity —
I wzrok mój zczarowany, szczeblując do góry,
Przez sioła i szalety, przez skały, i chmury,
Biegł — aż na Alp śnieżystych niedostępne szczyty!

I wąwóz Grindelwaldu lodami pokryty,
Odkrył mi swe przepaści i swych grot lazury —

¹²⁷ O tym, że takie założenie tkwi w sytuacji lirycznej, można wnioskować z ostatniej strofy:

Myślałbym, że twa ludność wymarła od dżumy,
Gdyby gdzieniegdzie z okna, przez żaluzji zwoje
Nie patrzyło czarnych oczu dwoje!

¹²⁸ Pod tym względem poetyka Gaszyńskiego bliższa jest rozwiązaniom autora *Rozłączenia*, o czym w innej pracy.

I Gisbachu wodospad huczał mi swe chóry —
I Jungfrau dała dotknąć swoich stóp granity!

*Przecież w krainie Teta, pośród cudów tyłu,
Więcej wzruszył mi serce, niż góry, potoki,
Skromny pomnik z kamienia smętarzu Zuchwyłu.*

Pomnik Kościuszki w Zuchwył pod Solurą

Jest to retoryczny sposób wywoływania niespodzianki, zaskoczenia, które nie jest zaskoczeniem. Najpierw zdania są łączone współrzędnie (spójnikowo), a następnie cały ten szereg odniesiony zostanie podrzędnie w stosunku do wypowiedzi finalnej według schematu: i to, i to — przecież. U Mickiewicza pointa zawsze jest rewelacją.

Fakt niepodążania Gaszyńskiego za osiągnięciami Mickiewicza można by tłumaczyć m. in. owym brakiem postawy poznawczej, stąd opis erudycyjny, przedmiot ujęty w rysach typowych; zaś konsekwencją przekonania, że przedmiotem można dowolnie operować (brak szacunku dla jego autonomii), u artysty tej miary, co Gaszyński, jest fakt przekazywania „łatwych” uczuć (sentymentalnych?).

Bardziej interesujące zjawisko w sensie „złożoności” przedstawia wiersz A. E. Odyńca *Wschód słońca na Rigi. Do towarzyszków podróży Adama Mickiewicza i Zygmunta Krasińskiego*¹²⁹. W utworze tym koegzystują tendencje klasycystyczne z romantycznymi. Wiersz ponadto godny jest szczegółowego oglądu i z tego względu, że przedstawia wyjątkowy wypadek „głębokiego” ukrycia w strukturze poetyckiej widzenia jeszcze klasycystycznego. Ażeby je zidentyfikować, trzeba poddać obserwacji przede wszystkim obrazowanie. Analizując skojarzenia metaforyczne, trzeba stwierdzić, że antycypują one pojawienie się przedmiotów, które zobaczone zostaną dopiero później:

Mgła jak morze zalewa ziemię — a nad ziemią,
Na tle przezrocza niebios ciemnego lazuru,
Szczyty Alp, jak olbrzymy z białego marmuru,
Podnoszą się, bieleją — i snąć jeszcze drzemią.
Istny obraz szeregu Patriarchów — którzy,
Wzrosłszy duchem ku Niebu ponad świat poziomy,
Czekają jeszcze światła, co im duch ten wróży.
I u stóp ich świat jeszcze we mgle nieruchomej. —
Lecz patrzcie! — jak cudowna jasność na Horebie,
Wschód się zatlił; — i oto, jak piorun z obłoków,
Blask ognisty wytrysnął — rozblysł się po niebie —
I szczyty gór już iskrzą — jak myśli Proroków,
Ale słońca nie widać — i świat w mroku jeszcze.

— — — — —
Światło z gór spływa na dół — i góry, jak Wieszcze,
Budzą świat. —

¹²⁹ *Poezje Antoniego Edwarda Odyńca*, wyd. IV poprawione i pomnożone, t. I, Warszawa 1874, s. 209—211.

Odyniec stosuje spiętrzone porównanie. Najpierw Alpy występują „jak olbrzymy z białego marmuru” — to daje naturalne przejście odniesieniu następnemu (zbliżone kategorie przedmiotów): „Istny obraz szeregu Patriarchów”. Tu człon wtórny zostaje szeroko rozwinięty, wprowadza się spekulację: duch, który pozwolił Patriarchom wznieść się do nieba, wróży im przyjsie światła.

Wracając do jednoznacznej warstwy wypowiedzi, trzeba skonstatować, że w świecie opisywanych przedmiotów to światło będzie tożsame ze słońcem, które pojawi się w dalszych partiach utworu. Obrazowanie oprócz funkcji przedmiotowych, uplastyczniających¹³⁰, prócz funkcji „sygnalizujących” — spełnia rolę podmiotową, interpretuje subiektywnie. W członach wtórnych porównań dalej będzie się antycypować rozwój wątku lirycznego, jednak nie w zakresie elementów przedmiotowych, jest to już zbyt techniczne, gdyż tematyczny motyw wschodu słońca na Rigi został całkowicie przekazany. Obrazowaniu pozostanie tylko jedna funkcja — ulirycznianie przedmiotu. Przyspieszać się będzie ostateczne rozwiązywanie liryczne:

i góry, jak Wieszcze

Budzą świat. —

Trzeba zobaczyć w zróżnicowanych wielkością szczytach alpejskich — poetów, uczestników wycieczki.

Metoda ulirycznienia w wierszu Odyńca polega na tym, że „nagina się” przyrodę alpejską, zobaczoną z pewnym realizmem, do schematu analogii. Przydzielanie porównaniom (w sferze przedmiotowej) funkcji lirycznej interpretacji i funkcji antycypowania faz wątku lirycznego, nasuwa następujące uwagi o wzajemnej relacji między światem zewnętrznym a podmiotem. Podmiot zdradza się ze świadomością, że świat przekazywany jest nie „na gorąco”, lecz po pewnym czasie od tego momentu, że przesycono go refleksją. Powiedziano „zdradza się”, gdyż w zamierzeniu chodziło o opisanie gór z autopsji; wskazuje na to czas terazniejszy użyty w rozkazniku: „lecz patrzcie”, „Wtem, patrzcie!”¹³¹. Romantycznie zindywidualizowany przedmiot zostaje „aprioryczną” metodą klasycystyczną przeniesiony w wymiar liryczny. Aprioryzm polega na tym, że z góry znana jest cała koncepcja utworu. Odyniec zbyt słabo

¹³⁰ Chodzi o uchwycenie niezwykłości zjawiska, wskazanie cech indywidualnych nie tylko w sposób topograficzny (na Rigi), ale przede wszystkim w sferze wygłądów. Odyniec posługuje się również metaforą typu „poznawczego”: „Wtem, patrzcie! istny wybuch wulkanu! — to słońce!

¹³¹ Taką intencję potwierdzają jego *Listy z podróży*: „Widziałem tedy, widziałem, widziałem — najprześliczniejszy wschód słońca, najcudowniejszy widok, najpoetyczniejszy krajobraz! Ale już o tym wszystkim napiszę chyba w *Lucernie*, dokąd się za godzinę udaję. Teraz idziemy znów jeszcze patrzeć, patrzeć i patrzeć; i te słów kilka piszę tylko dlatego, aby was nimi pożegnać na Rigi”. (t. II, Warszawa 1961, s. 560).

pozacierał „ślady”, które powstają podczas komponowania materii poetyckiej, zabiegi zaś mające sugerować „spontaniczność” opisu funkcjonują niezbyt efektywnie¹³².

Wyrazistą techniką komponowania, zdradzającą „aprioryczną” postawę narratora lirycznego, posługuje się również B. Zaleski. W liryku *Jaskółki*¹³³ już od pierwszej strofy szkicowany jest pejzaż, oczywiście nie dla niego samego, lecz jako tło eksponujące tytułowy motyw jaskółek, który w ostatniej strofie pozwoli wysnuć znaną myśl ewangeliczną o opatrności Bożej nad wszelkim stworzeniem. Wspomniane grube „szwy” kompozycyjne tak rysują się w strofie pierwszej:

Grają żurawie. Śnieg w górach taje,
Dołem spieniona grzmi rzeka,
Ścielą się kwieciami i pola i gaje
Ku gościom miłym z daleka.

4

Sonet krymskie w kilku wypadkach wykorzystują często spotykany w poezji przedromantycznej schemat kompozycyjny oparty na paralelizmie przyrody i sytuacji psychicznej podmiotu¹³⁴. Jakie innowacje wprowadza Mickiewicz w tym zakresie? Wreszcie pytanie bardziej szczegółowe: czy występują w *Sonetach krymskich* sygnały zapowiadające późniejszą poetykę Mickiewicza, oczywiście w liryce opisowej?

Cisza morska jest pierwszym sonetem w kolejności cyklu, w którym poeta zaprezentowawszy w dwóch pierwszych strofach przyrodę odbieraną zmysłami, przekazaną w błogiej wersji poprzez skojarzenia z zakresu erotyki:

¹³² Także „z góry” przewidziana jest koncepcja tych utworów, które w okresie romantyzmu kontynuują poezję „ruin i grobów” i z nią spleciony nurt klasycystyczny, traktujący o niestateczności losu (I. Krasicki, *Do...*). Przede wszystkim poezję tę uprawiać będą epigoni: Fr. Morawski, *Wieża kruszwicka...*, J. Łapsiński, *Ojców, Wschód słońca ze wzgórza S. Bronisławy, Czersko, Ruiny Palmiry*. Ale przecież i u Mickiewicza znajdziemy *Bakczysaraj* i *Ruiny zamku w Bałaklawie*. Nie będziemy tych utworów poddawać analizie, jako że operują one narracją, a nie opisem. Pejzaż z ruinami wystąpi ponadto w liryce B. Zaleskiego (*Odmiana. Sonet pisany blisko rozwalin*), E. Wasilewskiego (*Napis w Ojcowie*), K. Gaszyńskiego (*Rzym starożytny, Okolice Rzymu*), Wł. Syrokomli (*Wspomnienie Nieświeża — cykl sonetów*). Wymienione utwory realizują z reguły idee vanitas vanitatum (związki z barokiem). Pejzaż jest wybitnie zdeterminowany, służy egzemplifikacji myśli o przemijaniu. Utwory realizujące ideę vanitas vanitatum nie należą w liryce romantycznej do rzadkości (tu podano zestaw przykładowy), starczyłoby materiału na obszernie studium. W tej pracy przede wszystkim interesuje nas liryka opisowa z pejzażem przyrody, dlatego nie zatrzymujemy się przy liryce z pejzażem ruin, która stanowi w rozwoju sztuki poetyckiej nurt osobny.

¹³³ *Pisma*, Lwów 1877, t. IV, s. 12—13.

¹³⁴ Należałoby poddać rewizji obiegowy sąd, że tego typu kompozycja jest nierozzerwalnie związana ze strofą sonetu.

Cichymi gra piersiami rozjaśniona woda;
 Jak marząca o szczęściu narzeczona młoda

— nie prowadzi emocji dalej w tym kierunku, lecz poprzez zastosowanie kontrastu przeprowadza zwrot w sytuacji lirycznej. Do zmysłowej percepcji świata, jawiącego się radośnie, wtargnęła wiedza o przedmiocie: w każdym uspokojeniu tkwi zaródz niepokoju.

Nowe widzenie przyrody, które Mickiewicz inauguruje w kilku sonetach, nazwijmy je romantycznym, a sprowadzające się do poznawczej postawy podmiotu, w sensie poznania sensualistycznego, wobec rzeczywistości zewnętrznej, tutaj zostaje, mówiąc dosadnie, skompromitowane, nie daje „wiedzy” całościowej, najważniejszej:

O morze! pośród twoich wesołych żyjątek
 Jest polip, co śpi na dnie, gdy się niebo chmurzy,
 A na ciszę długimi wywija ramiony.

Zatem nie jest tak, jak informują zmysły. To nowe odkrycie prawdy o świecie, zdemaskowanie romantycznego „falszu” dokonało się poprzez refleksję podmiotu o przedmiocie; obserwator do tej czynności wykorzystuje wiedzę o świecie daną z wielu doświadczeń. W okresie lozańskim w liryku *Nad wodą wielką i czystą...*, również podmiot zaniecha tylko zmysłowego poznawania rzeczywistości. „[...] skłonność [...] do konkretnego doświadczanego zmysłami, wypływająca jakby z renesansowego rozmówienia się w urodzie życia”¹³⁵, byłaby zbyt przyziemną aspiracją w okresie, kiedy zechce się oznaczyć uniwersalne prawa kierujące człowiekiem i przyrodą.

Metoda ulirycznienia opierająca się na zasadzie paralelizmu: najpierw opis przedmiotu, potem stwierdzenie analogii z podmiotem, szeroko stosowana w poezji klasycystycznej i sentymentalnej¹³⁶ jest liryce tej najbardziej właściwa, gdyż wymaga ona niejako „z góry” znajomości całej koncepcji wiersza (klarowność kompozycji). W kilku sonetach posłuży się tą metodą i Mickiewicz; jak się dokonuje romantyczna aklimatyzacja? Stypizowana przyroda w wierszu XVIII-wiecznego poety zachowuje samoistność pozorną¹³⁷. Jest tylko egzemplifikacją, jej charakter determinuje przecież wartości podmiotowe, które pojawiają się jak moral w bajce (np. Naruszewicz, *Do strumienia*). Mickiewicz, aby nie zachwiać autonomii przyrody widzianej, nie porówna do niej refleksji podmiotowej o „hydrze pamiętek”, lecz zestawí ją z refleksją przedmiotową (intelektualną wiedzą o przedmiocie), z tą, o której powiedziano wcześniej, że przelamuje sensualizm widzenia. Poetyka so-

¹³⁵ Czesław Zgorzelski, *O sztuce lirycznej Mickiewicza*, s. 144.

¹³⁶ A. S. Naruszewicz: *Koleje życia ludzkiego, Do strumienia, Do jutrzeńki*, Fr. D. Książnin, *Dwie lipy, Do strumienia*.

¹³⁷ Por. Ireneusz Opacki, *Dwa bieguny sonetów Słowackiego*, s. 182.

netu — niezmiernie skomplikowana. Wymowa całościowa (przekazany typ wartości lirycznych) z ową „silną” hydrą pamiętek w poincie — jak najbardziej romantyczna. Tą samą formułą trzeba określić metodę przeprowadzania paralelizmu, gwarantującą przyrodzie autonomię. Pierwsza tercyna, która przełamuje widzenie romantyczne, powiedzmy jeden z jego objawów — równocześnie otwierając nowe perspektywy romantycznej liryce opisowej, przekazuje przedmiot, którego opis wypływa z wiedzy obserwatora. Zatem jest on tej samej kategorii, co przyroda w wierszach przedromantycznych. Gdyby utwór zubożyć o dwie pierwsze strofy — wówczas na pewno stały się bliższy tamtej poezji.

Jakże nieklasycystyczny jest także paralelizm świata zewnętrznego i stanów podmiotowych w *Żegludze*. Refleksja podmiotowa w y p ł y w a z sytuacji świata zewnętrznego. W porównaniu z analogicznymi lirykami przedromantycznymi zachodzi biegunowa zmiana. Rzecz przedstawia się wręcz odwrotnie: nie podmiot wyznacza przedmiot, lecz zdynamizowana przyroda uprzedmiotawia podmiot (tak wielką posiada autonomię, „siłę”). W liryce sentymentalnej dochodziło nieraz do unifikacji obu elementów, zwykle jednak połączenie dokonywało się poprzez podmiotowe ogarnięcie świata zewnętrznego, teraz osobowość wypowiadająca niby medium posłuszna jest działaniu przyrody¹³⁸.

I mój duch masztu lotem buja wśród odmetu,
Wzdyma się wyobraźnia jak warkocz tych żagli,
Mimowolny krzyk łączę z wesołym orszakiem;

Wyciągam ręce, padam na piersi okrętu,
Zdaje się, że pierś moja do pędu go nagli:
Lekko mi! rzeźwo! lubo! wiem, co to być ptakiem.

Wacław Borowy, konstatuując stan badań nad *Sonetami krymskimi*, tak kwituje interpretację jednego z krytyków — „Szykowski: panteistyczne uwielbienie praw i potęgi przyrody!”¹³⁹ Wydaje się, że analiza *Żeglugi*, oczywiście w oderwaniu od cyklu, każe snuć wnioski pokrewne wypowiedzi M. Szykowskiego; protest Borowego jest tu chyba zbyt kategoryczny. Nie można jednakże iść za daleko w „panteistycznej” interpretacji. Mickiewicz, jak to słusznie stwierdza M. Kridl, miał dosyć krytyczny stosunek do „rozumkowania” i „mędrkowania”¹⁴⁰. Sądzić należy, że poglądy panteistyczne, którym sprzyjali romantycy, Mickiewicz traktował z rezerwą. Dlatego ostrożność każe przy okazji *Żeglugi* mówić raczej o unifikacji potencjalnej (operowanie porównaniem a nie meta-

¹³⁸ Analogiczną sytuację wskazać można w drugiej tercynie *Ałusztu w nocy*.

¹³⁹ W. Borowy, „*Sonetu krymskie*”, „*Szanfary*”, „*Almotenabbi*”, [W:] *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1958, t. I, s. 230.

¹⁴⁰ Manfred Kridl, *Antagonizm wieszczów*, Warszawa 1925, s. 350.

forą), będącej konsekwencją silnego doświadczenia przyrody zmysłami ¹⁴¹. Pełna unifikacja podmiotu ze światem przyrody nastąpi dopiero w okresie lozańskim jako jeden z objawów tak zwanej twórczości mistycznej (*Nad wodą wielką...*).

W niespełna czterdzieści lat później (r. 1861) poetykę *Żeglugi* kontynuować będzie Teofil Lenartowicz, wprowadziwszy innowacje uwzględniające tendencje właściwe schyłkowemu romantyzmowi ¹⁴²:

Rozkosze to moje,
Te wierzby, te zdroje!
Wesół, pijany wzrokiem,
Cóż bo ja nie śniłem!
To niby, że byłem
Raz zdrojem, to znów obłokiem.

I zda się, że lecę,
Ze dzwonię, że świecę,
— — — — —
Ze żyję promieniem,
Wonnością poranną i rosą.

Żem cały w błękitcie, ¹⁴³

Rozkosze to moje ¹⁴⁴

Potencjalne zjednoczenie z przyrodą jak najbardziej zgadza się z „umiarkowanym” realizmem tych czasów. Teraz znów, podobnie jak w klasycyzmie, referuje się przyrodę w objawach typowych. Związane z tym rozbicie pejzażu, który w *Sonetach* miał konstrukcję „malarską”, sprzyja realizacji tendencji „śpiewnościowych”. Można nawet odwrócić porządek i powiedzieć, że dążenie do wyrazistości metrycznej determinuje charakter opisu (tendencje do uzgodnień składni z metrum):

Ze Pan Bóg mi daje
Te łąki, te gaje
I wody, i lasy, i pole.

Poeci „romantyczni”, o których można powiedzieć, że czuli się trochę niepewnie w nowej poezji, pisali wiersze romantyczne jawnie konstruując nową koncepcję przyrody jako współbohatera lirycznego. Wiele razy czytelnik przekonywany był o tym nie sugestiami wypływającymi

¹⁴¹ Por. realizację tej samej tendencji w *Bajdarach*, sonecie organizowanym przez strukturę narracji.

¹⁴² Pewne zbieżności można również zauważyć w nieco wcześniejszym wierszu Tomasza Olizarowskiego — *Byćby wiatrem* (1845).

¹⁴³ Skłoności „unifikacyjne” w liryce Lenartowicza podkreśla Norwid w liście poetyckim *Na przyjazd T. Lenartowicza do Fontainebleau*.

¹⁴⁴ T. Lenartowicz, *Poezje wybrane*, wybrał, wstępem i przypisami opatrzył Paweł Hertz, Warszawa 1954, s. 208.

ze struktury poetyckiej, ale wypowiedzią wprost¹⁴⁵. Do takich poetów należał Aleksander Chodźko, tomikiem poezji manifestujący w cztery lata po ukazaniu się *Sonetów krymskich* swoją przynależność do obozu romantycznego, choć w wyraźnej skłonności do używania deminutywów (ptaszek, wietrzyk) nie trudno odczytać u niego filiację z sentymentalizmem. Elegia *Noc wiosenna w Litwie* wywalcza sobie przynależność do poezji romantycznej forsowaniem ówczesnych programów. Z lektury całego utworu można np. wysnuć sąd, że do istoty poezji należy obrazowanie kontaktów podmiotu z przyrodą. Zgodziłby się chyba z tym jeden z organizatorów ówczesnej świadomości artystycznej, Seweryn Goszczyński, który ujmuje rzecz analogicznie:

[...] poezja jest to strefa niewidzialna pomiędzy materią a duchem, w której splywa się i łączy ze sobą wszystko, co tylko w duszy ludzkiej może być zmysłowego, a w zmysłowych przedmiotach ulotnego i czystego, jak dusza — że poezja jest żywioł istoty anielskiej, rozlany we wszystkim, cokolwiek wyszło z rąk Twórcy na znak przymierza między nim a stworzeniem¹⁴⁶.

Natchnienie określa Goszczyński jako „Siłę, za pomocą której poeta wydobywa z łona przyrody poezję i zmysłowie ją objawia”¹⁴⁷. Faworyzacja przyrody w wierszu Chodźki idzie tak daleko, że poeta i tę „siłę” kaze podmiotowi czerpać z natury:

Więc przybyłość natchnienie! kwiecie wyobraźni
Ziemskiego rajy żyjących w przyrodzie. —
O nocy piękna! poetów Kapłanko!

Odkąd *Sonetów krymskich* wywalczyły ostatecznie przyrodzie autonomię, trudno jej teraz na sposób sentymentalny imputować stany podmiotowe. Pod wpływem nowych poglądów filozoficznych na przyrodę (zagadnienie związku świata nieorganicznego z organicznym), wytwarza się przekonanie, że przyroda może oddziaływać na człowieka samoistnie a nie za sprawą „autosugestii” (dowodzą tego *Żegluga* i *Ałusztą w nocy*). Poeci ciężący ku sentymentalizmowi chwycą się tej „deski ratunku”, kazać przyrodzie wpływać na podmiot, choć w rzeczywistości jest na odwrót; dokładna lektura tekstu odsłoni zawoalowaną metodę senty-

¹⁴⁵ Aleksander Chodźko dla tych celów wprowadza narratora opisującego relacje między podmiotem a przyrodą:

Z nieba na ziemię, na widok z widoku
W urocznym błędzie oczy się przenoszą,
Z wdziękami się przyrody pieszczą jak z kochanką,
(*Noc wiosenna w Litwie*, [W:] *Poezyje...*, Poznań 1833, s. 125)

¹⁴⁶ Seweryn Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, [W:] *Dziela zbiorowe*, wydał Z. Wasilewski, Lwów (brw.), s. 300.

¹⁴⁷ Tamże, s. 300.

¹⁴⁸ *Poezye*, s. 112—113.

mentalnej autosugestii. *Elegia perska* A. Chodźki¹⁴⁸ jest dobrym przykładem takiej praktyki poetyckiej. Romantyczne przekonanie, wypowiedziane w wierszu znów *expressis verbis*, nie ma potwierdzenia w konstrukcji świata przyrody. Przedmiot nie jest referowany metodą realistyczną (brak konkretności widzenia). Konwencjonalne epitety: „cichy”, „piękny”, obarczone sentymentalną tradycją, sygnalizują widzenie podmiotowe, ślady obecności uczucia:

Gdy po niebie Noc cicha
Swoje gwiazdy rozproszy,
— — — — —
Gdy piękne granie słyszę,

Drugorzędni poeci romantyczni podjęli Mickiewiczowską koncepcję przyrody-współbohatera lirycznego wywierającej panteistyczną presję na podmiot. Świadomość takiej koncepcji nie zawsze jednak przynosiła romantyczną realizację poetycką. A przecież motywy przyrody w analizowanych utworach Chodźki były w „lepszej” sytuacji kompozycyjnej. Nie krępował ich układ paralelny obciążony tradycją rozwiązań klasycystycznych.

Mickiewicz potrafi nawet zapewnić autonomię przyrodzie w takich sonetach, które operują stylistycznym „chwytem” paralelizmu sentymentalno-klasycystycznego. *Ajudach* jest sonetem, który „zewnątrznie” najbardziej przypomina wiersze przedromantyczne, choćby ze względu na ten przysłówek „podobnie”, łączący oba układy, a tak częsty w tamtej poezji. Innowacje Mickiewicza ukaże się z chwilą, gdy ustawi się go na tle ówczesnej produkcji literackiej. Z tego samego roku, w którym opuściły „druku blachy” *Sonety krymskie*, pochodzi wiersz Goszczyńskiego *Odblask wodny*¹⁴⁹. Znać na nim lekturę pierwszego tomiku Mickiewicza, zwłaszcza *Świtezii* (motywy). Romantyczność wiersza ogranicza się do względnego zindywidualizowania widoku przyrody, druga część (refleksyjna) ideowo prezentuje poglądy młodzieży literackiej spod znaku *Ody do młodości*. Jest więc i „stygmata” czasu. Wzajemna jednakże relacja: opis — odniesienie do podmiotu, w swej „doskonałej analogii” (termin D. Zamącińskiej) przypomina wiersze sprzed przełomu romantycznego (Naruszewicz, Karpiński, Konopacki, Książnin, Kropiński)¹⁵⁰. Romantyczny krajobraz (poprzez dobór „modnych” motywów) pierwszej strofy tak jest konstruowany, by motywy przyrody symetrycznie odpowiadały, nawet w zakresie wersetów, odpowiednim zjawiskom ze

¹⁴⁸ *Dzieła zbiorowe Seweryna Goszczyńskiego*, wydał Z. Wasilewski, Tom I *Poezje liryczne*, Lwów (brw.), s. 73—74.

¹⁵⁰ Podobną sytuację można obserwować w młodzieńczych sonetach Słowackiego (patrz Danuta Zamącińska, *O kilku motywach wierszy Słowackiego*, „Roczniki Humanistyczne”, IX (1960), z. 1, s. 36 i I. Opacki, *Dwa bieguny...*, s. 182—183.

sfery podmiotu. Wszystko jest dopowiedziane, wytłumaczone. Mickiewicz w *Ajudahu* przekazuje krajobraz w czterowierszach bez sygnalizacji, iż zużyty zostanie dla celów analogii podmiotowej. Przeciwnie, zachowuje konwencję epicką, zorientowanie na przedmiot, z lekkim tylko zaznaczeniem sympatii: „Lubię poglądać wsparty na Judahu skale, Jak [...]”. Przyrody się nie konstruuje, lecz stwarza się sugestię przekazu realistycznego.

Wiersze oparte na omawianym typie paralelizmu w sposób szczególny wymagają w percepcji ogarnięcia całościowego. Nie da się poprawnej interpretacji poprzez „wykładanie” kolejnych faz wątku lirycznego. Wiersze te „grają” bardzo silnie semantyką struktury. Po odczytaniu całego utworu wraca się wstecz, by odnieść jedne elementy do drugich. W *Odblasku wodnym* manewr ten nie przynosi nic interesującego. Zgodnie z prawem „doskonałej analogii” wszystko wyjaśnił autor. W *Ajudahu* przedmiot wyznaczony konkretem zewnętrznym a nie potrzebą odniesienia do podmiotu (można nawet powiedzieć, że to widok odplywów morza wywołał skojarzenia subiektywne)¹⁵¹ dopinguje czytelnika, aby sprawdził relacje między światem obiektywnym (oczywiście tym z wiersza) a rzeczywistością psychiczną. „Muszle, perły i korale” wyraźnie korespondują z pieśniami, „z których wieki uplotą ozdobę [...] skroni” poety. Między życiem człowieka a „obiektywną”, nie „konstruowaną” przyrodą zachodzą dziwne związki. Fakt przekonuje tym bardziej, ponieważ wypływa nie z zapewnień poety, ale ze struktury wypowiedzi. W tym miejscu rozważań przypomina się naukowa fantastyka Mochnackiego, odzwierciedlająca jednak poglądy epoki na temat wzajemnych uzależnień między światem anorganicznym, organicznym a człowiekiem¹⁵².

Mickiewicz wprowadził następujące innowacje do typowo przedromantycznego schematu liryki opisowej, opartej na paralelizmie dwóch światów:

1. silna autonomia sfery przedmiotowej przekazywanej metodą realistyczną,

¹⁵¹ Choć wiadomo od czasów przypomnienia Stanisława Lempickiego (*Nowa interpretacja sonetu „Ajudał”, Sprawozdanie Towarzystwa Lwowskiego, Lwów 1927*), że „poetą młodym” z tercetów jest Gustaw Olizar, to jednak opierając się na samym tekście — równie dobrze można powiedzieć, że jest nim i podmiot liryczny wiersza. Wydaje się, że słuszna jest w tym względzie interpretacja Kleinera: „Bo chociaż nie o sobie myślał naprawdę poeta, młodość uważając za minioną, gdy mówił „o poeto młody”, przecież wezwanie stosował głównie do siebie [...]” (*Mickiewicz, s. 551 i n.*).

¹⁵² *O literaturze...*, s. 18 i nn.

2. przyłączenie refleksji na zasadzie skojarzenia, bez determinacji przyrody¹⁵³,

3. wynikanie ze struktury wypowiedzi związków między przyrodą a człowiekiem (zagadnienie to nie jest wypowiedziane wprost, lecz sugeruje je semantyka struktury).

Osiągnięcia Mickiewicza nie zostaną wykorzystane w późniejszej, analogicznej kompozycyjnie, produkcji sonetowej. Ci rymotwórcy ćwiczyć się będą w „doskonałej analogii”, tworząc wiersze podobne *Odblaskowi wodnemu* Goszczyńskiego.

Henryk Potocki skonstruuje w sonecie *Złudzenia* (1836)¹⁵⁴ dla egzemplifikowania prawdy o nieuchwytności szczęścia fatamorganiczny widok przyrody, który niby postaci zwierzęce w bajce służy uprawdopodobnieniu, motywuje wypowiedzenie końcowej maksymy. Analogia zostaje tak gruntownie dopięta w tercynach, że ich lektura może dać wyobrażenie całego sonetu:

Tak człowiek pośród życia pustyni piaszczystej,
Ludzące widzi mary o szczęściu bez skazy,
Które mu jasno świecą wśród przyszłości mglistej;

Lecz gdy się do nich zbliża, te wdzięczne obrazy
Nikną, widzi przed sobą znów piasek ognisty,
A wkoło siebie nieme i nieczułe głązy.

W interesującym nas typie wypowiedzi lirycznej, nie tylko trzeba skonstatować zastój, ale wydaje się, że nawet w stosunku do wiersza Goszczyńskiego można zauważyć regresję. Przyroda w sonecie Potockiego otrzymuje interpretację alegoryczną, bo choć ma pewną samoistność i własną logikę, jednak sens ostateczny zyskuje dopiero przez zestawienie ze złudą szczęścia¹⁵⁵. Tu sam przedmiot nie ma bez lirycznego „ustawiania” wymiaru epickiego, ale między innymi symbolizuje i to znaczenie, które wyznaczają tercyny. Nie chcąc określić praktyki poetyckiej H. Potockiego regresją, przecież linię tę kontynuować będą inni i to przez długi jeszcze czas (Karolina Wojnarowska, *Żelazna kolej* (1846); K. Gaszyński, *Zima, Jungfrau przy zachodzie słońca* (1850), można po-

¹⁵³ Mickiewicz jest tu zgodny z europejskimi tendencjami literatury romantycznej. „Romantyczność zrywa zdaniem Leroux'a (krytyka „Globe'u” z epoki romantycznej) z paralelizmem myśli obrazu, rozwijanym równomiernie w poezji klasycznej, i akcentuje silniej sam obraz aniżeli idee” (L. Komarnicki, *Tymon Zaborowski*, s. 42).

¹⁵⁴ *Sonet* Henryka hr. Potockiego, Leszno 1836, s. 10.

¹⁵⁵ J. Kleiner tę odmianę analogii nazywa podobieństwem (*Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność*, [W:] *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956, s. 85 i nn.).

wiedzieć, że tak rozwija się liryka opisowa, uprawiana ongiś przez Książnicę:

Oto dwie lipy zielone
Ze dwóch się brzegów witają:
Jedna ku drugiej skłonione,
Gałęzmi siebie tykają.

Do czegoż rozdział im sprawił
Okrutny odmęt tej rzeki?
Skłonność im tylko zostawił,
Lecz się nie złączą na wieki.

Tak mówił Koryl zbłąkany,
O wiernej myśląc Izmenie;
I z najskrytszej w sercu rany
Głębokie wydał westchnienie!

*Dwie lipy*¹⁵⁶

Poeta romantyczny, a może lepiej tworzący w okresie romantyzmu, nazwałby (a nie zobaczył) lipy teraz zielone — „koralowymi”, jak to uczynił w młodzieńczym sonecie Słowacki¹⁵⁷; wymiar alegoryczny jednak by im zostawił.

5

Klasycyzm kształtował się pod wpływem jednego systemu filozoficznego, stąd — wyjątkowo jednorodny, mało skomplikowany charakter literatury tych czasów. Inaczej w „rozwichrzonym” romantyzmie. Liczne czasopisma propagują równocześnie kilka „modnych” filozofii. Rzecz zrozumiała, że każda filozofia konstruować będzie własną estetykę. Pojawia się nawet w tym zakresie poglądy diametralnie ze sobą sprzeczne, wprowadzając zdezorientowanych krytyków w zakłopotanie, zresztą uzasadnione, jako że wielu z nich terminowało w szkole klasycystycznej (J. Lelewel, Fr. Salezy Dmochowski, Fr. Morawski). Na początku rozdziału mówiono o nowym, romantycznym naśladownictwie wyrastającym z fichteanizmu i filozofii przyrody Schellinga. Równocześnie z tymi koncepcjami lub nieco później pojawiają się poglądy zrywające w mniejszym lub większym stopniu z naśladownictwem.

Trzeci wielki system estetyczny romantyzmu, posiadający chyba najwięcej zwolenników (Aleksander Szukiewicz, Ryszard Berwiński, Karol Libelt, Aleksander Tyszyński) wyrastający z idealizmu Platona i Hegla,

¹⁵⁶ *Wybór poezji*, s. 119.

¹⁵⁷ [Zwarzyła jesień kwiaty nad brzegiem strumyka]. W *Stepach akermanських* „koralowe” są ostrowy burzanu, skojarzenie nie z koralami, lecz z wyspą koralową. Czyżby młody Słowacki nie zrozumiał obrazu?

także znajduje jeszcze wyraźne „zaczepienie” o otaczającą przyrodę. Wprawdzie Libelt (podobnie Shaftesbury) porównuje artystę z Bogiem-Stwórcą, kiedy pisze, że sztukmistrz, tak jak Pan Bóg, jest nieograniczonym panem, autokratą materiału, że może go urabiać według swej woli, ale jest to Bóg Platoński, który nie tworzy świata z niczego, lecz urabia go z materiału danego, według powziętej z góry idei. Materiałem dla sztukmistrza jest natura. Dzieło sztuki nie może być jednak jej kopią:

Tam więc nawet, gdzie sztuka wiernie naturę oddaje, gdy zdejmuje okolice, [...] daje wizerunek drzew, zwierząt i ludzi — tam nawet nie bierze sobie za cel być wierną kopią materii i świata, ale chwyta urok, wyraz, myśl, charakter, i tym podobne znamiona ducha z materii przeglądającego¹⁵⁸.

Ta postawa poetycka różni się od klasycystycznej zdecydowaną faworyzacją wyobraźni, jako siły przetwórczej.

Wzrastająca waloryzacja wyobraźni przygotowywała podłoże nowemu systemowi estetycznemu, kreacjonizmowi. Aleksander Tyszyński powie w roku 1837 w romansie *Amerykanka w Polsce* (stał się on bardzo popularny, szeroko czytany), że

Poezja jest to doskonałona władza wyobraźni, władza, która istotę ludzką od innych ziemi tej istot najsilniej, najznakomiciej odróżnia¹⁵⁹.

Na innym miejscu tego zbeletryzowanego traktatu czytamy, że wyobrażenia Mickiewicza stworzyła tak sugestywny utwór, że nie świat odbija się w nim, lecz on kształtuje widzenie rzeczywistości.

Hipolit Cegielski w popularnej poetyce rozróżniać będzie dwie dyspozycje wyobraźni, która widziany świat przetwarza tylko w idealne obrazy. Wyżej stawia wyobraźnię czynną, stwórczą, jej to należy według niego zawdzięczać poezję romantyczną:

[...] Wyobrażenia czynna, stwarzając obrazy nowe nadzwyczajne, nie ma pewnych form gotowych i stałych: mając początek swój i żywioł w duchu Sztukmistrza, prześciga formy zwyczajnej rzeczywistości i na skrzydłach natchnienia ulata w sfery wyższe, w świat ducha i własnych ideałów. Nie masz dla niej form ogarniających jej wybujałość i duchowość, i dlatego często jest w walce z formą zewnętrzną, która jej nie wystarcza. Pierwsza wciela się całkiem i upostacia w żywych, zmysłowych obrazach, i stąd charakter jej płodów *plastyczny* czyli, co w tym rozumieniu jedno jest, *klasyczny*; druga jako ulotniejsza i szczytniejsza, nie zdoła się w pewne formy całkiem wcielić, treść jej duchowa przemaga nad zmysłowością formy; stwarza ona obrazy dla ducha raczej, niż dla zmysłów, i to charakter jej *romantyczny*¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Karol Libelt, *Estetyka czyli umnictwo piękne*, Petersburg 1854, t. I, s. 61. Poglądy estetyczne Shaftesbury'ego przedstawia Wł. Folkierski w pracy: *Ze studiów nad XVIII wiekiem*, Kraków 1920 (O analogii między Bogiem-stwórcą a artystą — patrz s. 26 i n.).

¹⁵⁹ Aleksander Tyszyński, *Amerykanka w Polsce. Romans*, Petersburg 1837, cz. II, s. 19.

¹⁶⁰ H. Cegielski, *Nauka poezji*, s. 13.

Wciąż jednak krytycy potrącają o zagadnienie przetwarzania świata istniejącego. Bardziej skrajną postawę zajmie Michał Grabowski, zdecydowanie odcinający się od naśladownictwa, a tym samym zbliżający się bardziej do właściwego kracjonizmu¹⁶¹:

Poezja więc tym się odróżnia od wszystkich innych płodów umysłu ludzkiego, że aż do niej nic jeszcze nie jest *kreacją*, a ona staje się nią dopiero. Inne gatunki wiedzy ludzkiej pościgają, tłumaczą lub opisują świat moralny albo fizyczny, ona już, od razu tworzy drugi typ tegoż moralnego czy fizycznego świata. Powtarza go jakby w odbłasku, w odbiciu; lecz nadto w odbiciu nie martwym, nie materialnym, lecz w odbiciu żyjącym, rozumowym, bo w tworzeniu swym nie stosuje się do ślepego naśladownictwa, ale jedynie do ideału swej duszy [...] ¹⁶².

Wyobraźnię nazywa Grabowski „kreacyjną siłą umu”, jej to zawdzięcza się poezję — sztukę¹⁶³.

Postulowana przez krytyków postawa kreacyjna nie otrzymuje w ich pracach omówienia szczegółowego, wówczas wyszłyby na jaw jeszcze w większym stopniu niekonsekwencje w systemie, które narzuca poczucie „zdrowego rozsądku”. Aby móc przekonywająco umotywić tezę, że artysta tworzy dzieło, tak jak Bóg — z niczego, aktem swej woli, trzeba by filozofa z umysłem spekulacyjnym przynajmniej tej miary, co Hegel. Był nim Maria Hoene-Wroński¹⁶⁴. Problem kracjonizmu musiał być głośny w polskiej krytyce literackiej mimo nieudolnego propagowania (Wroński pisał po francusku), kiedy Berwiński w popularnym „Tygodniku Literackim” stara się go zbijać, mówiąc, że człowiek nie jest Bogiem, by mógł tworzyć nową naturę¹⁶⁵. W kręgu tych samych zapatrywań (kracjonizmu) zdają się obracać teorie Słowackiego w okresie mistycznym, kiedy napisze w *Samuelu Zborowskim* te słowa:

Gdy wyrośniesz na człowieka,
Staną ci sny... jak liczny wróg.

¹⁶¹ W omawianych tu zagadnieniach krytycy niezbyt się chyba nawzajem rozumieeli lub często zmieniali swoje poglądy, bo jak inaczej tłumaczyć inwektywę rzucaną pod adresem Grabowskiego przez autora sygnującego literą „M” artykuł w „Tygodniku Literackim”: „[...] kto jest u nas carem, krytykiem i tą pytią fatalną, która trzęsie całą Litwą, ba! całą Polską! — Tą pytią jest P. Michał Grabowski, mający za przekonanie, że sztuka jest odwzorowaniem, kopią natury! [...]” (*Nowe piśmiennictwo polskie*, „Tygodnik Literacki”, V (1842), nr 31, s. 245).

¹⁶² Michał Grabowski, *O poezji XIX wieku*, [W:] *Literatura i krytyka*, Wilno 1837, t. I, s. 67.

¹⁶³ Tamże, s. 58.

¹⁶⁴ Zob. J[erzy] B[raun], *Filozofia estetyki Wrońskiego*, „Zet”, 1932, nr 5.

¹⁶⁵ R. W. Berwiński, *Wystawa obrazów w Poznaniu*, „Tygodnik Literacki”, IV (1841), nr 28, s. 237.

I tworzysz świat... jak tworzy Bóg...
 Ale nie świat realnych scen,
 Lecz nikły świat — jak ze snu — sen.
 (II, 130—134)¹⁶⁶

6

W przyszłości (r. 1835) Słowacki w liryku *Rozłączenie* tak założy sytuację liryczną wiersza, że przekazując widziany krajobraz będzie go niejako stwarzał od nowa. Mówienie w tym wypadku o postawie kreuja-cej byłoby poniekąd uzasadnione. Krytycy, których poglądy były tu referowane, prawdopodobnie nie stawiali tak wielkich wymagań poetom romantycznym, sądzić należy, że nie umyślowili sobie nawet tej inwencji artystycznej, którą wykaże się Słowacki. Kreacjonizm w ich mniemaniu sprowadzał się do wyjaskrawionej waloryzacji władzy wyobraźni, co w dziele literackim winno się objawiać tworzeniem fantastycznych wizji, nie mających zaczepienia o świat realny.

Mickiewicz, który konkretnością widzenia, realizacją metody realistycznej, dokonuje przełomu w liryce opisowej, zadowolającej się dotychczas opisem erudycyjnym, okaże się prekursorem i na tym drugim polu romantycznej działalności poetyckiej. Zacznie konstruować wizje fantastyczne, a więc zajmie postawę nieomal całkowicie sprzeczną z tendencją pierwszą. Będzie jednak punkt zbieżny, który potrafi zharmonizować te dwie sprzeczne drogi: stylizacja na orientalizm wypowiedzi. Tu w dążeniu do autentyzmu poeta niejednokrotnie posłuży się antyrealistyczną metodą hiperbolizacji, udziwnień; dotyczy to jednak głównie stylizacji językowej.

Zagadnienia kreacjonizmu, zgodnie z intencją krytyków, przedstawione zostały ogólnie; były one formułowane z myślą o każdym rodzaju literackim. Są jednakże w zacytowanych wypowiedziach pewne sugestie, które rzucają światło na zagadnienie ulirycznienia przedmiotu. A więc niewyraźne napomknienie u Cegielskiego, że nowe obrazy stworzone przez artystę mają „początek i żywioł swój w duchu sztukmistrza”. Grabowski pisze, że artysta w kreowaniu nowego świata „stosuje się jedynie do ideału s w e j duszy”. W sposób jasny i zdecydowany wyjaśnia sprawę Ryszard Berwiński:

[...] naśladownictwo jest przewagą przedmiotowości (Objectivität) — maniera (wyobraźnia) zaś przewagą podmiotowości (Subjectivität)¹⁶⁷.

¹⁶⁶ *Dzieła* wszystkie pod redakcją J. Kleinera, t. XIII, cz. I (*Samuel Zborowski* — opracowali J. Kleiner i J. Kuźniar), Wrocław 1963, s. 148. Przy odwoływaniu się do tych teorii nie mamy ambicji kompetentnego zaklasyfikowania poglądów w kontekst idealistycznej filozofii XIX w., chodzi tu tylko o wskazanie pewnych tendencji, które wydają się być owym „ars” praktyki poetyckiej.

¹⁶⁷ *Wystawa obrazów w Poznaniu*, s. 237.

Takie ustawienie zgodne jest z ogólnym charakterem literatury romantycznej, przesyconej liryzmem¹⁶⁸.

Należy się teraz zastanowić, dzięki czemu fantastyczne krajobrazy oddziałują lirycznie, czy tylko dlatego, że są wytworem wyobraźni twórczej? Ten typ rozwiązań sugerują wypowiedzi krytyków. W utworach tych zatracą się tendencja do takiego przekazywania przedmiotu, by spełniał wymogi epickie i liryczne (tak jak to było w *Stepach akermańskich*, *Ciszy morskiej*, *Górze Kikineis*). Od razu orientować się go będzie lirycznie. Gwiazdy w *Grobie Potockiej* są ważne nie ze względu na swój wymiar jednoznaczny (epicki), lecz na tę wartość, którą wyzwała z nich metafora, będąca na usługach emotywnych funkcji języka. Warto obejrzeć zabieg przydawania słowu nowego znaczenia, oświetlić proces częściowego pozbawiania go słownikowej wartości semantycznej. Ukonkretnienie „przestrzenne” motywu gwiazd („Tam na północ ku Polsce”, „na tej drodze”) bynajmniej nie ma funkcji ukonkretniających. Jest to zapowiedź drugiego znaczenia, które w następnych wersach wyzwała metafora, ewokująca w finale tęsknotę. To jedna funkcja. Druga objawia się po przeczytaniu całej strofy. Wtedy te „topograficzne wyznaczniki” pełnią funkcje „motywacyjne” (rola anafory „tam”). W sytuacji lirycznej utworu (w kontekście) motywują nowe znaczenia. Praktyka poetycka sprowadza się do ostentacyjnego konstruowania „pól stylistycznych”¹⁶⁹. Zmieniają się również funkcje w zakresie ukształtowania składniowego, choć pozostanie ta sama metoda rozwijania wypowiedzi za pomocą pytań „poznawczych”. W *Stepach akermańskich* to określenie jeszcze jest adekwatne:

Tam z dala bliższy obłok? tam jutrzeńka wschodzi?
To bliższy Dniestr, to weszła lampa Akermanu.

W *Widoku gór ze stepów Kozłowa* zachodzi wypadek analogiczny, tylko... że propozycje „poznawcze” Pielgrzyma to żadne „serio”; są one pretekstem do wyrażania wzrastającej emocji podmiotu:

Tam? czy Allah postawił ścianą morze lodu?
Czy aniołom tron odlał z zamrożonej chmury?
Czy Diwy z ćwierci lądu dźwignęły te mury,
Aby gwiazd karawanę nie puszczać ze wschodu?

¹⁶⁸ Por. J. Kleiner, *Romantyzm*, [W:] *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956¹, wyd. II rozszerzone, Lublin 1961, s. 100.

¹⁶⁹ Pojęcie pola stylistycznego wyjaśnia K. Wyka w artykule *Słowa klucze*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, IV (1962), z. 2 (7), s. 22; por. także rozważania w pracy Teresy Skubalanki, O pojęciu kompozycji w stylistyce (propozycje semantyczne), wygłoszonej na Sesji Teoretycznoliterackiej Pomocniczych pracowników Nauki w Rogowie, luty 1962.

Niezbyt skomplikowana jest tu także rola metafory. Konstruując metodą wariacyjnych „dookreśleń” egzotyczną wizję gór hiperbolizuje wypowiedź; zatem — współpraca ze wspomnianym zabiegiem składniowym nad wywołaniem potęgującego się zachwytu. Konstatując trzeba stwierdzić w *Widoku gór...* prawie zupełną zmianę funkcji tzw. pytania „poznawczego” z epickiej na liryczną. Mimo wszystko zachowuje się tu jeszcze pozory „poznawcze”, czego w żadnym wypadku nie można powiedzieć o pytaniach z *Grobu Potockiej*:

Dlaczegoż na tej drodze błyszczy się ich tyle? [gwiazd]
Czy wzrok twój ognia pełen, nim zgasnął w mogile,
Tam wiecznie lecąc jasne powypalał ślady?

Odpowiedź zawarta potencjalnie w drugim pytaniu odkrywa prawdę nie przedmiotową (epicką), lecz liryczną; liczy się tylko metaforyczna wartość gwiazd, ta, którą przydaje podmiot.

Skomentowane utwory, w których poeta marginesowo (*Grób Potockiej*) lub w zakresie całego sonetu (*Widok gór...*) konstruuje „kreacyjnym umem”, jak by powiedział Grabowski, egzotyczną wizję wschodu, mają przy pomocy metafory lub hiperboli przedmiot od razu orientowany lirycznie. Sprawdzają się przewidywania krytyków. Zarówno *Grób Potockiej*, jak i *Widok gór...* dysponują ponadto bezpośrednim wynurzeniem lirycznym, dlatego nowa metoda lirycznego anektowania jako nie wyłączna, może być uważana za niewystarczającą w strukturze wiersza lirycznego. Sprawę może wyjaśnić ostatecznie tylko taki sonet, który całkowicie pozbawiony jest komentarza podmiotowego. Mickiewicz obdarza czytelnika takim utworem, jest nim *Bakczysaraj w nocy*. Kleiner zauważył, że *Bakczysaraj w nocy* należy do trzech nielicznych sonetów (jeszcze *Czatyrdah* i *Bajdary*), które posiadają w całości jednolitą intonację¹⁷⁰. Z tym wiąże się ściśle sprawa ukształtowania składniowego:

Rozchodzą się z dżamidów pobożni mieszkańce,
Odgłos izanu w cichym gubi się wieczorze,
Zawstydzilo się licem rubinowym zorze,
Srebrny król nocy dąży spocząć przy kochance.

Błyszczą w haremie niebios wieczne gwiazd kagańce,

Zmetaforyzowane zjawiska przyrody wielkiej przekazywane są tą samą strukturą intonacyjno-składniową, co pobożni mieszkańce rozchodzący się z dżamidów. Postaci ludzkie bynajmniej nie wyłaniają się na plan pierwszy; przeciwnie, epicka informacja o nich wobec zmetaforyzowanej wypowiedzi przekazującej naturę każe nam traktować je jako coś marginesowego, niemal jako wyznacznik pory dnia. W poezji przedroman-tycznej taką funkcję pełniła przyroda!

¹⁷⁰ Mickiewicz, s. 547.

Słońce zapadło za bukowe drzewa,
 W srebrzystą szatę łąka się odziewa;
 Dzień się powróci, choć go noc popłoszy,
 K. Brodziński, *Do Hanny*

Liryczność nie objawia się zatem odniesieniem przyrody do podmiotu zbiorowego (*Czatyrdah*)¹⁷¹.

W liryku K. Brodzińskiego *Wieczór*, który można uważać za wiersz prekursorski w nurcie liryki opisowej, całkowicie rezygnującej z bezpośrednich sygnałów lirycznych, pojawi się jeszcze epitet określający nastrój sytuacji („smutno”), a pośrednio także uczuciowe zaangażowanie postrzegającego przedmiotu:

Umarł dzień,
 Jego cień
 Od czarnych borów wychodzi
 I s m u t n o pole zalega.
 Od domów pasterze młodzi
 Uciekają przed nim z brzegu,

Bakczysaraj w nocy musi zawdzięczać obrazowaniu swoją przynależność do liryki. Takie jest czytelnicze odczucie piszącego, mimo że sonet ten, w oderwaniu od cyklu, zwykle się lokować już poza granicami wierszy lirycznych¹⁷² (zresztą, ma się też w pamięci świadomość literacką okresu dotyczącą tych spraw). Na pozór wszystko za tym przemawia, a więc cała wypowiedź przekazywana jest intonacyjnie z „epickim spokojem”. Motywy łączą się w opisie na zasadzie przestrzennej (kolejne opisywanie przedmiotów):

Sród nich...

Tu...

Dalej...

Pod...

Metafora „barokowa” rozłożona na większą partię utworu, wykorzystywana w *Bakczysaraju w nocy*, kształtuje również i pierwszą strofę *Stepów akermańskich*. W *Stepach akermańskich* nie ma jednakże antropomorfizacji; fakt, że przedmioty zostają odnoszone do pokrewnej rzeczy-

¹⁷¹ Dużą autonomię miała przyroda w *Sonetach* Mickiewicza relacjonujących przedmiot metodą epicką. Okazuje się, że jeszcze większą posiada w utworach, w których świat poetycki kształtowany jest metodą fantastyczną. W estetycznej percepcji faworyzuje się ją bardziej niż świat ludzi.

¹⁷² Patrz J. Komar, *W stronę Ałuszy*, „Roczniki Humanistyczne”, VII (1959), z. 1, s. 136.

wistości, nie do wyższej w sensie ontologicznym, przesądza, w porównaniu z *Bakczysarajem w nocy*, o niższym stopniu udziwnienia. Najważniejsze są jednak różnice w funkcjach metafory. Metafora oceanu, przez którą został zobaczony step, służyła widzeniu realistycznemu. Narrator nie przekazuje tworu swojej fantazji, ale stara się uzmysłwić niezwykłość zobaczonego stepu. Wszak i to omijanie koralowych ostrowów burzanu jest uwarunkowane konkretną sytuacją, a nie chęcią rozbudowania marynistycznego obrazu¹⁷³. Metafora służąca widzeniu realistycznemu nie uliryczniała przedmiotu, gdyż wymiar liryczny przekazuje tu inny zabieg; niosła ona orientację na rzeczywistość zewnętrzną, angażowała denotatywne funkcje języka.

Jak jest w *Bakczysaraju w nocy*? Wychodzi się od konkretnego, lecz zostaje on zaraz przeobrażony w komponent egzotycznej wizji. Powstaje wielopiętrowa metafora. Człony odniesienia zdają się być ważniejsze od tematycznych, gdyż one techniką słów kluczy implikują bieg dalszych skojarzeń konstytuujących wizję liryczną. Czerwień zorzy zmetaforyzowana jako jej zawstydzenie o charakterze erotycznym każe zobaczyć w księżycu srebrnego króla nocy, który „dąży spocząć przy kochance”. Gdzie? Oczywiście w „haremie niebios”, w którym „błyszczą [...] wieczne gwiazd kagańce”, itd. Fakt, że świat poetycki ma charakter fantastyczny, ostatecznie nie przesądza jeszcze o wymiarze lirycznym. Może on przecież istnieć jako pozapodmiotowa rzeczywistość poetycka rządząca się własnymi prawami. Tak jednak nie jest. Ten świat przekazywany strukturą opisowo-epicką jest całkowicie uzależniony od subiektywnego widzenia narratora. Najwyraźniej objawia się to w realizacji powracającego motywu nieba, który w zależności od „ośrodka kojarzeniowego” jawi się jako „harem”, „szafirowy [...] przestwór”, „jezioro”, „namiot ciemności” i „milcząca pustynia błękitu”. Głębiej wejrzymy w to zagadnienie przez „wziernik” ostatniej metafory. Przelot błyskawicy zobaczony w metaforze „pędzącego farysa” czyni nowe „poruszenie wyobraźni”. „Farys” a nie konkret nieba implikuje „milczące pustynie błękitu”; bo jakże można było w konwencji widzenia obiektywnego nazwać to niebo, zabudowane księżycem, gwiazdami, obłokiem — pustynią?¹⁷⁴

¹⁷³ Tu dla pełniejszego zrozumienia utworu przydatna jest wiadomość z dziedziny pozaliterackiej (aby zrozumieć sens słów, znać ich desygnaty). Wojażując po stepach akermzańskich, trzeba omijać kępy burzanów, gdyż ta „koralowa” roślinność wybrała miejsca pokryte trzęsawiskami. Na fakt ten po raz pierwszy zwrócił uwagę W. Kubacki.

¹⁷⁴ Byłoby to możliwe, gdyby w rozwoju wątku lirycznego wykorzystywano wpływ czasu, tak chyba sądzi J. Komar (op. cit., s. 137). W sonecie nie ma jednakże następstwa czasowego: opisuje się zjawiska w różnych planach przestrzennych, ale występujące równocześnie. Tezę dostatecznie uprawdopodobnia fakt łączenia kolejnych faz wątku lirycznego przymiokowymi wyznacznikami topograficznymi („śród”, „tu”, „dalej”, „pod”).

J. Komar stwierdza marginesowo, że *Bakczysaraj w nocy* wybiega w przyszłość „poetycką, dziwiącą wizją przyrody”¹⁷⁵. Rzecz to dosyć istotna. Staje się tu bowiem wobec momentu przełomowego w rozwoju liryki opisowej. Wiersz jest liryczny, mimo że operuje tylko opisem, mimo że zatarto wszystkie ślady jawnej obecności podmiotu. Konkret z rzeczywistości zewnętrznej stanowi bodziec i „zaczepienie” do tworzenia metaforą wizji przyrody, kształtowanej podmiotowym wyobrażeniem świata orientalnego. Wizją poetycką rządzi po „zaczepieniu” nie konkret, lecz skojarzenie podmiotowe.

Metoda to nowatorska, a że prekursorska zarazem, świadczy o tym jej popularność w naszych czasach.

przecież taki
np.
Harasymowicz
o kielni myśli
że to hydry
trójkątny łeb¹⁷⁶

W *Faunie plantowym*, kiedy satyr zacznie dąć w trąbę „melodię senną”, skojarzenie to „zada gwałt” kamienicom, iż muszą stać się słuchaczami koncertu:

U wodotrysku
faun drzemie
w kaloszach

w długą laskę
jak w trąbę
dmie melodię
senną

brwi jego
uniesione
jakby zdumione
swym natchnionym
koncertem

poważnie go
słuchają
skały kamienic

łąki zielone
kopuł¹⁷⁷

¹⁷⁵ W stronę *Ałusztę*, s. 137.

¹⁷⁶ Jerzy Harasymowicz, *Niebo w Kazimierzu*, [W:] *Mit o św. Jerzym*, Kraków 1960, s. 35.

¹⁷⁷ Tamże, s. 17.

Uważano wprawdzie *Pocztę rosyjską* Tomasza Olizarowskiego za utwór mickiewiczowski¹⁷⁸, sądzić jednak należy, że żaden z krytyków znających *Sonety krymskie* nie przypisałby Mickiewiczowi pozostałych śnielek, choć zbieżności są widoczne jak na dłoni, może właśnie dlatego¹⁷⁹. W *Endżumenie* Olizarowski podobnie jak Mickiewicz w *Bakczysaraju w nocy*, skonstruuje egzotyczną wizję przyrody wielkiej. Nie trudno zauważyć, że mamy do czynienia z kalką sytuacji lirycznej. Mickiewiczowski „harem niebios” został „przechrzczony” na „seraj księżycy”:

Chmur, chmurek karawana, w seraju księżycy,
Strzyma się na endżumen, pod gwiazdzistą jątą.
Księżyc między podrózne z twarzą wszedł bogatą:
Uśmiechem złości, srebrzy ich piersi, ich lica.

Uszczęśliwione chmurki wdają się w swawole:
Pobrawszy się za ręce, z promieni kielicha,
Piją sorbety blasku; w endżumenie, z cicha,
Okrążają Emira, i biorą w niewolę.

Wieżień, na czoło mgłami cienkimi owiane,
Wziąwszy turban tęczyowy, z haremu ucieka:
W ogrodzie gwiazd strzymany, pogląda z daleka
Na wietrznych odalisek karawanę.

Niewątpliwie, Olizarowski wykazuje więcej inwencji niż Łapsiński, ale trzeba także i o tym pamiętać, że śniełki powstają w pełnym rozkwicie romantyzmu; od ukazania się *Sonetów* Mickiewicza upłynęło już dziesięć lat. Olizarowski posiadał wprawdzie arkaną konstruowania egzotycznego opisu metodą skojarzeń wyznaczonych drugim członem metafory, nie rozumie jednakże nowej poetyki *Bakczysaraju w nocy*, który służył mu za pierwowzór. Nie wie, że tego typu konstrukcja przesądza o lirycznym charakterze wiersza, że zbyt liczne są dodatkowe zabiegi uliryczniające. Dlatego doczepi w zakończeniu sonetu dwuwersetowy komentarz liryczny, zgodnie z wymogami klasycystyczno-sentymentalnego paralelizmu — przykładowy obrazek + wniosek:

Tak na niebie żywota, w godziny samotne,
Mary, z mym wieszczym duchem, igają przelotne.

¹⁷⁸ Por. J. Tuwim, *Wiersz nieznanego poety*, wstęp, rekonstrukcję zakończenia oraz postłowie opracował J. W. Gomulicki, Warszawa 1955, s. 128 i 134.

¹⁷⁹ Łatwo wskazać dla wielu śnielek w sposobie konstruowania przedmiotu, zwłaszcza w obrazowaniu, pierwowzór Mickiewiczowski: *Noc pamiętna — Alusztą w nocy; Okręt — Żegluga; Przepowiednia — Cisza morską, Żegluga, Burza*. Śniełki *Burza w dzień* i *Burza w nocy* już tytułem sugerują pierwowzór. (Cytaty Olizarowskiego z wyd.: *Dzieła*, Wrocław 1852, t. III).

Powtarza się także ta sama historia, którą skomentowano z okazji A. Chodźki. Drugorzędni poeci chcieli się włączyć w nurt poezji romantycznej nie poprzez pełną realizację nowej poetyki, lecz drogą rymowania modnych poglądów estetyczno-filozoficzno-obyczajowych (w tym ostatnim wypadku chodziło o *modus vivendi* romantycznego poety).

Obok *Bakczysaraju w nocy* jeszcze i *Ałusztą w dzień* przekazuje wartości liryczne, operując wyłącznie opisem. Ma rację J. Komar, że łatwiej tu niż w *Bakczysaraju w nocy* skonstatować „istnienie podmiotu mówiącego i co więcej, interpretującego subiektywnie”¹⁸⁰. Jawna metoda komponowania przedmiotu według zasad kontrastu jest dosyć oczywistym zabiegiem uliryczniającym. Dlatego nie zatrzymamy się przy identyfikowaniu metod ulirycznienia. Bardziej interesuje nas charakter wartości lirycznych, to, co można by określić „ideą liryczną” wiersza, „światopoglądem poetyckim”. *Ałusztą w dzień* jest niewątpliwie w cyklu utworem intrygującym. Nic dziwnego, że Komar uznał w niej ogniwo przełomowe w rozwoju liryki opisowej, że stwierdził w tym sonecie zapowiedź poetyki *Nad wodą wielką...* Swoje wnioski, w wielu wypadkach bardzo przekonujące, oparł na analizie funkcji słowa. Najtrafniejsza wydaje się uwaga o roli niedopowiedzenia i o szerokim wachlarzu możliwości konkretyzacyjnych (ostatecznych). Więcej zastrzeżeń budzi twierdzenie, że w *Ałusztę w nocy* dewaloryzuje się funkcja przedstawieniowa¹⁸¹. Zorientowanie na przedmiot jest bardzo silne, wydaje się, że ten komentarz lepiej odpowiadałby sytuacji istniejącej w *Grobie Potockiej*. Ma się wrażenie, że autor efektownego i odkrywczego studium, pobudzającego do nowych poszukiwań, zbyt zaabsorbował się szukaniem zbieżności z lirykiem lozańskim, ostatecznie reprezentującym poetykę zupełnie odmienną, mało interesującą się składnikami, które jak najbardziej mieszczą się w poetyce *Sonetów krymskich*. Przecież Mickiewicz zgrupował tu większość metod, którymi operował w innych sonetach. A może ta komasacja ma jakąś funkcję w wymowie utworu? Obserwując praktykę poetycką można niejednokrotnie stwierdzić dewaluację poetyki starej, dokonaną przez uprzednie zsumowanie osiągnięć dotychczasowych; przykład: przełamywanie widzenia sensualistycznego w *Ciszy morskiej*. Z *Ciszą morską* również zachodzą zbieżności (głównie obrazowe, kojarzenie odniesień metaforycznych z zakresu erotyki):

Już góra z piersi mgliste otrząsa chylaty,

Cichymi gra piersiami rozjaśniona woda;

Egzotyczna wizja dwóch pierwszych strof konstruowana jest metodą *Bakczysaraju w nocy* (nie skąpi poeta orientaliów: „chylaty”, „namaz”,

¹⁸⁰ W stronę *Ałusztę*, s. 138.

¹⁸¹ Zob. tamże, s. 139.

„chalif”; w tworzeniu kolorytu dopomagają: „rubin”, „granaty”, „balda-
kim”, „brylanty”). Cztery wersety następne przekazują konkret doświad-
czony zmysłami (analogia z sonetami reprezentującymi widzenie sen-
sualistyczne). Wreszcie dwa wersety ostatnie..., ale tu trzeba zastanowić
się jeszcze raz¹⁸² nad kompozycją *Atusztzy w dzień*. Do łatwo uchwy-
tnego schematu: 7+1+4+2, proponuje się następującą poprawkę:
[(7+1)+(4)+2]. Wydaje się bowiem, że najważniejszy efekt artystyczny
przekazuje Mickiewicz nie poprzez skonstrastowanie w czterowierszach
i tercynach, lecz dzięki kontrastowi dwóch ostatnich wersetów odnie-
sionych do wszystkich dwunastu wierszy pozostałych. Pojawiają się one
w zakończeniu jak w niosek:

A na głębiny fala lekko się kołysa
I kąpią się w niej floty i stada łabędzi.

Niemal analogiczną strukturę składniową i intonacyjną, także mającą
charakter podsumowania, posiada dystych zamykający część „sonetową”
Nad wodą wielką...:

A woda, jak dawniej czysta,
Stoi wielka i przejrzysta.

Przy okazji *Ciszy morskiej* mówiono o przełamywaniu widzenia zmysło-
wego jako nie wystarczającego. Częstkową tylko przydatność zmysłów
odczytać można również w *Atusztzie w dzień*: na mieliźnie (przy brze-
gu — „kiedy w wodach skała przegląda się łyśa”) szaleją bałwany, gdy
tymczasem „na głębiny fala lekko się kołysa”. „Sfałszowaną” wizję
świata uzyskamy patrząc nań przez „lornetkę orientálną”, spojrzeniem
estety. Boć przecież gdzieś dalej, co już nie narzuca się tak sponta-
nicznie — „szarańcza ciągnie swój całun skrzydlaty”. Tę wiedzę przy-
nosi nie zachwyty, lecz refleksja i zaduma.

Wydaje się, że w *Atusztzie w dzień* zostało wyrażone zwątpienie „pod
adresem” dotychczasowych sposobów percypowania świata („zmy-
słowo” lub „fantastycznie”). Na razie nie dysponuje się jeszcze pełną
„wiedzą”, która pozwoliłaby odkryć uniwersalne prawa rządzące skom-
plikowanym światem. Sprecyzuje je poeta dopiero w piętnaście lat
później:

Skalom trzeba stać i grozić,
Obłokom deszcze przewozić,
Błyskawicom grzmieć i ginąć,

¹⁸² Zajmowała się tym zagadnieniem D. Zamaćcińska (*Kompozycja wierszy
lirycznych Mickiewicza*, s. 89). Komar (op. cit., s. 139) podaje schemat kompozy-
cyjny, posługując się zapisem matematycznym.

Spojrzenie badawcze wyodrębniło w zwartym cyklu kompozycyjnym *Sonetów krymskich* trzy typy lirycznego anektowania opisu (metoda poznawcza, „wizje fantastyczne” i romantyczna realizacja układów paralelnych). Były to rozwiązania prekursorskie wobec tradycji przedromantycznej, które z trudem i nie zawsze z wynikiem pozytywnym podejmowali poeci drugorzędni.

PROBA SYNTEZY

Chcąc ukazać lirykę opisową w obrazie ewolucyjnym, trzeba było śledzić zmiany zachodzące na różnych „piętrach” struktury poetyckiej. Poniekąd faworyzowano nawet w analizach tak zwaną Ingardenowską „dwuwarstwę naocznie ujawniającego się świata przedstawionego”¹⁸³ (świat poetycki utworu), zaniebując dwuwarstwę języka. Takie postępowanie tłumaczyć należy chęcią spełnienia drugiego warunku pracy historycznoliterackiej: ogląd sztuki poetyckiej w kontekście prądów filozoficznych i estetycznych epoki, a nawet korelacja ze sztukami pokrewnymi (malarstwo). Rzecz zrozumiała, że wtedy należy badać w dziele warstwy „wyższego” rzędu, gdyż one najlepiej nadają się do operacji „zestawieniowych”, np. warstwa przedmiotów przedstawionych i uschematyzowanych wyglądom odpowiada analogicznym warstwom w sztuce malarskiej, pozbawionej dwóch pierwszych warstw¹⁸⁴.

Teraz, chcąc w jakiejś mierze wynagrodzić ten „macoszy” stosunek do zagadnień języka poetyckiego, spojrzymy na poetykę liryki opisowej z aspektu lingwistycznego. Przyjmując inny punkt widzenia uniknie się biernego powtarzania wniosków, które w zasadniczym zrębie pracy podsumowują partie analityczne.

Ponieważ przyjęto Jakobsonowską definicję liryki jako takiego komunikatu językowego, w którym prócz koniecznej funkcji poetyckiej dominuje funkcja emotywna, spojrzymy na ewolucje liryki opisowej jako na zmieniający się proces różnego „współzycia” tych funkcji.

Obecność przedmiotu zewnętrznego, przekazywanego strukturą opisu, nie przesądza jeszcze o prymacie denotacji. Elementy świata zewnętrznego mogą być tylko pretekstem, konwencjonalnym systemem znaków, wytworzonych przez poetów danego okresu z myślą o tym, by były przekaznikami jawnej emocji.

Tak się właśnie rzecz przedstawia w liryce klasycystycznej i sentymentalnej. W tej ostatniej wprowadzenie przyrody do utworu pozwala

¹⁸³ Roman Ingarden, *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [W:] *Szkice z filozofii literatury*, Łódź 1947, t. I, s. 24.

¹⁸⁴ R. Ingarden, *Obraz a dzieło literackie*, [W:] *Studia z estetyki*, Warszawa 1958, t. II, s. 94.

dwukrotnie zwiększyć ładunek emocjonalny. Przyroda „rezonansuje” uczucie podmiotu imputowane jej metodą autosugestii. By mogła wydajniej oddziaływać emocjonalnie, poeta sentymentalny niejednokrotnie całkowicie pozbawi przyrodę autonomii, przenosząc ją z odniesienia paralelnego w metaforyczne. W tych wypadkach, jak widzimy, wyraźniej daje o sobie znać poetycka funkcja języka, zwykle objawiająca się tylko w rytmizowaniu wypowiedzi, w kompozycji (bardzo klarownej), w kombinacjach składniowych (paralelizm). Te wyznaczniki funkcji poetyckiej z racji swojej konwencjonalności „nie grzesząc” zbyt wielką ekspresją, są w percepcji ledwo wyczuwalne. Poeta klasycystyczny, honorując filozofię racjonalistyczną, operuje opisem erudycyjnym. Trudno tu mówić o jakiejś denotacji typu „erudycyjnego”, gdyż opis ten (zgodnie z intencjami narratora) również predystynowany jest do przyjmowania jawnej emocji. Dla wszechwiedzącego podmiotu przyroda nie kryje żadnych tajemnic. Antropocentryzm sprzyja pogładowi, że człowiek zdolny jest wszystko wyjaśnić — stąd postawa autokratyczna, swobodne operowanie motywami przyrody. Taki przedmiot nie stawia opozycji strukturalnej, łatwo go „ustawić” lirycznie nawet najprostszym wyznacznikiem funkcji emotywniej, jakim jest wykrzyknik. Możliwe, że dlatego liryka klasycystyczna i sentymentalna przekazuje typ wartości lirycznych mało skomplikowany, niezmienny w całym utworze, określony zwykle już w tytule. I tu musimy stwierdzić, że liryka ta, tak jawnie popisująca się podmiotowością, zbliża się z racji owego tworzenia na „zadany temat” do wypowiedzi epickiej: nazywanie a nie wyrażanie uczuć. Słusznie zauważa J. Przyboś, że „Kto zadaje sobie »temat« wiersza, a więc kto z góry wie, co chce powiedzieć — myśli prozaicznie”¹⁸⁵.

Przełomu w liryce opisowej (pewne sygnały można było zauważyć już wcześniej) dokonał w *Sonetach krymskich* Mickiewicz. Przede wszystkim, zapewne nie bez wpływu filozofii romantycznej, uwalnia poeta przyrodę z podmiotowej „niewoli”, obdarzając ją autonomią. Narodziny nowej poetyki, w interesującym nas zakresie, należy zawdzięczać nie tylko „przeżyciu się” dawnej poezji (silne zmechanizowanie środków wyrazu), ale prawdopodobnie i temu, że nastąpiła luka w dziedzinie gatunków literackich. Zdewaluował się w oczach romantyków poemat opisowy (użyteczność!), należało go zastąpić nowym, romantycznym tworem, obdarzonym, zgodnie z „duchem epoki”, piętnem liryzmu. Dzieło to ujrzeni współcześni w Mickiewiczowskiej „panoramie” Krymu.

Rewolucja Mickiewiczowska w komunikacji językowym objawiła się niespotykaną dotąd w utworze lirycznym faworyzacją funkcji denotatywnej. Poeta każe poznawczej funkcji języka dysponować nawet metaforą, zabiegiem, który zazwyczaj służy funkcji poetyckiej (metafora

¹⁸⁵ J. Przyboś, *O metaforze*, s. 48—49.

„poznawcza” w *Górze Kikineis* i w *Stepach akermańskich*). Denotacja znajduje pełne wykorzystanie, ponieważ diametralnie zmieniły się pojęcia na przyrodę. Natura kryje teraz w sobie moc tajemnic, które należy odkrywać, poznawać. Opis „erudycyjny” zastąpiony został opisem „autopsyjnym” (dążenie do autentyzmu). Zgoda na funkcję denotatywną w utworze lirycznym zmusza poetę, o ile nie chce się pozbyć waloru rodzajowego, do szukania nowych sposobów ulirycznienia. Mickiewicz wychodzi z impasu wprowadzając innowacje w konstrukcję podmiotu lirycznego (zmiana postawy osoby wypowiadającej się w *Stepach akermańskich*: od narratora epickiego poprzez „odkrytą” postawę poznawczą do wypowiedzi bezpośredniej).

Sonet krymskie posiadają jednak i drugą stronę medalu: silne przeżycenie niektórych sonetów funkcją emotywną. Tak zwane pytania „poznawcze” tracą funkcje wyznaczone strukturą, przechodzą na usługi funkcji emotywniej (*Widok gór...*, *Grób Potockiej*). W tym drugim nurcie realizowanym przez *Sonet* krymskie można by mówić o denotacji pozornej. Przedmiot zewnętrzny, na który orientuje poeta wypowiedź, jest subiektywną, fantastyczną wizją podmiotu (*Bakczysaraj w nocy*). Wieloznaczność komunikatu w porównaniu z tym, co zobaczymy później, jest stosunkowo uboga (metafora dodaje tylko jedno znaczenie)¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Liryka opisowa Słowackiego, wyjątkowo samodzielna (wpływ Mickiewicza minimalny, czego nie można powiedzieć o innych „poetach”), w zasadniczych rysach powtarza omówione tu tematy rozwojowe. Jedno trzeba podkreślić: ciągłą troskę poety, datującą się od czasów dojrzałości twórczej, o poetyckość wypowiedzi. Mimo metody jawnej poetyzacji, funkcja poetycka nie zdołała wywalczyć sobie przewagi, gdyż bardzo ekspansywna jest wówczas również funkcja emotywna. Można by zaryzykować stwierdzenie, że w okresie szwajcarskim funkcja poetycka zsynchronizowana jest z emotywną. Ewolucja u Słowackiego pójdzie w kierunku stopniowej autonomizacji przyrody poprzez redukcję postawy autokratycznej a później widzenia podmiotowego. Wiele rewelacji artystycznych wydobędzie poeta ze starcia funkcji emotywniej (widzenie imputujące) z denotatywną (widzenie realistyczne). Wartość liryczna zabarwi się tragicznie (*Rzym*, *Sumnienie*). Listy poetyckie z Egiptu korzystać będą z funkcji denotatywnej, zbliżonej do tej, którą obserwowaliśmy w *Stepach akermańskich* i *Górze Kikineis*. Dochodząca wówczas do głosu funkcja poznawcza, poprzedzi nową denotację okresu mistycznego. Teraz funkcja poetycka będzie wobec niej wyraźnie służebna. Widać to na przykładzie metafory, która nie przekształca komunikatu wieloznacznie, lecz odkrywa tylko sens drugi, mistyczny. We fragmencie lirycznym *Patrz nad grota...*, łańcuch metafor jest analogiczny do ciągu genezyjskiego. Aby określić istotę denotacji mistycznej, nie można lekceważyć „duchowej” koncepcji podmiotu lirycznego, gdyż fakt ten decyduje o zniesieniu dychotomii: podmiot — przedmiot. Między podmiotem a przedmiotem zachodzi różnica jakościowa a nie kategoriałna. Trudno tu zatem mówić o denotacji właściwej, tym bardziej, że podmiot-duch korzysta z dobrodziejstw anamnezy. Ostatecznie „na serio” można mówić o dwóch istotnych funkcjach językowych w komunikacie liryki mistycznej Słowackiego: emotywniej i poetyckiej. Funkcja poetycka podporządkowana jest emotywniej, choćby z tej racji, że druga warstwa znaczeniowa

Liryka mistyczna Mickiewicza nie rezygnuje z poznawczej funkcji języka, choć podporządkuje ją poeta funkcji emotywniej. *Nad wodą wielką i czystą...*, liryk o „poznawaniu” przyrody, w wymowie ostatecznej jest wierszem o poecie. Ale czy tylko? Nastąpiła przecież silna korelacja dwóch kontekstów, które zawierają: 1. funkcję denotatywną języka, 2. funkcję emotywną. Z tej „reakcji” semantycznej wyszedł stop, o którym powiedziano, że oscyluje między sensem symbolicznym a alegorycznym. Stąd wniosek, iż denotacja wraz z funkcją emotywną działają na korzyść funkcji poetyckiej, która ponadto objawia się poprzez zrytmizowanie wypowiedzi, zjawisko paranomazji, kompozycję¹⁸⁷.

Poetycka funkcja języka tym więcej dawała o sobie znać w osiągnięciach szczytowych¹⁸⁸, im bardziej oddalaliśmy się od poezji klasycystyczno-sentymentalnej, z tym że w pierwszym etapie istotną rolę w rozwoju liryki opisowej odegrała denotacja.

wrzesień 1961

DE L'ERUDITION À LA CONNAISSANCE
CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DE LA POÉSIE LYRIQUE DESCRIPTIVE
DE L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

Le problème de l'étude est l'évolution de la poésie lyrique descriptive romantique. La poésie lyrique descriptive y est conçue comme un certain type de l'onomatopée lyrique où la description constitue la structure principale ou au moins ayant une grande importance fonctionnelle.

Pour présenter les transformations essentielles de la poésie lyrique descriptive de l'époque en question, il a fallu d'abord soumettre à l'analyse la poésie lyrique classico-sentimentale. La façon de voir de cette poésie est déterminée par le rationalisme. Une des manifestations de cet état de choses est le culte de l'érudition, non sans influence sur les programmes poétiques de l'époque (Fr. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*). L'impératif poétique de l'époque fait éliminer tout trait individuel de la description de l'objet que le sujet connaît par autopsie. En décrivant, on a recours non pas à l'observation, mais à la connaissance intellectuelle que l'on a de l'objet. Comme conséquence extrême de cette tendance apparaît la description erudite (J. U. Niemcewicz, *Wiersze na wierzchołku góry Etny pisane*). L'homme „éclairé” est persuadé de l'universalité de son savoir. C'est pourquoi le sujet lyrique adopte, à l'égard du monde extérieur, une attitude autocratique: il l'arrange arbi-

świata zewnętrznego zawsze jest zasugerowaniem obecności ducha-podmiotu: autobiografia kosmiczna. Wnioski te są oparte na: „*Natury poznanie*” w lirykach Stowackiego, „Pamiętnik Literacki”, LVII (1966), z. 1, s. 83—107.

¹⁸⁷ Por. *Rozeznac myśl wód...*, l. c., s. 33—52.

¹⁸⁸ Józef Dunin Borkowski parodiując poetykę romantycznych sonetopisarzy, pośrednio i Mickiewicza, nie wnosi wkładu najwyższej miary w rozwój liryki opisowej jako sztuki poetyckiej: zbyt dużo postawy negatywnej, za mało prekursorskich propozycji artystycznych. O *Sonetach pełtewnych* Borkowskiego piszę w rzeczy oddzielnej, tam też oglądowi poddane zostaną propozycje Norwida, który oddając prymat funkcji poetyckiej, dokonał „skreću koniecznego w poezji polskiej”.

trairement. Le courant „classiciste” dans la poésie lyrique descriptive évolue en dépassant la convention de voir *a priori* (K. Brodziński, *Do obłoku w górach*).

Dans les poésies sentimentales, la tendance à chercher une résonance du sentiment dans le monde environnant (principalement dans la nature), transporte dans ses réalisations extrêmes, la nature du rapport parallèle à un rapport métaphorique, en tant que motif du deuxième membre de la métaphore (Karpiński, *Do Justyny...*). Le plus souvent cependant la nature conserve les apparences d'une autonomie, mais on lui attribue les états psychiques changeant du sujet (Karpiński, *Na wokluz, wody...*, Naruszewicz, *Do strumienia*). Cette façon „imputante” de voir crée un cercle vicieux. L'exploitation lyrique de l'objet s'en trouve très limitée. On ne peut y trouver que ce qui lui a été attribué: phénomène de l'autosuggestion. Le refus de cette façon de voir apparaît comme résultat du remplacement progressif du sentiment „sentimental” par un sentiment „authentique” (Konopacki, même Karpiński, surtout *Do gwiazd* de Książnin).

La description romantique se trouve dans une certaine mesure annoncée par les réalisations du poème descriptif sur le plan de la „peinture”. On est en droit d'avancer l'hypothèse pour ce qui est de la „peinture des environs”, les *Sonnets de Crimée* constituent une continuation romantique du poème descriptif (opinion de l'Ami anonyme de „Gazeta Polska”).

Hostile aux conceptions mimétiques du Siècle des Lumières exigeant une initiation idéalisante ou caricaturale, le romantisme forge de nouvelles théories de l'imitation dont les racines sont à chercher dans les principes de la philosophie allemande (Fichte et Schelling), rendus populaires en Pologne par Mochnacki. Tous ces systèmes, le „panthéisme de Słowacki y compris, veulent que dans le processus de l'imitation soit adoptée, à l'égard de la nature, une attitude cognitive. La description doit être authentique, „par autopsie” (Mickiewicz, Goszczyński, Gaszyński). Les conséquences de ces théories sont visibles dans les *Sonnets de Crimée*; ce sont eux qui accomplissent la révolution romantique dans le domaine de la poésie lyrique descriptive. La situation lyrique est formée de façon à créer une identité de la vision et du développement de la trame lyrique. *Góra Kikineis* et *Stepy akermanńskie* utilisent un type de métaphore spécial, (métaphore „cognitive”). Son premier membre communique la perception sensorielle, tandis que le deuxième membre introduit une corrélation avec la faculté intellectuelle (correction de la perception). Cette structure dichotomique de la métaphore reflète la structure de l'acte cognitif, à savoir le processus de la formation de la conscience visuelle: Le narrateur ne confère pas de traits étranges au monde; c'est en lui-même que ce dernier est étrange. Il faut seulement le saisir, par la voie des sens, dans un éclair, et ensuite transmettre le résultat de la vision (réalisme de l'observation). Dans la construction du sujet et de l'objet, la situation est radicalement différente de celle de la poésie préromantique: le monde extérieur est présenté à grands traits, d'une manière épique (métaphore cognitive), tandis que l'effusion directe du sentiment se voit retenue par des procédés appropriés dans la construction de la situation lyrique.

En même temps que les conceptions romantiques de l'imitation, apparaissent aussi des opinions contraires (Berwiński, A. Szukiewicz, Libelt, Tyszyński) se référant à Platon et à Hegel. L'imagination connaît ici un traitement de faveur en tant qu'une force transformatrice. Grabowski appelle l'imagination „force créatrice de la raison”. C'est à elle que l'on doit la poésie-art (créationnisme?). De nombreuses énonciations théoriques semblent faire croire que la réalité extérieure est transportée dans une dimension lyrique, car dans la création d'un monde nouveau l'artiste „se conforme uniquement à l'idéal de son âme” (Grabowski). Les paysages fantastiques des *Sonnets de Crimée* acquièrent dès le début une orientation lyrique. Les étoiles de *Grób Potockiej* sont importantes non pas en raison de leur dimension

univoque, épique, mais en raison de cette valeur qu'y fait surgir la métaphore se trouvant au service des fonctions émotives de la langue. Dans *Bakczysaraj w nocy* la réalité concrète extérieure apparaît comme un stimulant et comme une amorce de la formation, au moyen de la métaphore, d'une vision de la nature déterminée par la façon subjective de s'imaginer le monde oriental. Après „l'amorçage”, la vision poétique ne subit plus le concret, mais est dirigée par une association subjective. La poésie donnée est lyrique quoiqu'elle se serve uniquement de la description, quoique toutes les traces d'une présence visible du sujet aient été effacées.

Au terme de son étude l'auteur présente une vue synthétique de l'évolution de la poésie lyrique descriptive en tant que processus de coexistence diversifiée de fonctions linguistiques (au sens de R. Jakobson): depuis la prédominance de la fonction émotive (classicisme et sentimentalisme) à la victoire de la dénotation à l'époque de *Sonnets de Crimée*. En même temps l'auteur suit les prodromes de cette poésie lyrique qui donnera la primauté à la fonction poétique.