

WACŁAW PYCZEK

OD „PRZEPAŚCI ŚWIATA” DO „OTCHŁANI CZŁOWIEKA” OTCHŁAŃ I PRZEPAŚĆ W POEZJI ADAMA MICKIEWICZA W KONTEKŚCIE LITERATURY OŚWIECENIOWEJ

Wszystko... Jasna Pani
Jest bardzo wierną historią otchłani...

J. Słowacki. *Samuel Zborowski*

Tematem rozważań, a przynajmniej ich zasadniczej części będzie poezja Mickiewicza odczytywana w aspekcie przepaści i otchłani.

Może na początek warto poczynić pewne wyjaśnienia. Co znaczy ów „aspekt przepaści i otchłani”? Mówić się tu będzie przede wszystkim o otchłani, przepaść natomiast jest „najbliższym” synonimem i bardzo często słowo „przepaść” będzie zastępowało słowo „otchłań”. Ale nie są to jednak pojęcia i rzeczywistości tożsame. Różnice między nimi ujawnią konkretne przykłady. I jeszcze jedno pytanie oraz odpowiedź. Dlaczego właśnie otchłań dyktuje perspektywę oglądu konkretnych zjawisk literackich? Otóż otchłań jest wielką metaforą romantyzmu. Otchłań czy przepaść pojawiają się w literaturze romantycznej często i zawsze są to kategorie nacechowane ważkimi znaczeniami. Na ten fakt zwrócił uwagę A. Kijowski w swoim esej *Listopadowy wieczór*¹. Ta uwaga Kijowskiego, wyrażona niejako na marginesie analizy odmiennych zagadnień niż tu omawiane, stała się dla piszącego te słowa źródłem inspiracji.

O tym szczególnym nacechowaniu i wadze problematyki otchłani przekonuje fakt, iż zajęcie się nią każe dotknąć wszystkich najistotniejszych zagadnień nurtujących epokę romantyzmu (a więc także i Mickiewicza, bo przecież o nim i o jego poezji będzie tu w znacznej mierze mowa) takich, jak sprawa indywidualizmu, rola i znaczenie poezji, sytuacja człowieka wobec natury, historii, wobec Boga czy idea nieskończoności itd.

Ze względów merytorycznych problem otchłani będzie tu przedstawiony szeroko, bez jakichś ograniczeń wyrażających się w ścisłym podporządkowaniu całego zagadnienia jednej określonej kategorii poetyki opisowej. Otchłań będzie opisywana jako temat, motyw, metafora itp. Takie elastyczne traktowanie otchłani ma pomóc w ujawnieniu specyfiki romantycznego światopoglądu, jego złożoności, dynamicznego charakteru, jego polifoniczności, wreszcie ma ujawnić specyfikę romantycznej poetyki. Tutaj te zagadnienia będą ukazywane przez pryzmat doświadczeń i osiągnięć przede wszystkim Mickiewicza.

W pracy tej będzie uprzywilejowane, a tym samym wyeksponowane ujęcie otchłani jako kategorii duchowej, gdzie otchłań ściśle będzie się wiązać z zagadnieniem ekspresji wnętrza człowieka. Takie rozumienie otchłani jest szczególnie charakterystyczne dla romantyzmu. Motywy przyjęcia takiej perspektywy wypływają bezpośrednio ze szkicu R. Przybylskiego *Oświeceniowy rozum i romantyczna przepaść*². Artykuł ten w sposób dość zasadniczy zdeterminował kształty tej pracy, przyczynił się do poszerzenia jej zakresu, wpłynął na hierarchizację obserwowanych faktów.

Charakter tej pracy określa także koncepcja kerygmaticznej interpretacji literatury zaproponowana przez M. Maciejewskiego³, z którego doświadczeń korzystano tu wielokrotnie. To kerygmaticzne nachylenie interpretacji usprawiedliwia fakt, iż otchłań jako taka (a romantyczna w szczególności!) w sposób naturalny konotuje pewne sensy chrześcijańskie.

Poezja Mickiewicza, której poświęcona będzie zasadnicza część tego tekstu, nie tylko ujawnia w sposób bardzo widoczny istotę przełomu romantycznego w zakresie przemiany samej poezji, ale także wyraźnie przedstawia ewolucję postaci otchłani od typowo oświeceniowej do prawdziwie romantycznej. To zagadnienie jest ważne dla prezentowanych tutaj rozważań. Dlatego też sensownym się wydaje przedstawić ów „punkt wyjścia” Mickiewicza. Służyć będzie temu pierwsza właściwa część tego tekstu, w której podjęta jest próba w miarę syntetycznego opisu otchłani i przepaści manifestujących się w poezji oświeceniowej.

Podejmowane tu zagadnienie otchłani jest problematyką nową, jeśli chodzi o badania nad polskim romantyzmem. Wobec tego tekst ten będzie miał charakter szkicowy, hipotetyczny i będzie stanowił jedynie pewną sondę interpretacyjną, co tym samym skazuje go na wielokrotną niedoskonałość.

I. „NAD PRZEPAŚCIĄ PEŁNĄ STRACHU...”

Filozofy - głęboko myśleli,
Aż nad ciemną przepaścią zawisli,
Obudzili się, w przepaść spojrzeli,
I zawołali: - Ciemno! ciemno! ciemno!

J. Słowacki. *Kordian*, Przygotowanie w. 99-102.

W poezji polskiego Oświecenia otchłań jest przede wszystkim kategorią mityczną czy raczej mitologiczną, tzn. przejętą z mitologii. (Chodzi tu nie tylko o mitologię klasyczną, ale także o mitologię ludową i *Biblię*). Taka postać otchłani występuje w wierszach: J. U. Niemcewicz - *Wiersze na wierzchołku góry Etny pisane 1784* i *Alondzo i Helena*; F. D. Kniaźnina - *Do Karola Berkena, Na rewolucję 1794* i *Babia Góra, Do Pawła Czenpińskiego, gdy objeżdżał góry krakowskie*.

W niektórych sytuacjach spośród wskazanych otchłani będzie miała jednocześnie charakter fizyczny. Otchłań fizyczną niejako w czystej postaci spotykamy

w *Sofiówce* Ś. Trembeckiego, ale i tam będzie ona uwikłana w mitologiczne konteksty. W *Sofiówce* jest też prawdziwe *curiosum*, jeśli chodzi o otchłań, a mianowicie otchłań sztuczna.

Czymś niezwykle rzadkim w oświeceniowej poezji będzie otchłań „metaforyczna”. Taka otchłań jest przedstawiona w *Barbarze Radziwiłłównie*. Dla tytułowej bohaterki tragedii Felińskiego otaczający ją świat ma charakter otchłani.

Mało ważną jest w gruncie rzeczy ta typologia. Czymś istotniejszym jest fakt, iż wszystkie te postacie otchłani mają jedną wspólną charakterystyczną cechę – są czymś zewnętrznym w stosunku do podmiotu czy bohatera, zewnętrznym, a więc czymś obcym i wrogiem⁴. Każda z tych postaci otchłani będzie poddana negatywnej kwalifikacji aksjologicznej⁵. Pozwala to sformułować wniosek, iż w poezji oświeceniowej jest tylko jedna otchłań. Jest nią przepaść, do której Oświecony będzie bał się zagłądać. Ale oświeceniowy poeta będzie nie tylko bał się zagłądać do przepaści, będzie także bał się o niej mówić, a nawet o niej myśleć⁶.

Niewiele jest w oświeceniowej poezji utworów, w które byłąby wpisana w jakiś pozytywny sposób otchłań czy przepaść. Same słowa „przepaść” i „otchłań” pojawiają się bardzo rzadko. Wydać się to może dziwne, jeżeli zważy się niewątpliwą moc retoryczną tych słów. (A A. Feliński przekonał nas, że taką moc posiadają). Przecież okres Oświecenia to epoka, w której poezja została zbliżona do retoryki w sposób krańcowy. Ale słowa te posiadały nie tylko moc retoryczną, posiadały także moc przypominania.

O otchłani (czytaj: przepaści) nie chcieli mówić i myśleć nie tylko oświeceniowi poeci, ale także myśliciele, filozofowie tej epoki. Ci jednak spróbowali przynajmniej określić granice przepaści. Według nich przepaść zaczynała się tam, gdzie kończyły się możliwości oświeceniowej epistemologii, możliwości racjonalnego poznania⁷. A niepoznawalnymi były dla oświeconych „pierwsze i najodleglejsze przyczyny rzeczy”⁸, esencja ducha i materii⁹. Niepoznawalnym było – powiedzmy to wreszcie! – wewnątrz człowieka, tzn. głębie jego duszy, bo prawdy wpływające zeń były nielogiczne.

Ale postawa oświeceniowego myśliciela nie była przejawem większego liberalizmu czy większej odwagi z jego strony. Oświeceniowy mędrzec był, podobnie jak i poeta, przede wszystkim mentorem. Zabrał głos w sprawie otchłani tylko po to, by przestrzec przed zagłądaniem do jej wnętrza, do wnętrza człowieka, w głąb jego duszy.

To przykazanie oświeceniowego filozofa oświeceniowy poeta wypełnił skwapliwie. Jego przezorność sięgnęła tak daleko, iż postanowił zamilczeć nie tylko o wnętrzu człowieka, tej budzącej największą grozę otchłani, ale także o innych otchłaniach i przepaściach, z fizyczną włącznie. Mogły one bowiem przypomnieć mu o tej najstraszniejszej otchłani, o wnętrzu człowieka. Cóż – *Abyssus abyssum*

*invocat*¹⁰. Można powiedzieć, że mamy tu do czynienia ze swego rodzaju heroicznym milczeniem, bo przecież oświeceni nie mieli co prawda świadomości otchłani, ale mieli jakąś świadomość czy raczej odczucie istnienia otchłani wewnętrznej. Bo ta świadomość jest w sposób naturalny wpisana w kondycję człowieka, jest czymś pierwotnym, archetypicznym. Ponadto przecież już wtedy, w tym wieku despirytualizacji i kultu rozumu znaleźli się odważni eksploratorzy duszy, którzy podjęli ryzyko wyprawy w głąb człowieka. Wspomnijmy chociaż E. Swedenborga¹¹. Ale taką wyprawę do wnętrza człowieka można odbyć tylko w pojedynkę, tak jak to uczynił Swedenborg. Odkrycie otchłani wewnętrznej człowieka możliwe jest tylko na drodze indywidualnego doświadczenia. Nie mógł tego odkrycia dokonać oświeceniowy poeta czy myśliciel, nawet jeżeli było mu dane jakieś doświadczenie otchłani, bo nie chciał w nią uwierzyć, bo stał na gruncie esencjalizmu, a przecież otchłani nie można wyabstrahować, uogólnić. Oświeceniowe *cogito* nie było w stanie pojąć otchłani wewnętrznej człowieka, była ona bowiem czymś irracjonalnym. Toteż jednym z pierwszych odruchów poety oświeceniowego będzie próba racjonalizacji otchłani.

Otchłań, a w szczególności otchłań wnętrza stanie się prawdziwą zmurą oświeconych. Zawsze będą podkreślać jej negatywny wymiar, zawsze w głębi duszy ludzkiej będą widzieć chaos. Tymczasem człowiek Oświecenia marzył o „duszy zaciszu”¹². To, co znajdowało się w jakiejś głębi, budziło nieufność, a nawet lęk oświeconych. Dlatego skłonni byli raczej uwierzyć, że „w znacznej głębokości nic się nie znajduje”¹³, jakkolwiek wnętrze było dla ludzi Oświecenia znakiem nocy, ciemności i chaosu. Oto jak R. Przybylski komentuje opis grobu dokonany przez Trembeckiego w *Sofiówce*:

Już w obrazie mogił dzieci można spostrzec, że bezforemność, bezkształtność wiąże Trembecki z ciemnością. Nicość, czyli pierwotny chaos, była przecież wieczną nocą. [...] I tutaj ciemność jest domeną bezforemności. I tutaj byt formy zawdzięczamy światłu. W każdym wnętrzu jest tylko chaos i mrok. Nie ma i być nie może żadnej „wewnętrznej” istoty formy. Istota formy objawia się na zewnątrz, w trójwymiarowej i przede wszystkim oświetlonej przestrzeni. Światło jest twórcą form¹⁴.

Każdy przeżywa swą otchłań zgodnie ze swoją poetyką¹⁵. W Oświeceni obowiązywała poetyka eufemizmu, pośredniości i wielosłownia. A to wszystko zakrywało prawdę, tyle że wówczas nie zdawano sobie z tego sprawy. Poeta oświeceniowy najpierw próbował przemilczeć otchłań. Potem zaczął uciekać się do eufemizmów. Jakże często w jego utworach będzie pojawiać się na przykład słowo „toń” tam, gdzie romantyk użyłby słowa „otchłań” czy „przepaść”¹⁶. Ponadto słowa „otchłań” i „przepaść” będą niejednokrotnie zastępowane przez nazwy zapożyczone z mitologii, jak Erebus czy Hades¹⁷, albo pewne określenia czy rekwizyty wskazujące w sposób jednoznaczny Hades, np. postać Charona w *Sofiówce*.

Zabiegów tych nie sposób tłumaczyć inaczej niż jako próby oswojenia otchłani przez erudycję. Próbowano poddać otchłani racjonalizacji, była już mowa o tym wcześniej, i traktować ją analogicznie jak mitologiczny Hades. Cóż, podobno najstraszniejsze są demony nieznanne! Próbowano wreszcie dokonać redukcji otchłani wewnętrznej człowieka do szalejących namiętności i żądz, które ostatecznie mogą być zwyciężone przez zdrowy rozsądek¹⁸. Natomiast w krytycznym momencie oświeceniowy poeta zdobędzie się na akt prawdziwej desperacji - po prostu... zasłoni przepaść. Zdarzenie to ma miejsce w *Sofiówce*. Oto jaka konkluzja następuje po opisie skały „Leukacie podobnej”, która dla nieszczęśliwych kochanków mogła być wprost wymarzoną miejscem dojrzawiania się z życiem w sposób dramatyczny, tj. przez rzucenie się w przepaść:

Tymczasem, żeby takiej nie podpadać szkodzie,
Przezorność nakazała zabezpiecz przygodzie.
Z dębu w leśnej odzieży ułożona sala,
Zastaniając przepaści, gorzką myśl oddala¹⁹

w. 159-162

Wszystkie próby „oswojenia” otchłani przez rozum oraz różne formy przemilczeń będą czymś charakterystycznym dla poezji klasycystycznej. Referowane postawy poety oświeceniowego wobec otchłani były postawami klasyka.

Człowiek Oświecenia będzie uciekał przed otchłanią, nie podejrzewając, iż może to być - posłużmy się tutaj tytułem znanej książki E. Fromma - „ucieczka od wolności”. Człowiek Oświecenia wymyśli świat utopii i wyalienuje się w sposób doskonały, utka ze słów kraj „Sielan” i będzie próbował w nim zamieszkać, dokona restytucji toposu Arkadii.

Jedną z form realizacji tego toposu, jedną z form ucieczki przed otchłanią będzie obecny w poezji polskiej tej epoki mit „domku”. Wspomnijmy tutaj tylko takie utwory, jak: *Szczęśliwość* A. Naruszewicza, *Napis na domku* K. Węgierskiego, znany wiersz F. Karpińskiego *Powrót z Warszawy na wieś*, a przede wszystkim *Modlitwę do domku* J. Wybickiego, gdzie poeta wyklada prawdziwą „teologię domku”. Również wewnątrz człowieka miało być takim domkiem, wszak oświeceniowy poeta mówi o „duszy zaciszu” (M. H. Juszyński *Nieszczęście*). A wszystkim tym oświeceniowym „domatorom” mógłby służyć jako hasło na sztandarze incipit wiersza R. Korsaka *Do Aleksandra Chodkiewicza*: „Szczęśliwy kto na łonie domowej zaciszy...” Ów „dommek” ma być dla poetów sentymentalnych - bo przecież o nich tu przede wszystkim mowa - antyotchłanią, azyłem, zminiaturyzowaną Arkadią. Ale będzie to raj równie nieprawdziwy, jak i oświeceniowe piekło.

Ta tęsknota do idylli, tęsknota za sentymentalną Arkadią, za domem, będzie także nawiedzać romantyków znękanych tułactwem²⁰. I może będzie ona nawet u nich sil-

niejsza. Oni również będą tworzyli raje ze słów - to właśnie Mickiewicz „urzeczywistni” największą polską idyllę²¹. Również Słowackiemu nieobca będzie ta sentymentalna tęsknota. W jego listach do matki wciąż będzie powracać myśl o domku z ogródkiem²². A dzieje się tak dlatego, że ta tęsknota jest dana każdemu. Jest czymś pierwotnym jak lęk przed otchłanią i tęsknota ku nieskończoności.

Eskapizm proponowany przez sentymentalizm jest niewątpliwie postawą bierną, ale czy można nazwać „aktywną” postawę klasyków próbujących oswoić otchłani? Także poeci rokoka nie zajmowali postawy „aktywnej”. Oni również - podobnie jak klasycy - będą próbowali oswoić otchłani, aczkolwiek w inny sposób. P. D. Książnin w wierszu *Babia Góra* próbuje to czynić poprzez humor. „Przepaść w Erebie” jest tutaj obok czarownic i „wilkołaków” elementem fundującym pozory grozy tej żartobliwej poetyckiej przestrogi, skierowanej do przyjaciela.

W poezji rokoka otchłani stała się przedmiotem zabawy, umiarkowanej fascynacji. Ale przedmiotem zabawy może być tylko otchłani nieprawdziwa czy wręcz sztuczna i zminiaturyzowana. Taka otchłani pojawia się w *Sofiówce* Trembeckiego²³. Oto poddana „mocy przemysłu i sztuce rzemiosła” rzeka Kamionka „służąc do igrzyska, / Albo ryje otchłanię, albo w obłok tryska” (w. 505-506)²⁴. Można tu mówić o „opanowaniu” otchłani za pomocą sztuki ogrodowej, bo przecież otchłani ta ma postać ogrodowej kaskady.

Innym wariantem otchłani nieprawdziwej, znajdującym się także w *Sofiówce*, jest „niby otchłani”. Narrator uwieczony przez Charona miał dopłynąć do „podziemnych ciemnic”, dociera do wyspy „Anti-Circe” (w. 235-262).

Człowieka Oświecenia otchłani odpycha, i to już na samej krawędzi. Odpycha go owa „gorzka myśl”, gorzka, więc bolesna. A o bólu lepiej zapomnieć, bo mógłby zmusić człowieka do pochylenia się nad otchłanią jego własnego „ja” i przyprawić go o zawrót głowy, a następnie wpędzić w szaleństwo. A rozumni najbardziej obawiali się szaleństwa i na dnie duszy ludzkiej widzieli tylko demony obłędu.

Ale ból, pochylając człowieka nad otchłanią jego własnego „ja”, mógłby także przyczynić się do „zwielokrotnienia myśli”²⁵, mógłby zmusić go do intensyfikacji poszukiwań, otworzyć na ruch i zmianę, mógłby zmusić go do postawienia sobie pytań, które byłyby zdolne odsłonić mu perspektywy nieskończoności, odsłonić Prawdę, a więc wyzwolić²⁶, „doprowadzić go - jak powie P. Tillich - do najgłębszego gruntu jego bytu i wszechbytu, do głębi ostatecznej, gdzie jest już Samo Życie”²⁷, ale do tej głębi prowadzą tylko jedne wrota, jest nimi „głębia cierpienia”²⁸.

Ale myśli te nie powstały w sercu poety czy filozofa Oświecenia. Jeżeli trudno było im uwierzyć w istnienie otchłani we wnętrzu człowieka, to o ileż trudniej uwierzyć w jej pozytywny „wymiar”. To przekraczało oświeceniową mentalność i wyobraźnię.

Poezja Oświecenia była okiełznana przez normatywne poetyki, które kodyfikowały praktycznie wszystko od sfery językowo-stylistycznej do tematyki włącznie. Poezja ta miała też swoje konkretne, utylitarne cele. Była rymowaną moralistyką czy propagandą, która starała się kierować człowieka ku biegunowi „doskonałości” w ramach przyjętego systemu. Toteż otchłań mogła się pojawić w tej poezji tylko w takiej postaci, która byłaby wyrazem respektowania tych wszystkich reguł. Otchłań nigdy nie stanie się tutaj motywem głównym czy tematem, nie uzyska autonomii i nie będzie się pojawiać na przykład w porównaniach jako element rzeczywistości przywoływanej, a nie tej stanowiącej bezpośredni przedmiot opisu. Najczęściej jednak otchłań czy przepaść sprowadzane są do motywów werbalnych, pełniących ściśle określone funkcje retoryczne. Zresztą w takiej funkcji występuje także otchłań we wspomnianych wcześniej wierszach.

Nie było miejsca dla otchłani w oświeceniowej mentalności i wyobraźni, nie mogło też być miejsca dla niej w oświeceniowej poezji. Otchłań, a w szczególności otchłań duszy człowieka, istnieje w poezji oświeceniowej w sposób negatywny.

Omówiono tu szerzej światopoglądowe, filozoficzne motywacje tej absencji. Ważniejszymi jednak dla tych rozważań są jedynie wskazywane dotychczas motywacje strukturalne, będące w jakiejś mierze konsekwencją tych pierwszych.

Czynnikiem uniemożliwiającym ujawnienie się otchłani wewnętrznej człowieka w poezji oświeceniowej jest przede wszystkim brak zindywidualizowanej perspektywy wypowiedzi. Chodzi tu o koncepcje podmiotu mówiącego w liryce i epice oraz o typowy charakter postaci w dramacie. Zarówno podmiot mówiący, jak i postaci utworów dramatycznych nie uzyskują w Oświeceniu wymiaru osobowego.

Wypowiedź poetycka była bez reszty podporządkowana ekspresji retorycznej. Retoryka w sposób absolutny wykluczała z poezji „idiom konwersacji”, będący „łańcuchem niekontrolowanych ekspresji”²⁹. Poezją rządził idiom retoryki. Nie mogło tu być miejsca na ekspresję duszy. Ustalone konwencje nie pozwalały na jakiegokolwiek osobiste wynurzenia. Normy i ograniczenia obejmowały także tematykę, w rezultacie czego o pewnych zjawiskach mówiono bardzo rzadko albo nie mówiono wcale. Przykładem jest choćby temat śmierci. W poezji oświeceniowej nie ma już śladu po barokowej fascynacji tym tematem. Teraz jeśli już pisano o śmierci, to w sposób bardzo wyszukany, uciekano się do wyrafinowanych stylizacji³⁰. (Miało to swoje psychoterapeutyczne cele). W ten sposób maskowano istotę zjawiska, to że doświadczenie śmierci jest doświadczeniem otchłani, i to najpełniejszym.

Czynnikiem obrażającym oświeceniowy gust była także otchłań infernalna. Jeżeli pojawiało się w poezji oświeceniowej piekło, to tylko sparodiowane³¹.

Oświeceniowa poezja przedstawiała rzeczywistość idealną i ujmowała tylko esencje³², pomijając i zasłaniając to, co „przypadkowe”. Poezja ta opisywała pejzaż idealny. Przepaść i otchłań, owe „niezgrabne jary” oświeceniowy poeta przemijał.

niał w „rozkoszne sady” (patrz: *Sofiówka*). Taki idealny, zupełnie odrealniony świat krauje Niemcewicz w *Wierszach na wierzchołku góry Etny pisanych 1784*, jakkolwiek tytuł tego liryku sugeruje jego autopsyjny charakter, jednak zaprzecza temu sam tekst. Bowiem mamy tu do czynienia nie z „opisem z natury”, ale z „opisem erudycyjnym”³³. Podmiot tego wiersza przywoła całą swoją wiedzę, by zasłonić to, czego faktycznie mógł doświadczyć, to, co rzeczywiście mógł zobaczyć. Zasłonić otchłan Etny.

Otchłan czy przepaść mogła się pojawić bez przeszkód i ograniczeń w pamiętnikach tej epoki³⁴, ale poezja chciała być ogrodem, azylem, rzeczywistością niemal sakralną, miejscem, w którym panowałby bóg-rozum. Nie mogło się pojawić w tej poezji coś, czego poznanie przekracza możliwość rozumu, coś, co nie poddaje się próbom racjonalnego opisu, coś, co zawiera w sobie w sposób naturalny pierwiastek tajemnicy i jest tajemnicą.

Aby otchłan mogła się tam pojawić, konieczne byłoby wyzwolenie wyobraźni spętanej i poddanej presjom „światopoglądu naukowego”³⁵, zaś sama poezja musiała by wyzwolić się spod terroru retoryki i stać się ekspresją ducha. Zmieniłoby to w sposób zasadniczy jej obraz ukształtowany przez Oświecenie, spowodowałyby rozpad celebrowanych form i narzuciło poezji nową zasadę strukturalną³⁶. Ale dopiero wówczas poezja mogłaby w pełni „odtworzać ludzkie przeżycia i przeznaczenia”³⁷.

II. „OTCHŁAN CZŁOWIEKA”

„[...] wnętrze człowieka - serce jest niezgłębione”

Ps 64,7

Opis otchłani manifestującej się w poezji polskiego romantyzmu należy chyba rozpocząć od analizy twórczości poetyckiej Mickiewicza. Bowiem w poezji tej - jak to już powiedziano - dokonała się ewolucja sposobu przedstawiania otchłani od typowo klasycystycznego do prawdziwie romantycznego. Ta ewolucja jest tylko jednym z przejawów większego zjawiska, jakim był przełom romantyczny. Zmieniający się obraz otchłani jest symptomem kompleksowych przemian, których „możliwość” i kierunek były sygnalizowane w zakończeniu poprzedniej części.

Otchłan, nazywana niekiedy „przepaścią” czy też inaczej, nie występuje w poezji Mickiewicza zbyt często, jednak zdecydowanie częściej niż w poezji oświeceniowej. Ale zyska ona w twórczości autora *Dziadów* pełną autonomię. I w pewnym momencie stanie się otchłan motywem głównym (sonety: *Droga nad przepaścią w Czulfut-Kale* i *Góra Kikineis*). „Umiarkowana” frekwencja motywu otchłani w poezji Mickiewicza ma swoje głębsze uzasadnienia. Wydaje się bowiem, że ostentacyjne i częste

mówienie o otchłani przyczyniłoby się do jej dewaluacji i spospolitowania, co stało się w literaturze modernistycznej³⁸. To właśnie natura otchłani, niejako przypisany jej pierwiastek tajemnicy, narzuca pewien „dystans” w sposobie jej literackiego przedstawienia. Dlatego bardzo często otchłani będzie zakamuflowana, ukryta w pokładach świadomości bohaterów czy podmiotu mówiącego. Ale obecność otchłani w poezji Mickiewicza jest wyraźnie wyczuwalna i fakt tej obecności ma bardzo ważne konsekwencje, jeśli chodzi o kształt poetycki poszczególnych utworów, o ich wymowę światopoglądową i filozoficzną. Otchłani w znacznym stopniu będzie formułować świat idei Mickiewicza, jakkolwiek niejednokrotnie jej rola będzie sprowadzana do funkcji motywu werbalnego. Słowo „otchłani” i jego synonimy często będą prostymi przenośniami określającymi niebo, morze lub czas. Otchłani stanowić wówczas będzie jedynie element ekspresji retorycznej. Dzieje się tak zwłaszcza we wcześniejszym okresie twórczości Mickiewicza.

Zadaniem tej części pracy będzie przede wszystkim opisanie ewolucji Mickiewiczowskiej otchłani i wskazanie czynników inicjujących i stymulujących tę ewolucję. Wobec przyjęcia takiej perspektywy oglądu jedynym właściwym kryterium porządkującym przedmiot opisu jest chronologia. W tej wędrówce po Mickiewiczowskich przepaściach i otchłaniach jako punkty ekstremalne rysować będą kolejno: *Ballady i romanse* wraz z *Dziadami* kowieńsko-wileńskimi, *Sonet* krymskie, następnie *Konrad Walenrod* i wreszcie ostatni punkt - *Dziadów część III*. Wszystkie te utwory łączą jakieś wyraźne piętno otchłani, różni zaś odmienna jej postać, wartość i znaczenie.

1. Przepaść filomaty i Gustawa

Człowiek to otchłani - dostaje zawrotu głowy,
kiedy próbuje zajrzeć w jego głąb.

G. Büchner³⁹

Idź od mędrców do guślarzy!

A. Mickiewicz. *Dziady. Widowisko*⁴⁰

W utworach poprzedzających *Ballady i romanse* otchłani pojawia się stosunkowo rzadko. Występuje w zasadzie tylko w czterech wierszach - *Do Joachima Lelewela*, *Hymnie na dzień Zwiastowania N. P. Maryi*, *Odzie do młodości* i *Żeglarsu* („O morze zjawisk...”); oraz w „poemku” *Kartofla*. W dwóch pierwszych utworach otchłani ma jedynie charakter motywu werbalnego i w obu tekstach słowo „otchłani” określa zamierzoną przeszłość - „wieków otchłanie” (*Hymn...*) i „otchłanie przeszłości”

(Do *Joachima Lelewela*). Natomiast *Oda do młodości* przynosi już pewien „obraz” otchłani, jakkolwiek samo słowo „otchłan” czy „przepaść” w tym utworze nie występuje. Przedstawiony tutaj świat został poddany bardzo ostrej, negatywnej ocenie, która dokonana została już przez samą postać, „pozycję” czy sytuację wypowiedzi podmiotu mówiącego. Ogląda on z wysoka świat umieszczony gdzieś w dole.

Patrz na dół - kędy wieczna mgła zaciemia
Obszar gnuśności zalany odmgłem:

To ziemia!

w. 17-18

Ów świat, nazwany wcześniej „martwym”, przypomina swą postacią chaos mitologiczny, a ściślej ovidiuszowski⁴¹ oraz przedstworzenny chaos biblijny, do którego jest wprost porównywany w zakończeniu utworu, i można go uznać za kreację jakiejś bliżej nie określonej kosmologicznej otchłani. Jest to świat, w którym dokonał się regres moralny. Jego antytezą będzie znajdująca się gdzieś ponad nim „rajska dziedzina ułudy”. Takie przeciwstawienie: „góra”-„dół” jest niewątpliwie strukturalnie inwariantem opozycji „dobro”-„zło”⁴². Zresztą negatywna ocena świata jest tutaj wypowiadana bezpośrednio w określeniach wartościujących, np. „obszar gnuśności zalany odmgłem”.

To kosmiczne, klasycystyczne jeszcze obrazowanie ma przedstawić romantyczny konflikt między „ja” a „światem”. Ale zarówno sam obraz świata, jak i ta kosmiczna przepaść między światem ideałów a rzeczywistością mają ograniczoną możliwość przekonywania, bowiem wszystko rozgrywa się tutaj w sferze retoryki i abstrakcyjnych pojęć⁴³. Przedstawione wydarzenia i sytuacje pozbawione są głębszej motywacji egzystencjalnej. Brak tu perspektywy konkretnego, indywidualnego doświadczenia egzystencjalnego, która mogłaby uprawdopodobnić, uczynić bardziej sugestywnym cały obraz. Mimo bardzo efektywnego stylu całej wypowiedzi „ja” liryczne na dobrą sprawę bliżej się nie określa.

Także *Żeglarz* obciążony jest balastem retoryki, chociaż może już nie w takim stopniu. Jest to niewątpliwie zasługą bardziej zindywidualizowanego charakteru wypowiedzi⁴⁴, co wzmaga dramatyzm sytuacji lirycznej. Wiersz ten w zmetaforyzowanej postaci prezentuje podstawowy dylemat człowieka - „to be or not to be”⁴⁵.

Zawód tak trudny! zakończyć tak snadnie!
Nie będziem dłużej ćmiemi, więcej kołatani;
Lecz wszystkoż z nami w tych falach przepadnie?
Czyli kto raz wrzucony do bytu otchłani,
Nie zdoła z niej wylecieć ani zginąć na dzień?

w. 26-30

Konsekwentnie w strofie pierwszej i następnych do końca metaforą życia jest żeglowanie, a w strofie szóstej (przytoczonej wyżej) na tę pierwszą metaforyzację nakłada się jakby dodatkowa - życie jest tutaj nazwane „otchłanią bytu”. Ostatni dwuwiersz tej strofy u s i ł u j e przedstawić - bo też nie można inaczej tego określić - dramat egzystencji, „uwięzienie w egzystencji”⁴⁶. *Żeglarz* (podobnie jak i *Oda do młodości*) nie przynosi jakiegось fascynującego czy przerażającego obrazu otchłani. Zresztą chyba nie można tutaj mówić o obrazie w sensie plastycznym⁴⁷, a raczej o pojęciu „otchłani bytu”, którego wyjaśnianie łagodzone jest retoryką. Wyrażenie „otchłani bytu” podobnie jak i „otchłanie przeszłości” pochodzące ze wspomnianych wcześniej wierszy mają jedynie charakter figur retorycznych, pełniących funkcje hiperbolizacyjne.

Nie przynosi żadnych radykalnych zmian, jeśli chodzi o literacką kreację otchłani, „poemko” *Kartofla*. W tym utworze obecne są dwie różne postaci otchłani. Z jednej strony otchłani stanowiąc będzie tutaj element „przestrzeni mitycznej”⁴⁸. Jest ona kategorią sakralną. Określa obszar nie dotknięty i zapomniany przez Boga, a więc stanowiący jakąś sferę *profanum*. Bogowie hellenscy dokonują jakby jego zastępczej sakralizacji⁴⁹, wkraczając nań, by „Nowy Świat starego [...] zbudować wzorem” (*Kartofla* w. 123). W drugim natomiast przypadku otchłani jest kategorią fizykalną. Ale otchłani pojawia się tutaj tylko w porównaniu i nieco później w porównaniu z elementem zaprzeczenia: „Inna błoń krasnej Rusi, rozwarła dla oka, / Nie szarpia jej przepaści, nie jeży opoka;” (*Kartofla* [Fragment] w. 19-20). Otchłani jest tu elementem pejzażu abstrakcyjnego, który jest jedynie układem odniesienia, i to negatywnym, a nie pejzażu stanowiącego przedmiot bezpośredniego opisu („nowogródzka ziemia”). Ten abstrakcyjny pejzaż, który „przeraża do wnętrza rozdartą otchłanią” (*Kartofla* [Fragment] w. 10) może satysfakcjonować jedynie „gminiejsze podróżnika zmysły”. Otchłaniami czy przepaściami nazwane są w *Kartofli* zwykle rozpadliny i wąwozy. I są one jak owe „niezgrabne jary” w *Sofiówce* Trembeckiego⁵⁰. Przywołanie tego nazwiska ma swój cel. Przytacza je także sam Mickiewicz w *Kartofli*, uznając „nowogródzką ziemię” za godną tego, by była uwielbiana „Trembeckimi [...] rymy”. To właśnie Trembecki i jego *Sofiówka* są wzorcem kształtującym Mickiewiczowski opis w omawianym utworze. *Kartofla* nie dokończona „poemko” Mickiewicza, była realizowana według recept oświeceniowych mistrzów retoryki⁵¹. I tylko przyjęcie reguł retoryki jako naczelnej zasady organizującej strukturę tekstu literackiego usprawiedliwia cały szereg wymyślnych peryfraz obecnych w tym utworze. Także wyrazem respektowania reguł rządzących oświeceniową poezją jest obraz owej mitologicznej „otchłani [...] gdzie Twórcy dłoń nie sięgła mądra” z Pieśni I *Kartofli*. Słowo „otchłani” aktywizuje tutaj bardzo szerokie pole stylistyczne. Jego dodatkowymi określeniami są kolejno: „Ereb” wraz

z „nocą ślepią”, „zameł”, „ciemnice” i „pomieszane chaosem [...] światy”. Mamy tu do czynienia z typowo klasycystyczną, opartą na wielosłowniu i erudycji konstrukcją obrazu poetyckiego, podporządkowaną ekspresji retorycznej. Ale młody Mickiewicz przejął od poetów Oświecenia nie tylko stylistykę, ale także gust, oceny i wizje rzeczywistości, a wśród nich wyobrażenie otchłani. Bo Mickiewiczowska otchłania z *Kartofli* będzie przede wszystkim nocą i ciemnością, podobnie jak to miało miejsce w poezji oświeceniowej. Otchłania w *Kartofli* jest kategorią negatywną, ale jej celem już nie jest budzenie grozy – taką funkcję pełniła ona między innymi w poezji oświeceniowej – bo przecież mimo zapewnień poety nikogo nie przeraża. Jest ona doskonale oswojona przez retorykę i konwencję żartu, dyktującą zasadniczą tonację *Kartofli*. Mickiewicz okazał się tutaj wiernym uczniem oświeconych, uwierzył osiemnastowiecznym mentorom, iż otchłania jako takiej ... nie ma, uwierzył, że istnieje ta zracjonalizowana etnograficznie oraz ta mityczna, obecna tylko w literaturze i w języku. Otchłania wczesnego Mickiewicza nie zyskuje waloryzacji egzystencjalnej, co pozbawia ją autentyzmu. Jest to otchłania z książek wyczytana.

Pewną zmianę w tym zakresie przynoszą *Ballady i romanse*, a zwłaszcza uznawana powszechnie za manifest polskiego romantyzmu *Romantyczność*. Ballada ta zawiera w sobie nowe propozycje epistemologiczne⁵², „stawiając na głowie” to, co wykoncypowało i utrwaliło Oświecenie. Mickiewicz zbuntuje się przeciw oświeceniowemu scjentyzmowi i sensualizmowi, przeciw światu „martwych prawd” i wskaże na serce jako źródło „prawd żywych”. To właśnie tutaj genialna intuicja Mickiewicza pozwoli mu dokonać „odkrycia” wnętrza człowieka. Źródłem „prawd żywych” stanie się wnętrze człowieka, które dla klasyka było źródłem lęku, było dla niego przepaścią⁵³. Natomiast przepaścią będzie teraz ów dystans między „czującym” sercem a „okiem i szkiełkiem mędrca”. Będzie to przepaść między Oświeceniem a romantyzmem. Ta konfrontacja postaw klasyka i romantyka dokonująca się w tej balladzie, czyni ją punktem przełomowym⁵⁴. Jest ona tym momentem rozpoczynającym przemianę mentalności, wyzwalamie wyobraźni poetyckiej. Mickiewicz odkrywa tutaj przestrzeń duchową, tę, którą postrzega „czująca” dziewczyna, ujawnia – jakby powiedział św. Tomasz z Akwinu – „zdolność człowieka do nieskończoności”⁵⁵. Problemy natury metafizycznej, będące w epoce minionej przedmiotem rozważań najrozmaitszych traktatów, w romantyzmie znajdują swoje miejsce w poezji. Poezja faktycznie staje się „interpretatorką życia”⁵⁶. Jednak prezentacja romantycznego odkrycia wnętrza człowieka odbyła się tu w nieco klasycystyczny sposób⁵⁷. I tu również nie udało się Mickiewiczowi uwolnić od moralistyki. Na trybunę opuszczoną przez oświeceniowego mentora wszedł romantyk i teraz on zaczął udzielać pouczeń. Ale jego słowa budzą większe zaufanie, bo w swej argumentacji stara się odwoływać nie do elitarniej i skonwencjonalizowanej kultury, lecz do kultury ludowej, która dla romantyków była bardziej autentyczna

i „bliższa” życiu.

Ale otchłań wewnętrzna człowieka w *Balladach i romansach* została tylko wskazana. Propozycja *Romantyczności* pozostanie w tym cyklu w pewnym sensie bez echa, bowiem zasadniczą, tj. najczęściej występującą postacią otchłani w *Balladach i romansach* jest ta nosząca w sobie pewne znamiona czy raczej pozory otchłani infernalnej. Taka jest w *Świtezii*, *Świteziance*, *Rybee*, *Liliach* i *To lubię*. W tych utworach mamy szczególną postać otchłani, która stanowi karę za różne wykroczenia, najczęściej za niewierność. A więc ta otchłań jest czymś negatywnym. Wyjątkiem potwierdzającym regułę jest jedna z dwu otchłani opisanych w *Świtezii*. Pierwsza z nich to otchłań fizykalna, nazwana przez poetę „otchłanią błękitu”. Powstała ona przez połączenie obrazu nieba rozświetlonego księżycem z taflą jeziora w jej odbiciu.

Jeżeli nocną, przybliżysz się doba
I zwrócisz ku wodom lice,
Gwiazdy nad tobą, i gwiazdy pod tobą,
I dwa obaczysz księżyce.

Niepewny, czyli szklanna spod twej stopy
Pod niebo idzie równina,
Czyli też niebo swoje szklanne stropy
Aż do nóg twoich ugina:

Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,
Dna nie odróżnia od szczytu,
Zdajesz się wisieć w środku niebokręga,
W jakiejś otchłani błękitu.

w. 9-20

Obraz ten przypomina jedną ze scen *Kordiana* Słowackiego⁵⁸, ale nie jest to jeszcze otchłań Kordiana, owa metafizyczna i egzystencjalna próżnia, której doświadczenie jest dla bohatera Słowackiego co najmniej bolesne. Ta otchłań ze *Świtezii* konstruowana trochę w stylu rokokowym⁵⁹ stanowi przedmiot estetycznej fascynacji⁶⁰. Natomiast czymś innym jest samo jezioro; to „przepaść wody głęboka” zazdrośnie strzegąca swych tajemnic.

„Młodzieńcy, wiecie, że tutaj bezkarnie
Dotąd nikt statku nie spuści,
Każdego śmiałka jezioro zagarnie
Do nieprzebrnionych czeluści”.

w. 73-76

Ta groźba wypowiedziana przez rusałkę zostanie w końcu urzeczywistniona i jezioro pochłonie „statki i sieci” ciekawskich.

Podobna sytuacja będzie w pozostałych balladach, które były tu wymienione wcześniej. W *Switeziance* „paszcza otchłani podwodnej” pochłonie niewiernego młodzieńca:

Woda się burzy i wzdyma.

Burzy się, wzdyma i wre aż do dna,
Krecoym nurtem pochwyca,
Rozwiera paszczę otchłani podwodna,
Ginie z młodzieńcem dziewica.

w. 140-144

Jeziro jest wyposażone w pewne znamiona otchłani infernalnej. Wcześniej jest mowa wprost o „wiecznie piekielnych cierpieniu żarzewi”. W balladzie *Rybka* żywiołem wymierzającym sprawiedliwość jest rzeka. Ona też spełnia rolę tak rozumianej otchłani, i to dwukrotnie. Najpierw, kiedy w jej nurt skacze opuszczona dziewczyna, po czym zostaje przemieniona w tytułem wskazaną rybkę, i drugi raz, kiedy rzeka pochłania i przemienia w głaz niewiernego kochanka wraz z jego „Bogu ducha winną” żoną. Ale to drugie wydarzenie dzieje się niejako poza tekstem. Działanie otchłani jest tu bardzo dyskretne, a czytelnik obserwuje tylko jego skutki. Nieczuła dziewczyna z ballady *To lubię*, która swą postawą przyczyniła się do śmierci zakochanego w niej Józia, zostaje porwana przez zmarłego kochanka i wrzucona w jakieś bliżej nie określone „ogniste głębinie”. Powracający duch jest także bezpośrednim sprawcą interwencji otchłani w *Liliach*. Oto duch zamordowanego męża wraca, by upomnieć się o swoje prawa. Niewierną żonę i zbrodniarkę spotka zasłużona kara. Ziemia otwierająca się na podobieństwo otchłani piekielnej pochłania mężobójczynię wraz z cerkwią i gośćmi weselnymi.

W omawianych tu balladach otchłani ma charakter infernalny i stanowi element przestrzeni mitycznej, sakralnej. Stratyfikacja przestrzeni *Ballad i romansów* nakłada się na ogólny, dający się wyabstrahować z różnych kosmogonii⁶¹, a także z *Biblii*⁶² model przestrzeni sakralnej, gdzie piekło jest umieszczone gdzieś w dole. Ale inwariant przestrzeni sakralnej realizowany przez *Ballady i romanse* jest w zasadzie uboższy od tego modelu, bowiem cały dramat *Ballad i romansów* rozgrywa się między „krajną śródką” (ziemią)⁶³ a usytuowaną poniżej czy w głębi otchłanią. Trzeci element tego trychotomicznego schematu, a mianowicie niebo, pojawia się na dobrą sprawę tylko raz, w *Switezii*, ale nie ma to praktycznie żadnych konsekwencji, jeśli chodzi o rozwój przedstawionych tam wydarzeń.

Świat *Ballad i romansów* wydaje się poddany otchłani, stale przez nią zagrożony. Człowiek tam umieszczony niejednokrotnie nie zna reguł, jakie rządzą tym światem⁶⁴. Otchłani, ów podziemny czy podwodny świat, to siedlisko sił chthonicznych, nieprzyjaznych człowiekowi, zda się wciąż czyhających na jego błąd. Rze-

czywistość stworzona przez *Ballady i romanse* otoczona jest jakąś aurą niesamowitości i tajemniczości⁶⁵. Panuje tutaj gotycka groza. Ale czy rzeczywiście te wszystkie akty zemsty żywiołów budzą grozę, czy piekło przedstawione w *Balladach i romansach* naprawdę jest piekłem? Określenie „otchłani infernalna” użyte w odniesieniu do „piekieł” *Ballad i romansów* wydaje się nadużyciem. Bo przecież niewierny młodzieniec *Switezianki*, pochłonięty przez jezioro, będzie „wiecznie cierpiał piekielne żarzewie”, ale tylko przez lat tysiąc⁶⁶. Natomiast bohaterka ballady *To lubię* doświadcza jedynie „czyscowej [...] katuszy”. Nic jednak tak bardzo nie podważa autentyczności otchłani *Ballad i romansów* jak elementy humorystyczne. To właśnie humor narzuca zasadniczą perspektywę odczytywania tego cyklu. Elementy komiczne dyktują tutaj pewien dystans kulturowy, niejako oswajają otchłani. Uwagi te dotyczą zwłaszcza ballady *To lubię*. Opowiadana tutaj historia ma posmak wybitnie komiczny i wyczuwalny jest w niej ton autoparodii. Zresztą tak każe ten utwór odczytywać wprowadzający go wiersz *Do przyjaciół. Posyłając im Balladę „To lubię”*⁶⁷. Komizm tej ballady wypływa z przesadnego nagromadzenia środków stylistycznych zwykle ewokujących nastrojów grozy. Elementy komiczne obecne są także w *Liliach*. Niewątpliwie komiczny charakter ma obraz krwawego widma, szczypiącego bohaterkę tej ballady, chociaż - o czym należy pamiętać - jest to przede wszystkim stylizacja na prymityw ludowy⁶⁸. Oto omawiany obraz:

Boża nade mną kara,
 Ściga mnie nocna mara,
 Zaledwie przymknę oczy,
 Traf, traf, klamka odskoczy;
 Budzę się, widzę, słyszę,
 Jak idzie i jak dysze,
 Jak dysze i jak tupa,
 Ach, widzę, słyszę trupa!
 Skrzyp, skrzyp, i już nad łóżem
 Skrwawionym sięga nożem,
 I iskry z gęby sypie,
 I ciągnie mię, i szczypie.
 Ach, dosyć, dosyć strachu,
 Nie siedzieć mnie w tym gmachu [...]

w. 209-222

Otchłani *Ballad i romansów*, mimo iż jest żywiołem ingerującym w sprawy ludzi, nie zyskuje pełniejszej waloryzacji egzystencjalnej. Nie dokonuje się tutaj przebicie przez powłoki konwencji do tego, co stanowi „tworzywo przeżycia”⁶⁹. Mickiewicz bardzo daje odczuć, iż świat *Ballad i romansów* jest kreacją literacką. Przyczynia się do tego dystans epicki, charakteryzujący balladę jako gatunek⁷⁰, następnie zjawisko komizmu (o czym była już mowa) oraz konwencjonalność i wtórność wątków i motywów niektórych ballad⁷¹.

Ballady i romanse były jakby próbą restytuowania kosmogonicznych wizji świata, zakwestionowanych przez Oświecenie. Ale jak się okazało, próba ta była anachronizmem, czymś niemożliwym już do zrealizowania. Trychotomiczny obraz wszechświata skonstruowany przez *Biblię* i stare kosmogonie uległ ostatecznemu rozbięciu. W postaci zorganizowanej, systemowej funkcjonował on jeszcze w wierzeniach gminu i na podstawie tego świata starał się Mickiewicz odnowić obraz wszechświata. Taką postawą była wyrazem buntu – posłuszny się słowami R. Przybylskiego – „przeciw oświeconemu chrześcijaństwu, które [...] zatrzymało się przed wejściem do krainy wieczności, królestwa dusz nieśmiertelnych [...]”⁷². Ale powrót do starych wyobrażeń był niemożliwy, konieczny był krok naprzód, ku wnętrzu człowieka. Pierwszy taki krok został uczyniony w *Romantyczności*.

Ballady i romanse stanowiły preludium nastrojowe do *Dziadów* kowieńsko-wileńskich. II i IV cz. *Dziadów* prezentują ten sam świat poetycki, kształtowany i modyfikowany przez wierzenia i wyobrażenia ludu.

Świata ludzi bardzo często w romantyzmie (a w jego programowych utworach prawie zawsze) będzie poddawany negatywnej waloryzacji. Niejednokrotnie światu stworzonemu przez ludzi, tłum, masę przypisywane będą kwalifikacje otchłani (por. *Oda do młodości*). Podobnie ma się rzecz ze światem w *Dziadów* części II. W pewnym momencie Guślarz nazywa go „padołem / Ciemnoty i zawieruchy, / Nędzy, płaczu i mozołu” (w. 38-40). Ale jest to tylko doraźne określenie, które następnie nie znajduje pełniejszego rozwinięcia. Są natomiast w jakimś sensie otchłanią cierpienia pojawiających się zjaw, a przynajmniej jednej z nich.

Para dzieci, których całą winą było to, iż w swym życiu „nie doznały goryczy ni razu”, jest dręczona jedynie przez „nudę i trwogę”⁷³. Podobne są cierpienia nieprzystępnej Dziewczyny, która została umieszczona w doskonale izolowanej przestrzeni, co uniemożliwia jej nawiązanie jakiegokolwiek kontaktu z cymkolwiek. Ale ta jej przestrzeń udreki nie ma charakteru infernalnego. Cierpienia Dziewczyny to nuda, i to nie wielka romantyczna nuda, która spychała dziewiętnastowiecznych mizantropów w przepaści, ale nieco rokokowa, jaką malował A. Watteau. Zupełnie czym innym są cierpienia widma złego pana:

Do nieba?... bluźnisz daremnie...
 O nie! ja nie chcę do nieba;
 Ja tylko chcę, żeby ze mnie
 Pędzej się duszæ wywlekła.
 Stokroć wolę pójść do piekła,
 Wszystkie męki zniosę snadnie;
 Wolę jęczeć w piekle na dnie,
 Niż z duchami nieczystymi
 Błąkać się wiecznie po ziemi,
 Widzieć dawnych uciech ślady,
 Pamiątki dawnej szkarady;

Od wschodu aż do zachodu,
 Od zachodu aż do wschodu
 Umierać z pragnienia, z głodu
 I karmić drapieżne ptaki.
 Lecz niestety! wyrok taki,
 Że dopóty w ciele muszę
 Potępioną włóczyć duszę,
 Nim kto z was, poddani moi
 Pożywi mię i napoi.

w. 212-231

Nastąpiło tutaj swoiste przewartościowanie przestrzeni. Dla widma złego pana obszarem największych udręk staje się „krajina środka” - ziemia. Błaganie się po ziemi w towarzystwie duchów nieczystych jest dla i tak już potępionej duszy czymś gorszym niż męki piekielne⁷⁴.

Świat wydarzeń i postaci w *Dziadów* części II jest skonstruowany według tych samych zasad co w *Balladach i romansach*. Są jednak tutaj pewne różnice, jeśli chodzi o ostateczny obraz świata, tworzony przez te dwa utwory literackie. W *Dziadów* części II nieobecny jest też komiczny ton, tak charakterystyczny dla *Ballad i romansów*. Jest to „zaduszne misterium” utworem, w którym panuje konsekwentna powaga. Ale mimo pewnej sugestywności i niewątpliwie romantycznego charakteru niektórych obrazów, jak widmo złego pana⁷⁵ czy chór ptaków nocnych, odczuwa się iż to wszystko co się dzieje w tym utworze, jest czymś głęboko nieautentycznym, skonwencjonalizowanym. Poszczególne widma pojawiają się i znikają na podobieństwo cieniów snujących się po polach elizejskich⁷⁶. Obecność tych zjaw nie tyle stwarza jakiś określony nastrój, ile staje się okazją do wypowiedzania morałów⁷⁷. To właśnie przede wszystkim ta natrętna moralistyka pozbawia całość autentyzmu, głębszej waloryzacji egzystencjalnej. I tak cierpienia widma złego pana są jeszcze jednym literackim, mitologicznym piekłem. Jeszcze nie ukształtowała się tutaj romantyczna świadomość otchłani. Stanie się to w *Dziadów* części IV. Tu również jest zaadaptowany ów świat *Ballad i romansów*, świat oparty na wierzeniach ludowych, z duchami powrotnikami, z duchami zaklętymi w owady. Ale „do tego romantycznego ogrodu - jak pisze A. Witkowska - wprowadził [Mickiewicz] w IV części *Dziadów* nowego bohatera, którego w zasadzie nie znały jeszcze ballady: cierpiące indywiduum ludzkie, nieszczęśliwego kochanka. Ta postać wzbogaci problematykę Mickiewiczowskiego romantyzmu o psychologię cierpienia, miłości, praw serca i rzuci jeszcze inne światło na tajemnicę poznania człowieka oraz świata”⁷⁸.

Problem otchłani, będący czymś istotnym dla tego utworu, jest ściśle związany z osobą głównego bohatera - Gustawa. Gustaw jest więźniem otchłani. Mówi o sobie: „Już ogarniony wieczności otchłanią / Doczesnym pogardzam szalem...” (w. 110 - 1101). Ale chodzi tutaj tylko o „otchłani wieczności”, z której Gustaw-samobójca (?) powraca na ziemię⁷⁹. Otchłani Gustawa jest wielokrotna, chociaż może właśnie

ta „otchłaniać wieczności” jest tą najważniejszą, tą „ostateczną otchłanią”.

Lejtmotywnym czy raczej tematem Gustawowych wynurzeń jest miłość. I właśnie konkretna miłość do kobiety nie odwzajemniona, a właściwie zdradzona, pozbawia go podmiotowości, a jej władza sięga nawet w sferę rzeczywistości eschatologicznej:

Kto nad świeckiego życia wylatuje krańce,
Duszą i sercem gubi się w kochance,
Jej tylko myślą myśli, jej oddycha tchnieniem,
Ten i po śmierci również własną bytność traci...

w. 1254-1259

IV część *Dziadów* niewątpliwie gloryfikuje piękno miłości, ale chyba przede wszystkim odsłania jej możliwości destrukcyjne⁸⁰. Działanie tej miłości, której doświadczył Gustaw, jest analogiczne do działania otchłani. Taka miłość podobna jest do śmierci.

To jedna śmierć, moje dzieci;
Ale jest straszniejsza druga,
Bo nie umarza od razu,
Powolna, bolesna, długa:
Śmierć ta dwie społem osoby ugodzi,
Lecz moje tylko zabija nadzieje,
Drugiej bynajmniej nie szkodzi.
Ona żyje, ona chodzi,
Kilka drobnych łez wyleje,
Potem w niej czucie rdzawieje,
I została na kształt glazu.
Ach, dwie osoby uderzy od razu!
Lecz moje tylko zabiła nadzieje,
A jej bynajmniej nie szkodzi!
Kwitnie życiem, kwitnie zdrowiem.

w. 437-451

I sama śmierć jest otchłanią, ale przede wszystkim „śmierć wieczna, jak mówi Pismo”⁸¹, będąca skutkiem grzechu. Taka śmierć zagraża blakającemu się duchowi, który nie wie, jaki los go czeka.

Jeszcze rodzaj śmierci trzeci:
Śmierć wieczna, jak Pismo mówi.
Biada, biada człowiekowi,
Którego ta śmierć zabierze!
Tą śmiercią może ja umrzeć, dzieci;
Ciężkie, ciężkie moje grzechy!

w. 465-470

Ale otchłanią w IV części *Dziadów* jest przede wszystkim wewnątrz człowieka.

Miłość Gustawa, będąca bolesnym doświadczeniem, jest tą sytuacją zmuszającą go do głębszego wejścia w egzystencję, momentem pozwalającym mu na pełniejsze poznanie samego siebie⁸².

Duch jest otchłanią, ale w swej potencjalności jest on doskonale ambiwalentny. Jest siedzibą prawdy, ale jednocześnie we wnętrzu człowieka kłębią się potwory, czai się obłęd i wszelkie zło. A więc otchłan ducha może być zarówno przedmiotem fascynacji, jak i źródłem zniszczenia. Te dwa aspekty otchłani będą uwzględnione w doświadczeniu Gustawa, ale w sposób szczególny - ten negatywny.

Poznanie głębszej prawdy o człowieku, o jego kondycji, wynosi Gustawa ponad tłum „kamiennych ludzi”, bo nie każdego stać na odbycie takiej podróży do głębi, nie każdemu zostało to dane. To „obdarowanie” czyni z Gustawa jednostkę wyjątkową. Ale to doświadczenie zostało okupione wysoką ceną, przyczyniło się do wyobcowania Gustawa ze świata, wykopało między nim a światem przepaść niezrozumienia i teraz Gustaw będzie usiłował opowiedzieć o swojej „przygodzie” za pomocą „języka żywych”, wreszcie to przeżycie pozwoliło zakiełkować i rozwinąć się tkwiącemu w nim, jak i w każdym zresztą człowieku, ziarnu obłędu. Doświadczenie Gustawa jest w pewnym sensie analogiczne wobec doświadczeń znanych wizjonerów i mistyków, jak: Emanuel Swedenborg, Julianna z Norwich czy Jakub Boehme. Ale ich doświadczenia miały charakter epifanii. Odbywali oni swoje wędrówki w zaświaty, otrzymywali „listy z nieba”⁸³, a potem starali się o tym wszystkim opowiedzieć. I były ich doświadczenia darem szczególnym, dowodem wybrania, pozwalającym odnaleźć im sens i spokój egzystencji. Natomiast motywy Gustawowej wyprawy w ciemne regiony wyobraźni tkwią w nim samym, są dopiero następstwem czegoś. To odkrywanie wnętrza jest jakby trochę przypadkowe, tak „przy okazji”. Cierpienie będące następstwem nie odwzajemnionej miłości „skłania” Gustawa do poszukiwania azylu. Poszerzenie perspektyw romantycznych odbywa się w zdecydowanie inny sposób, niż to miało miejsce w doświadczeniach mistyków i ostatecznie Gustaw będzie sprawiał wrażenie barbarzyńcy, który przemocą wdarł się do ogrodu tajemnic, za co został surowo ukarany. Bo oto Gustaw „ugiął się” pod ciężarem wiedzy o „tamtej stronie”, jego skrzydła zostały „wylamane do góry” i teraz stał się kimś, kto nie potrafi powrócić do swej historycznej rzeczywistości, a „bez tego powrotu - jak pisze D. Sölle, analizując doświadczenie mistyczne - ludzkie przedsięwzięcie zejścia w głąb degeneruje się, staje się czysto prywatnym szukaniem pociechy i alibi”⁸⁴.

Gustaw jest „cierpiącym indywiduum”⁸⁵, które jednak „nie potrafi” cierpieć. Nie spożytkuje właściwie swego doświadczenia, bo to głębsze wejście w egzystencję i będące jego skutkiem poznanie jakiejś metafizycznej prawdy o człowieku nie objawi jednak Gustawowi etycznej prawdy o nim samym. W doświadczeniu Gustawa brak będzie elementu kenotycznego, co nie pozwoli mu przejrzeć się w Prawdzie. Nie

otworzy się tu możliwość przełamania romantycznego egotyzmu. Jego dalsze cierpienie będzie czymś bezsensownym i powodującym dalszą dezintegrację jego osobowości, czymś odbierającym nadzieję. W swej podróży do głębi dotrze Gustaw jedynie tak daleko, jak pozwalała romantyczna psychologia głębi, lecz nie sięgnie do gruntu swego istnienia, tam gdzie jest nadzieja, bo to wymaga cierpliwości i odwagi starotestamentowych proroków⁸⁶. Odkrywana przez Gustawa otchłań wnętrza nie jest nieskończonością w sensie chrześcijańskim, nie jest otchłanią Boga. Poszukiwanie tylko azylu z reguły prowadzi do alienacji i rozpacz.

Otchłań w IV części *Dziadów* jest przede wszystkim kategorią duchową. Gustaw nosi swą otchłań w sobie⁸⁷. Dokonało się tutaj istotne przesunięcie w stosunku do *Ballad i romansów*, a także w stosunku do II części *Dziadów*. Otchłań została umieszczona niejako we wnętrzu bohatera.

To przesunięcie dokonało się na dwóch płaszczyznach - światopoglądowej i stylistycznej. Było ono rezultatem nowego spojrzenia na człowieka, uwzględniającego indywidualny charakter jednostki ludzkiej i jej spraw. Mickiewicz spojrzał na człowieka bez uprzedzeń, pozwolił mu „zaistnieć” i „stawać się”. Tylko taka postawa mogła ułatwić zbliżenie się do Prawdy transcendentnej wobec rzeczywistości określanej przez zmysły i rozum. Konsekwencją takiej postawy było totalne przerezagowanie zasad strukturalnych poezji. Pozwoliło to uczynić poezję ekspresją ducha. Możliwość tę zawierała w sobie między innymi nie spotykana dotychczas u Mickiewicza koncepcja bohatera oraz jego liryczna ekspozycja. Cały poetycki świat kreowany w IV części *Dziadów* koncentruje się wokół osoby głównego bohatera. IV część *Dziadów* jest w zasadzie „monodramatem Gustawa”⁸⁸. Narzuca to całemu utworowi perspektywę liryczną. Ale sposób ekspresji przyjęty przez Gustawa jest szczególny, bo i sam Gustaw jest prawdziwym indywiduum. Jest on romantycznym szaleńcem i jego „język” jest „językiem szalonych”. Obecność tego „języka” w utworze poetyckim w sposób racjonalny uzasadnia jego wewnętrzną niespójność, fragmentaryczność, otwarty charakter oraz wszelkie jego niedopowiedzenia i niejasności, czyli to, co stanowiło o rewolucyjnym charakterze utworu w stosunku do tradycji, zwłaszcza najbliższej, tj. oświeceniowej. Jednocześnie w tych zmianach tkwiła wielka szansa poszerzenia „pojemności problemowej tekstu”⁸⁹. Na uczynienie wypowiedzi literackiej prawdziwą ekspresją ducha, umożliwiała to wypowiedzanie prawd, których sens jest pełen tajemnic. Bo tajemnicą jest wnętrze człowieka, otchłań ducha. I tak IV część *Dziadów* poprzez elementy kompozycji stara się odtworzyć naturę otchłani, której - jak już wspomniano - w sposób naturalny przypisany jest pierwiastek tajemnicy.

W omawianym tu utworze dokonała się krystalizacja Mickiewiczowskiej otchłani. Jest to „otchłań człowieka”, bezmiar jego wnętrza, metafizyczna perspektywa ducha.

2. Przepaść krymska

„Spójrz w przepaść...”

A. Mickiewicz. *Góra Kikineis*

Motyw podróży jest stary jak sama literatura, ale w pewnych okresach zyskiwał on szczególną popularność i wówczas ta jego częsta obecność była jakimś znaczącym rysem danej epoki. Tak było w romantyzmie. Jednym z popularniejszych motywów poezji tego okresu był motyw podróży, wędrowca⁹⁰. Podróżowali i pisali o tym prawie wszyscy, wystarczy wspomnieć choćby tych największych, jak: Byron, Goethe, Heine, Mickiewicz czy Słowacki. Owym romantycznym wędrowcem był najczęściej sam poeta. Niejednokrotnie utwory poetyckie romantyzmu będą miały charakter swego rodzaju „notatek z podróży”. Podróż dla romantyków była czymś szalenie ważnym, mówiono o niej z całym patosem. Nazywano ją tak często wędrowką czy pielgrzymką. Była ona sposobem czy wręcz „figurą życia”⁹¹. Podróże, a zwłaszcza egzotyczne, stanowiły jeden z istotnych elementów romantycznej edukacji⁹². Romantyczna podróż ma niejednokrotnie charakter metaforyczny, odbywa się niejako do wnętrza czy też we wnętrzu bohatera lub podmiotu mówiącego. Niewątpliwie jest w tym sposobie podróżowania jakieś piętno sentymentalizmu⁹³. Jednak większość romantycznych pielgrzymek to podróże „konkretne”, jakkolwiek nie pozbawione metaforycznej nadbudowy. Taką wędrowkę opisuje Mickiewicz w *Sonetach krymskich*⁹⁴. Jest to typowa romantyczna podróż na Wschód⁹⁵, typowa a zarazem niezwykła, bo przecież każda romantyczna podróż była niezwykłą i jedyną w sobie.

Czego szukał na Wschodzie Mickiewicz i jego bohater nazwany Pielgrzymem?

Był Wschód dla romantyków przede wszystkim siedzibą „najwyższego romantyzmu”⁹⁶ i na pewno nęcił ich stale swoją egzotyką, majestatyczną i dziką przyrodą⁹⁷. Wschód to odmienna kultura i przede wszystkim ogród natury. Jednak nie dźwięki przyrody czy egzotyczna kultura pociągały przede wszystkim romantyków. To ich podróżowanie na Wschód miało także inne, i to bardziej zasadnicze cele niż ten turystyczny. Ale o tym później.

Wzniosłość pejzażu kreowanego przez *Sonetów krymskich* konstytuują między innymi, a może przede wszystkim, dwa wymiary - bezkres (szerokość) i głębia⁹⁸. Oba te wymiary, a zwłaszcza głębia, są znakami otchłani. Bezczes to wymiar nieba (*Bakozysaraj w nocy*), morza i stepu (*Stepy Akermanskie*); głębia to również wymiar morza (*Cisza morska, Burza*), ale też i górskich rozpadlin (*Droga nad przepaścią w Czufut-Kale, Góra Kikineis*) i wreszcie wymiar grobu, który przecież także jest jakąś otchłanią (*Mogiły haremu*).

Otchłania jest stale obecna w *Sonetach krymskich*, a w pewnych momentach ta

obecność uzyskuje szczególną ekspozycję. Dzieje się tak w *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale* i w *Górze Kikineis*, gdzie otchłani staje się motywem głównym.

Obraz otchłani prezentowany przez *Sonetę krymską* nie jest jednolity, bo też jest tutaj kilka otchłani, a nie jedna. Są otchłaniami wspomniane już wcześniej elementy ogrodu natury. Górskie przepaści, bezkres stepu, niebo i morze, którego obraz wciąż powraca - to otchłanie fizyczne. Otchłania fizyczne istnieje obiektywnie i konkretnie, jak choćby w *Górze Kikineis* czy *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale*, gdzie „otchłaniami” jest nazwany wąwóz, stanowiący realną przeszkodę, której omińnięcie zawiera w sobie największe ryzyko. Niemniej jest ona różnie postrzegana przez obu uczestników krymskiej podróży: Mirzę i Pielgrzyma. Bo dla Mirzy to tylko górskie przepaść i „otchłanie chaosu”, ale dla Pielgrzyma - jak się to później okaże - otchłania fizyczne jest znakiem innej - metafizycznej⁹⁹. Ważny jest tutaj ów podmiotowy czy osobowy aspekt poznania¹⁰⁰. Obecnie się w ten sposób Swedenborgiańska zasada „jaki jesteś, tak i widzisz”¹⁰¹. Była to rewolucyjna prawda wobec Oświecenia, które twierdziło, iż „poznanie jest czymś bezosobowym”¹⁰². O poznaniu i o jego rezultatach decyduje w znacznej mierze osobowość uczestnika doświadczenia, jego biografia i jego imię. Bo „Pielgrzym” to także „Wygnaniec”¹⁰³. Dlatego Pielgrzym będzie szukał w świecie przyrody przede wszystkim schronienia, azylu, będzie szukał nowego ogrodu Eden¹⁰⁴. A więc przestrzeń krymska była dla Pielgrzyma przestrzenią ucieczki od dręczącej świadomości, od pamięci i rozpacz¹⁰⁵. I w pewnym momencie zdawało mu się, iż uzyskał wyzwolenie, kiedy zanurzył się w otchłani morza. Sonet *Bajdary* przynosi opis skoku w morze, który faktycznie dokonuje się jedynie w imaginacji podmiotu. Jest to jakby alienacyjne marzenie, pragnienie pogrążenia się w niepamięci. Ta alienacyjna tęsknota i deterministyczna postawa podmiotu zdradzają niewątpliwie pewne pokrewieństwo Pielgrzyma z postaciami Byrona, ale jednocześnie w tej postawie jest coś prekursorskiego wobec modernizmu. Bo morze to nie tylko otchłania chaosu, ale także niepamięci, a więc nicości. A ta idea (zanurzenia się w otchłani nicości) zyska popularność dopiero w modernizmie.

Obraz morza w *Sonetach krymskich* opalizuje wielością znaczeń. Morze to nie tylko otchłania chaosu czy niepamięci, to także jakaś kreacja otchłani infernalnej. Tak jest w *Burzy*, gdzie morze jest źródłem zniszczenia i śmierci. Cechą szczególną tego obrazu jest budzenie grozy. Nastroj grozy ewokuje tutaj jednolite pole stylistyczne, organizowane przez wiele zwrotów atakujących zmysły, a zwłaszcza zmysł słuchu. Oto przykłady: „ryk wód”, „szum zawiei, / Głosy trwożnej gromady, pomp złowieszcze jęki”, „wicher z tryumfem zawył”; a cała ta symfonia przerażenia i śmierci rozbrzmiewa przy blasku krwawo zachodzącego słońca („Słońce krwawo zachodzi, z nim reszta nadziei”). Ten obraz koresponduje w jakiejś mierze ze starymi kosmogonicznymi i biblijnymi ideami śmierci, potępienia i upadku.

Morze, jego głębia to także figura myśli, udreżonej świadomości podmiotu (*Cisza morską*). Natomiast w *Górze Kikineis* morze zespolone z niebem przez odbicie w tafli wody to jakby jedna otchłani stanowiąca podobnie jak w *Switezii* źródło niemal czystej fascynacji estetycznej. W pewnych granicach przedmiotem fascynacji estetycznej jest również bezkresny step nazwany „przestworem suchego oceanu” i budzący cały szereg marynistycznych skojarzeń (*Stepy Akermańskie*). I wreszcie w *Żegludze* morze jest jakąś wszechprzeźrzenią. Za sprawą „wzdęcia się wyobraźni” morze staje się tutaj tym „punktem” przestrzeni, w którym dokonuje się jej poszerzenie, jej otwarcie umożliwiające wszelki ruch, a zwłaszcza ruch wertykalny. Bo oto zjawisko żeglowania staje się lotem. Na obraz morza nakłada się obraz nieba i przenika go. Ale jest to duchowe doświadczenie podmiotu („I mój duch masztu lotem buja wśród odmetu...”), wyzwalające w nim mimowolny krzyk: „Lekko mi - rzeźwo - lubo! wiem, co to być ptakiem”. Przed Pielgrzymem otwarły się na moment perspektywy wolności. Jest to chwila, kiedy spełnienie przerasta oczekiwania. Coś z tej idepedu, lotu będzie później można odnaleźć w *Farysie*, ale tam ów pęd będzie motywować przede wszystkim bajroniczna mizantropia, chęć ucieczki od ludzi, tu natomiast doświadczenie podmiotu zdaje się być czystym darem samo w sobie. Ten powiew wolności jest obecny jeszcze co najmniej w trzech sonetach - *Widoku gór ze stepów Kozłowa*, *Czatyrdahu* i *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*. W pierwszym ze wspomnianych sonetów Mirza, opisując szczyt Czatyrdahu, próbuje opowiedzieć Pielgrzymowi o świecie spowitym w tajemnicę. Ta opowieść wydziera z serca i ust Pielgrzyma nieartykułowany okrzyk zdumienia, zachwytu, łamiący granicę sonetu¹⁰⁶. Spotkanie z naturą, wyzwalające tak głęboką ekspresję liryczną, jest jednocześnie wyzwolenie wyobraźni i otwarciem przed człowiekiem perspektyw nieskończoności. W tym momencie estetyczne fascynacje są czymś drugorzędnym wobec przeżycia Tajemnicy. W *Czatyrdachu* to przeżycie spotkania z naturą zyskuje charakter *sensu stricto* religijny¹⁰⁷. Stwarza ono jakby szansę na dotknięcie Tajemnicy Stworzenia. Bo oto Czatyrdah umieszczony „między światem i niebem jak drogman stworzenia” jawi się jako świadek tego, „co mówi Bóg do przyrodzenia”. Dokonuje się otwarcie jakiejś innej rzeczywistości, jakiegoś nieskończonego wymiaru. Najpełniej i najsugestywniej takie doświadczenie nieskończoności opisuje *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*. O tej sugestywności przedstawiania decyduje bezpośrednia bliskość i konkretność otchłani (górskie przepaści), która jest przeszkodą na drodze. Ta bliskość i konkretność dramatyzuje sytuację i całą wypowiedź. Omawiany sonet ma postać dramatycznej sceny. Oto nad przepaścią odbywa się dialog. Dla Mirzy instruującego Pielgrzyma górska rozpadlina to „otchłania chaosu” i głębia morza, to przede wszystkim źródło niebezpieczeństwa. (Podobnie będzie w *Górze Kikineis*). I niemal jak oświeceniowi poeci Mirza przestrzega Pielgrzyma przed zagładaniem do

przepaści, a nawet nie pozwala tam kierować myśli:

[...] tam nie patrz! tam spadła żrenica,
 Jak w studni Al-Kairu, o dno nie uderza.
 I ręką tam nie wskazuj - nie masz u rąk pierza;
 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 przechylili w otchłanie chaosu.

w. 5-11

Pielgrzym jednak okazał się nieposłusznym uczniem i wiedzę otrzymaną od Mirzy postanowił skonfrontować z własnym doświadczeniem.

Mirzo, a ja spójrzałem! Przez świat szczeliny
 Tam widziałem - com widział, opowiem - po śmierci,
 Bo w żyjących języku nie ma na to głosu.

w. 12-14

Nieposłuszeństwo Pielgrzyma było jednak aktem odwagi, która została nagrodzona. Górską przepaść okazała się „świata szczelinami” i Pielgrzym na moment uzyskał wgląd w inną rzeczywistość, niedostępną dla potocznego poznania, którą określili tajemniczą formułą: „com widział, opowiem - po śmierci, / Bo w żyjących języku nie ma na to głosu”.

Czy rzeczywiście wszystko sprowadza się tutaj tylko do problemu „języka”, jego ograniczoności, niemożności opisu pewnych zjawisk? Doświadczenie Pielgrzyma zdaje się mieć charakter epifaniczny i być może widział on rzeczy, „których nie godzi się człowiekowi powtarzać” (2 Kor 12,4). Milczenie Pielgrzyma jest bardzo wymowne, stanowi ono jakiś odpowiednik otchłani¹⁰⁸.

W to doświadczenie Pielgrzyma, o którym mówi sonet *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*, wpisany jest niewątpliwie jakiś element lęku, ale nie ma już śladu gotyckiej grozy, tej atmosfery horroru obecnej w *Balladach i romansach*, jest natomiast wyczuwalna obecność tajemnicy. W omawianym sonecie najwyraźniej dokonało się to poszerzenie czy otwarcie przestrzeni. Otchłani fizykałna jest tutaj znakiem otchłani metafizycznej. Tutaj w sposób najpełniejszy ujawnił się jeszcze jeden cel tego bądź co bądź pielgrzymowania Mickiewiczowskiego bohatera. Wydaje się, iż Pielgrzymaw mniejszym stopniu pociąga niezwykłość oglądanych zjawisk natury, a raczej fascynują go kryjące się w tych zjawiskach tajemnice¹⁰⁹ i płynące stamtąd tchnienie nieskończoności. Jakby powiedział Cz. Zgorzelski - „odczucie nieskończoności było potrzebą jego duszy”¹¹⁰. Tej potrzeby Pielgrzym dotychczas sobie nie uświadamiał, była ona ukryta gdzieś w głębiach jego duszy.

Nie bez powodu przytoczono tutaj słowa Zgorzelskiego, pochodzące z jego szkicu pt. *Romantyzm w Polsce*. Autor widzi w tym szczególnym uwrażliwieniu na nieskończoność, w otwarciu się na nią, jedną z podstawowych cech romantyzmu, mentalności romantycznej.

Nieskończoność to wymiar wolności. Pragnienie wolności było jednym z największych pragnień romantyzmu, a w jego polskiej wersji obok metafizycznego charakteru miało ono swoje bardzo konkretne ukierunkowanie.

Motyw otchłani w *Sonetach krymskich* jest jednym z tych momentów, w których dokonuje się manifestacja romantyzmu. Otchłania bardzo ściśle koresponduje z romantyczną ideą nieskończoności. Nieskończoność jest otchłanią. Otchłania zyskuje tutaj pozytywną waloryzację, bo jest „pozytywnym” wymiarem, bo w nieskończoności jest nieśmiertelność. Nieskończoność jest antytezą nicości, którą zamieszkuje śmierć, nie-istnienie.

Krymski pejzaż, jego pierwotna majestatyczność umożliwia to otwarcie przestrzeni, poszerzenie jej o sferę transcendentną wobec racjonalnego czy zamysłowego poznania. Ale bezkresny step („suchego przestwór oceanu”), niebo („milczące otchłania nie błękitu”), morze i górskie wąwozy stwarzają jedynie okazję do odkrycia nieskończoności. Wszystko zależy jednak od indywidualnego pragnienia nieskończoności, od owej „potrzeby duszy” i płynącej z niej odwagi. Spotkanie z naturą jest tutaj sprawdzeniem osobowości Pielgrzyma, to poprzez naturę płynie tchnienie s t a m t a d zdolne obudzić odzew w sercu człowieka, zdolne przemienić go.

Jest romantyczna podróż poszukiwaniem własnej tożsamości, to określona droga do własnego „ja”¹¹¹, odkrywanie „cienia”¹¹², prawdy o sobie.

Sonetów krymskich podobnie jak i *Wiersze na wierzchołku góry Etny pisane 1784* J. U. Niemcewicz opisują konkretne spotkanie człowieka z naturą. Ale u Niemcewicza podmiot nie nawiązuje dialogu ze światem przyrody. Posiada on konkretną i skończoną wizję świata i będąc przekonany o jej obsolutnej słuszności, stara się ją narzuci naturze. Natura w wierszu oświeceniowego poety nie „zaistnieje” jako taka, nie uzyska swej autonomii, bo Niemcewicz kreśli jedynie jej idealny obraz, który nie zawiera w sobie żadnych niedomówień czy tajemnic. Zawsze, a więc i w Oświeceniu zdawano sobie sprawę z emocjonalnego oddziaływania natury „ale ta funkcja, nawet atrakcyjna w naturze” - jak piszą autorzy hasła *Natura* w *Słowniku literatury polskiego oświecenia* - nie mogła być przyjęta w sztuce poddanej - jak francuski ogród - kultuwalności i normom rozumu”¹¹³. Romantyk natomiast nawiąże dialog z naturą, bo jego spotkanie z przyrodą ma charakter doświadczenia w pełni egzystencjalnego. Kontemplowana natura „uruchamia w obserwatorze estetyczną i psychologiczną reakcję”¹¹⁴. Wizja świata romantyka jest *in statu nascendi*¹¹⁵ i wyrasta z tego doświadczenia. Jego charakter narzuca zasadę opisu. To bycie „blisko” natury pozwala na opis z autopsji, „na żywo”, podczas gdy klasyk będzie posługiwał się

„opisem erudyjnym”¹¹⁶.

Autentyczny kontakt romantyka z naturą znosi w jakiejś mierze dystans epicki i narzuca całemu cyklowi perspektywę liryczną. Dlatego ten obraz przyrody przedstawiony przez *Sonetu krymskie* jest tak sugestywny. To spotkanie z krymską przyrodą ma charakter doświadczenia empirycznego. Ale wizja przyrody jest bardzo zsubiektywizowana, zatem mamy tu do czynienia z empiryzmem subiektywnym. Oświeceniowy empiryzm pozostawał jedynie w sferze teoretycznych postulatów, które doczekały się realizacji - przynajmniej jeśli chodzi o literaturę - dopiero w romantyzmie¹¹⁷. Przyroda zyskuje tutaj swoją autonomię¹¹⁸, jest czymś wyraźnym, konkretnym i przemawia swym własnym głosem pełnym tajemnic. Jeżeli jednak ograniczyć się do perspektywy bohatera *Sonetów krymskich* - Pielgrzyma i jego doświadczeń, stwierdzić należy, iż ostateczne wnioski płynące ze spotkania z krymską przyrodą są pesymistyczne. Bo nie znalazł on azylu, a obraz, który przez chwilę dane mu było oglądać w *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale*, nie utrwalił się w jego sercu i nie uwolnił go od udręk świadomości i oto znów będzie marzył o „toni zapomnienia”, znów wróćą alienacyjne tęsknoty (*Ajudah*).

3. Przepaść Konrada Wallenroda

Słuch nie obejmie, język nie obwieści,
Ile się piekła wewnątrz siebie zmieści.

G. Byron. *Glaur*

Otchłań to problem uniwersalny. Wiele jest możliwości jej doświadczenia. Nie-
sie ja w sobie spotkanie z naturą, o czym przekonują nas *Sonetu krymskie*. Ale za-
wiera w sobie taką możliwość zanurzenie się w historii. Tak jest w *Konradzie Wal-
lenrodzie*¹¹⁹. Ta „powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich” przynosi
zwielokrotniony i bardzo sugestywny obraz otchłani. Ale jest to otchłań bardzo
różna od tej, której obraz dominował w *Sonetach krymskich*. Przedstawiona tutaj
otchłań to przede wszystkim sytuacja i stan ducha głównego bohatera, którym jest
Konrad Wallenrod (Alf Walter). Jest otchłanią środowisko duchowe i obyczajowe Kon-
rada Wallenroda, a więc konkretna przestrzeń jego działania - obszar państwa za-
konu krzyżackiego (owa „krajina kłamstwa i rozboju”) i reguły narzucające określo-
ny sposób postępowania. Jedyną drogą i powinnością w tej rzeczywistości to „zdra-
dzać, mordować i potem ginąć śmiercią haniebną” (IV w. 565). Jest świat ten ob-
szarem podległym zniszczeniu i śmierci¹²⁰. Kiedy Walter opisze ów świat i reguły
nim rządzące Kiejstutowi, ten zawoła: „Synu [...] zgubnym ty jesteś prorokiem; /
Z oczu mi zdarłeś zasłonę, aby o t c h ł a n i e pokazać” (IV w. 448-449, pod-

kreślenie W. P.). „Otchłaniami” zostały tu nazwane siły niszczące egzystencję, jej określoną formę - litewską sielankę¹²¹.

„Straszliwa żmija wkradła się do sadu...” (III w. 117) - tak określi potem Konrad swoje pojawienie się na dworze Kiejstuta. Tę autoocenę Konrada można zinterpretować jako ujawnienie istotnej cechy jego osobowości, a mianowicie satanizmu¹²². Satanizm Konrada potwierdzają kolejne fakty. Oto odchodzący spod wieży Pustelnicy Konrad będzie wprost porównany do ducha piekielnego - „Tak duch piekielny od wrót pustelnika / Na odgłos dzwonu porannego znika” (III w. 309-310). Także oblicze Konrada nosić będzie jakiś demoniczny rys, bo twarz jego: „Wściekłość i radość łącząc razem, / Błyszczała jakimś szatańskim wyrazem” (V w. 118-119). I wreszcie jego zemsta, której dokonał nad Zakonem, będzie prawdziwie szatańska: „Jam to uczynił, dopełnił przysięgi, / Straszliwszej zemsty nie wymyśli piekło” (IV w. 19-20). Satanizm dodatkowo uzasadnia infernalny charakter świata Konrada. Obszar działania Konrada Wallenroda znajduje swoje przedłużenie w jego wnętrzu. Zresztą jest to zależność obustronna. To Konrad w znacznej mierze kształtuje oblicze tego świata, ale sam ulega jego wpływom, jego niszczycielskiemu działaniu. Niewątpliwie jest Konrad Wallenrod narzędziem mocy piekielnych, ale przede wszystkim jest ich ofiarą. Ma on świadomość, iż jego postępowanie nieuchronnie otworzy w przyszłości przed nim bramy piekła¹²³.

Niechaj iza straszna, co głązy przecieka,
Nie ginie darmo; zdejmę szyszak z głowy,
Tu niechaj spadnie, niech mi pali czoło,
Tu niechaj spadnie, jam cierpieć gotowy:
Chcę znać zawczasu, co mię w piekle czeka!

III w. 124-128

I świadomość ta sprawia, że Konrad już teraz doświadcza udrek piekielnych. Nosi piekło w sobie. Przestrzeń eschatologiczna została umieszczona we wnętrzu człowieka. Tu, we wnętrzu głównego bohatera rozgrywa się zasadniczy dramat. We wnętrzu stykają się te dwie przestrzenie jednolite co do charakteru i różne, jeśli chodzi o status ontyczny - eschatologiczna i „realna”, „konkretna”.

W imię miłości ojczyzny podejmie Konrad Wallenrod walkę ze złem reprezentowanym przez zakon krzyżacki, ale jego bronią w tej walce będzie także zło (zdrada i podstęp). Postawi go to w sytuacji konfliktu z samym sobą, z własnym sumieniem. Ten konflikt przyczynia się do bolesnego rozdarcia świadomości. Ale wysoka świadomość własnej postawy i rodzące się stąd poczucie winy nie ubogaca go, lecz pogłębia jego udrekę, nie wskazując nadziei. O nadziei mówić będzie tylko Pustelnica i echo powtarzające jej słowa. Kiedy słowa te usłyszy Konrad, jego twarz wykrzywi grymas dzikiego uśmiechu, bo właśnie nadzieja jest mu czymś najbardziej

obcym. Fakt ten jest wciąż potwierdzany. Oto jakie reakcje budzi muzyka Konrada w sercach słuchaczy - „Wszystkie uczucia słuchacz z nim podziela, / Oprócz jednego uczucia nadziei" (I w. 106-107). Natomiast nieodłączną towarzyszką Konrada jest zgryzota, która zyskuje niemal materialną postać: „Ciężko mu, duszno śród zimowej słoty; / Zerwał płaszcz, pancerz, roztargał odzienie / I z piersi zrzucił wszystkie - prócz zgryzoty" (IV w. 141-143).

Doświadczenie grzechu stawia Konrada w sytuacji rozpacz, wpędza go w otchłania zła. Przyjęta przez niego hierarchia wartości i sposób walki są rezultatem akceptacji „katechezy świata", co odbiera mu możliwość dostrzeżenia nadziei. Jakkolwiek Konrad przez chrzest „formalnie" należał do Chrystusa, to jednak faktycznie stał się naśladowcą nie Jego, lecz Barabasza. Konrad nie zanurzy się w śmierci Chrystusa, nie dotknie Prawdy wyzwalającej, nie pozna prawdy o sobie. W swych poczynaniach zdał się tylko na siebie i tu również romantyczny egotyzm wykluczył możliwość doświadczeń kenotycznych, pełnego poznania prawdy o sobie. Kiedy patrzy się na postać Konrada Wallenroda z perspektywy chrześcijaństwa, wydaje się ona kimś nieprawdziwym, „złe" skonstruowanym. Konrad Wallenrod jest postacią pozbawioną wszelkich szans. Wzbogaca on galerię bajronicznych straceńców, jakkolwiek jego egzystencja wydaje się mniej absurdalna niż życie bohaterów Byrona, bo w jakichś granicach usensowniała ją bezgraniczna miłość do ojczyzny okupiona taką ceną, jaką zapłacił Konrad, nie jest czymś absurdalnym?

W przeciwieństwie do utworów Byrona *Konrad Wallenrod* nie stanowi już bezkrytycznej apologii romantycznych zbrodniarzy w imię ich wyjątkowości, ale ukazuje przede wszystkim spustoszenie osobowości, jakie dokonuje się przez zło¹²⁴. Konrad jest tylko człowiekiem i nie będzie w stanie zatrzymać na sobie niszczycielskiego działania zła. Zło będzie zataczać coraz szersze kręgi, ogarnie także jego ukochaną. Los Aldony jest paralelny w jakiejś mierze do losu Konrada. Jej zamknięcie się w pustelnicznej wieży jakby powtarza Konradowe pogrążanie się w otchłani zła, z tym że Aldona jest tylko ofiarą, a nie narzędziem zła.

To ogólne wrażenie otchłani potęgują i zwielokrotniają także inne konkretne znaki. Niewątpliwie znakiem otchłani jest noc. Większość wydarzeń tej powieści rozgrywa się nocą i ona narzuca wszystkiemu mroczną tonację. Czas dnia uległ maksymalnemu skurczeniu, tak iż jest on jedynie granicą między następującymi po sobie nocami („Ranek przeminął, słońce zachodziło", VI w. 188). Romantyków szczególnie fascynowała noc¹²⁵, pora duchów i ciemności, bo zachwycało ich wszystko, co tajemnicze i nie dające się do końca poznać. Ta fascynacja była istotnym składnikiem światopoglądu romantycznego, a jednocześnie w tej postawie wyrażała się też reakcja na Oświecenie, które tak bardzo lękało się nocy i ciemności. Ale przede wszystkim dla romantyków noc to druga, dotychczas niepoznawalna strona rzeczywistości. Wierzyli oni, że tam mieszka prawda, i podejmowali wyprawę po jej

światło w głąb nocy, nie bacząc na ryzyko, jakie ta wyprawa w sobie zawierała. Bo noc jest także czymś wrogim człowiekowi. Ten negatywny aspekt nocy niejednokrotnie determinował doświadczenie romantyków. Taka złowroga noc odcisnęła swoje piętno w *Zamku kaniowskim* Goszczyńskiego czy w *Marii* Malczewskiego. Tak też jest w *Konradzie Wallenrodzie*; noc jest tu jedynie demoniczną ciemnością, w której dojrzewają zbrodnie¹²⁶ i nie mieszka w niej prawda. Noc w *Konradzie Wallenrodzie* to jedynie sfera tragiczna¹²⁷, królestwo zniszczenia.

Atmosferę nocy kreują i wyrażają konkretne elementy konstrukcji. Chodzi tu między innymi o koncepcję postaci. Postaci noszą maski, spowija je jakaś aura tajemniczości¹²⁸. Dotyczy to przede wszystkim Konrada Wallenroda. Drugim istotnym elementem konstytuującym atmosferę nocy jest sposób prowadzenia akcji. Rozpoczyna się ona na romantyczną modłę *in media re*, a następnie jest wyjaśniana i uzupełniana przez wiele momentalnych odwołań do przeszłości¹²⁹. Te odwołania także antycypują i inspirują dalszy rozwój wydarzeń. Role taką spełniają szyfrowane opowieści (*Powieść wajdeloty*, ballada *Alpuhara*), wplecione do całości na zasadzie inkrustacji.

Ale zarówno koncepcja postaci, jak i taki, a nie inny sposób prowadzenia akcji mają przede wszystkim charakter sensacyjno-romansowy¹³⁰. Owszem, to wszystko przyczynia się do ujednoczenia nastroju, wyraża sytuację człowieka, tragizm jego losu. Ale nie płyną stąd żadne głębsze wnioski filozoficzne, światopoglądowe. *Konrad Wallenrod* nie stanowi jakiegoś otwartego dzieła wyrażającego poprzez swą kompozycję sensy czy odczucia o charakterze metafizycznym. Nie dokonuje się tutaj istotne poszerzenie perspektyw metafizycznych. Bo nie Tajemnica organizuje tu całą wypowiedź, lecz raczej tajemniczość czy zagadkowość. Nie ma w *Konradzie Wallenrodzie* nie rozstrzygniętych dylematów jak choćby tajemnicze imię „czterdzieści i cztery” z III części *Dziadów* czy status ontyczny takich postaci jak Gustaw z IV części *Dziadów* albo Pacholę z *Marii* Malczewskiego.

Innym znakiem, figurą otchłani jest grób. To też jeden ze stałych elementów romantycznego pejzażu, który niejednokrotnie, jak np. u Słowackiego, stawał się prawdziwą manierą stylistyczną. I *Konrad Wallenrod* pełen jest „muzyki grobowej” (I w. 91). Wieża, w której zamyka się Aldona, parokrotnie jest nazywana grobem (II w. 63; III w. 176 i 232). W *Pieśni wajdeloty* dominuje pejzaż cmentarny, oto przykłady: „smentarze” (IV w. 154), obraz zapadania się „całej krainy w mogiłę” (IV w. 174), „grób narodów” (IV w. 176), „zgliszcza i groby” (IV w. 197) oraz „grobowiec” (IV w. 207). Ponadto w *Powieści wajdeloty* pojawia się symboliczny obraz „plonów wiosennych, żywo do grobu wtrąconych” (IV w. 336). Tę cmentarną, ponurą tonację wzmacnia powracający motyw zarazy (ballada *Alpuhara* i *Pieśń wajdeloty*), a jakimś przetworzeniem motywu grobu jest loch, w którym odbywa się sąd ta-

jemny nad Konradem.

Wszystkie te elementy - noc, grób, zaraza czy loch są znakami śmierci. Tworzą one jednolite pole semantyczne, w którego centrum jest właśnie śmierć. Śmierć jest finałem, kresem i otchłanią. Powieść kończy się śmiercią obojga bohaterów, która wszystko zamyka, ostatecznie rozstrzyga i jest wypełnieniem poczętego dzieła zniszczenia. Ta śmierć dla Konrada Wallenroda to jednocześnie śmierć wieczna. Wcześniej można było zaobserwować to wzrastanie i dojrzewanie śmierci, która przychodzi przez grzech („skoro grzech dojrzeje, przynosi śmierć”, Jk 1,15; por. także Rz 5,12). Konrad poprzez grzech już za życia znalazł się w sytuacji śmierci ontycznej.

Otchłań w *Konradzie Wallenrodzie* to śmierć we wszelkich postaciach, rozmaicie pojęta, a więc jako niszczenie pewnych form egzystencji (litewska sielanka), śmierć fizyczna, kładąca kres życiu człowieka i przede wszystkim śmierć będąca skutkiem grzechu zabijająca duchową egzystencję. Konrad nie znajdzie możliwości ucieczki, wyzwolenia z tej otchłani, jakkolwiek próbował szukać azylu¹³¹. Azylem chciał uczynić Litwę, ale Litwa dla Konrada to już tylko „kraj pamiętek” (I w. 99), ku której wymyka się jego dusza, to jedynie „alienacyjne pocieszenie”¹³².

Do „pysznych sadów” Kiejstuta wśliznął się wąż i ogród Eden przemienił w pustynię. Zamek w Kownie i sady Kiejstuta zostały spustoszone, ale ocalały dolina i chłodnik, które kiedyś dawały Aldonie i Alfowi schronienie. Alf w czasie wyprawy wojennej powróci tam na chwilę, by przekonać się jedynie o ich istnieniu, ale ani on, ani Aldona nie będą już mogli tam zamieszkać. Litwa jest już dla nich tylko rajem utraconym, „sielanką niemożliwą”¹³³. Czas, ta otchłań historii rozrywająca „przyrodzenia łańcuch złoty” (Wstęp w. 49), objawiające się w historii niszczycielskie działanie czasu wydarzy im szczęście. Marzenia Konrada o idylli są już tylko mrzonką i Aldona w Pożegnaniu zawoła do niego: „Doliny piękne zostaw szczęśliwym” (VI w. 116).

4. Otchłań w III części *Dziadów*

Urodziłeś się po to, żeby chodzić w blasku. Kiedy wysuwasz głowę z jasności niebieskiej, gubisz się w obcym żywiole. Wydaje ci się, że jesteś zgubiony, ale tak nie jest, bo duchy światła pomogą ci i poniosą cię w górę wbrew tobie, przewyciężą wszelki opór, jaki możesz stawiać.

M. Lowry. *Pod wulkanem*

Mam to uczucie, co się samo w sobie chowa
 Jak wulkan, tylko dymi niekiedy przez słowa.

Dziady cz. III scena II w. 120-121

Gwiazdo spadająca!
 Jaki szal
 W otchłan cię strąca!

Dziady cz. III scena II w. 254-256

I byłab tak przepaść bez dna bez granic? -
 Nie wiedziałem - a była.

Dziady cz. III scena III w. 61-62

[...] zstąpmy do głębi

Dziady cz. III scena VII w. 230

Konrad Wallenrod przynosi obraz zanurzania się w otchłan grzechu i śmierci, to tragedia opisująca upadek człowieka w przepaść. Stosunek człowieka do otchłani będzie także jednym z zasadniczych problemów III części *Dziadów*. Ale problem ten jest tutaj czymś bardziej złożonym, jak bardziej złożonym i wieloznacznym utworem są *Dziady* drezdeńskie w stosunku do *Konrada Wallenroda*. Bo III część *Dziadów* napisał już inny człowiek, człowiek w którego życiu dokonał się religijny przełom¹³⁴. I fakt ten będzie miał kapitalne znaczenie, jeśli chodzi o obraz i charakter otchłani przedstawiony w III części *Dziadów*.

III część *Dziadów* - to dramat rozgrywający się „nad przepaścią”. Centralna postać tego dramatu - Konrad - jest niewątpliwie jakąś kreacją romantycznego „bohatera na krawędzi”¹³⁵. Ale Konrad jest zupełnie kimś innym niż „kainowi” bohaterowie Byrona czy znudzony René Chateaubrianda i zgoła czym innym jest jego otchłan.

Dziady drezdeńskie to wielki dramat ducha. Bo istotne wydarzenia rozgrywają się w sferze ducha, która przenika wszystkie poziomy rzeczywistości i dokonuje ostatecznej integracji świata¹³⁶. Jak pisze S. Skwarczyńska - „Miejscem akcji nie jak w utworach średniowiecznych niebo, czyściec czy piekło, definiowane przez strzennie, lecz „wszędokość”, a przede wszystkim, zgodnie z nastawieniem mistyki: dusza człowieka”¹³⁷. Tutaj w sferze ducha rozgrywa się ta wielka psychomachia o przynależność Konrada oraz walka o „losy świata”¹³⁸.

III część *Dziadów* przynosi także obraz cierpień narodu. Niewola, przesładowania, procesy, tortury, więzienia i zesłanie - to jakby wielka otchłan martyrologiczna, ale Mickiewicz tutaj nigdy tak nie nazwie tych bolesnych doświadczeń. Los narodu jest także losem Konrada. To właśnie te konkretne doświadczenia egzystencjalne zmusiły go do żarliwych poszukiwań, pozwoliły mu na „głębsze zanurze-

nie się w egzystencję"¹³⁹. One sprawiły, że Konrad zagłębia się bez reszty w nieskończony obszar ducha. A droga w głąb prowadzi tylko przez cierpienie¹⁴⁰. Konrad odkrywa w sobie nieskończone przestrzenie. Kosmos objawia się we wnętrzu człowieka. Kierowały Konradem w jego wędrówce zupełnie inne motywy niż Gustawem z IV części *Dziadów* czy Pielgrzymem z *Sonetów Krymskich*. Konrad nie szukał już azylu, lecz prawdy i mimo że miał on własną wizję tej prawdy, a w jego postawie było tyle buntu, zaszedł on w swej wędrówce dalej niż Gustaw czy Pielgrzym.

To Konradowe zejście w głąb dokonuje się poza jego świadomością, nocą w epileptycznym obłąkańczym śnie-jawie. Ale ów sen ma także swój negatywny aspekt, bo pozbawia „śniącego” podmiotowości i jest w jakiejś mierze inspirowany przez diabła. Znow ujawnia się dwuznaczność nocy¹⁴¹. Niemniej sen Konrada ma charakter epifaniczny¹⁴², ukazuje mu nie dostrzegane dotychczas przez niego tkwiące w nim samym możliwości i moce (potęga uczucia). Konrad w swej wędrówce dociera aż do tego punktu przestrzeni ducha, w którym człowiek jest - jak to określa dwudziestowieczny teolog - „ustanowiony przez Boga wobec Niego jako jego obraz zdolny do dialogu z Nim”¹⁴³. Ale jednocześnie w tym punkcie stanowiącym grunt istnienia¹⁴⁴ tkwią „skłonności, które Lucyfer objawił w swym totalnym buncie, skłonności, którym Adam i Ewa w swym nieposłuszeństwie pozwolili się rozwinąć”¹⁴⁵.

Doświadczenie Konrada ma dwuznaczny charakter. Moment zejścia w głąb ducha, a więc jakiegos objawienia, stał się sytuacją kuszenia. Konrad nie podjął dialogu z Bogiem, „nie pozwolił” Mu zaistnieć jako osobie, nie wykroczył poza monolog¹⁴⁶, poza prezentację własnych racji i żądań. Konrad nie mógł nawiązać dialogu z Bogiem, bo nie był „u siebie”, był doskonale wyalienowany. Powtórzył on grzech pierwszych rodziców, nie potrafił uwierzyć Bogu. Szatan wykorzystał ambicje i zdolności Konrada, to że był poetą, indywidualnością, wybrańcem, wykorzystał jego miłość do Ojczyzny. Oszukany Konrad uwierzył, iż jest równy Bogu i w swej pysze zapragnął z Nim konfrontacji, co postawiło go na krawędzi przepaści. Ale od ostatecznego upadku uchroniła go modlitwa wstawiennicza matki, dziewcząt i gotowość pokuty oraz pokorna wiara księdza Piotra¹⁴⁷. Jednak w swym duchowym doświadczeniu zobaczył prawdziwą przepaść zatracenia i nicości:

Przepaść - tysiąc lat - pusto - dobrze jeszcze więcej!
 Ja wytrzymam i dziesięć tysięcy tysięcy -
 Modlić się? - tu modlitwa nie przyda się na nic -
 I byłaż taka przepaść bez dna i bez granic? -
 Nie wiedziałem - a była.

scena III w. 58-62

W chwilę potem, kiedy szatan będzie usiłował posłużyć się Konradem, aby wskazać Rollisonowi „śmierci drogę”, Konrad zaślepiony rozpaczą uzna tę przepaść-otchłań za coś lepszego od ziemi¹⁴⁸.

Patrz, tam masz okno, wybij, skocz, zleć i złam szyję,
 I ze mną tu leć w głębie, w ciemność - lećmy na dół -
 Otchłań - otchłań tu lepsza niżli ziemi padół;
 Tu nie ma braci, matek, narodów, - tyranów -
 Pójdź tu.

scena III w. 75-79

Skok z okna, do którego kusi Rollisona opętany Konrad, okazałby się skokiem w przepaść piekielną. Oto dialektyka doczesności i wieczności.

W poezji Oświecenia, na co już wcześniej zwracano tu uwagę, w sposób szczególny eksponowano ciemność jako cechę otchłani, w romantyzmie natomiast zasadniczym wyróżnikiem otchłani staje się głębia¹⁴⁹.

W Oświeceniu otchłań spełniała rolę „straszaka”, jakby powiedział Z. Herbert „jej cechą szczególną” było „budzenie grozy”¹⁵⁰. Rola i znaczenie romantycznej otchłani były bardziej złożone. Głębia otchłani na pewno była czymś ewokującym odczucie wzniosłości¹⁵¹, ale romantyczna otchłań budziła przede wszystkim odczucie metafizyczne, była kategorią metafizyczną.

Głębia jest podstawowym wymiarem otchłani w III części *Dziadów*. Oto określenia otchłani widzianej przez opętanego Konrada - „b e z d n a”, „I leć ze mną tu leć w g ł ę b i e, w ciemność - lećmy n a d ó ł” (podkreślenia W. P.).

Ale w głębi jest nie tylko piekło, nad którego brzegiem stanął Konrad. Głębia to zasadniczy wymiar organizujący całą przestrzeń *Dziadów* drezdeńskich. Mickiewicz w szczególny sposób ujawnił tutaj swoje zafascynowanie głębią. Głębia jest wnętrze, dusza człowieka. W *Prologu* będzie ona porównana do „podziemnej przepaści”:

I dusza twa w niepokoju,
 Ale z dumą się budziła,
 Jakby z niepamięci zdroju
 Przez noc całą męty piła.
 I pamiątki wyższych światów
 W głąb ciągnąłeś, jak kaskada,
 Gdy w podziemną przepaść wpada,

Prolog w. 41-47

Dusza człowieka jest głębią, przestrzenią zakrytą jak wnętrze wulkanu. Także wulkanem jest uczucie Konrada:

Mam to uczucie, co się samo w sobie chowa
 Jak wulkan, tylko dymi: niekiedy przez słowa.

scena II w. 120-121

Wulkanem będzie również duch narodu¹⁵²:

[...] Nasz naród jak lawa
Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa,
Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi;
Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi.

scena VII w. 227-230

Ta wulkaniczna metafora zrobiła w romantyzmie zawrotną karierę¹⁵³. Wulkan budził lęk oświeconych (potwierdza to *oasus* Niemcewicz¹⁵⁴). Natomiast zainteresował się wulkanem i próbował przeniknąć jego wnętrze prekursor romantyzmu F. R. Chateaubriand¹⁵⁵, ale to jego spotkanie z wulkanem było „nie wykorzystaną” w pełni szansą literacką.

U Mickiewicza wulkan stanie się figurą wnętrza człowieka. To jego podstawowy sens. Tak było już w okresie filomackim. Pisał wówczas Mickiewicz do J. Jeźowskiego: „Jeśli zaś chcę porządniej o sobie donosić, zastanawiam się i myślę, rozkopuję przywalony w piersiach moich Wezuwiusz. Wtenczas lawa, kamienie, dym, a w końcu *difficulté d'âtre...*” Natomiast w ustępie III części *Dziadów* zatytułowanym *Droga do Rosji* będzie mówił wprost o sercu człowieka jako o wulkanie - „I z ich serc, jako wulkanów podziemnych, / Jeszcze nie przeszedł ogień aż do twarzy”, (w. 75-76). Wiele lat później Mickiewicz, pisząc o Boehmem¹⁵⁶, raz jeszcze użyje „wulkanicznego” porównania. Tym razem „chaotyczny Wezuwiusz” określał będzie Ungrund Boehmego, czyli „stan” Boga (Ducha) przed stworzeniem świata i przed upadkiem Lucyfera. Romantyczny wulkan jest żywiołem podobnym do romantycznej nocy¹⁵⁷, a może jest jeszcze jednym określeniem tego samego - romantycznej głębi, otchłani ducha.

Wulkan kryje w swym wnętrzu uczucie stanowiące o sile Konrada. Tam jest także ów „wewnętrzny ogień”, który będzie kształtował historię narodu, decydował o jego tożsamości. Jak mówi Adolf, jeden z towarzyszy Konrada - „teraz Polska żyje, kwitnie w cieniach, / Jej dzieje na Sybirza w twierdzach i więzieniach” (scena VII w. 180-181). Istotny zasadniczy nurt życia przebiega w podziemiach i przeciwstawia się temu, co jest na powierzchni, co pozorne i oficjalne¹⁵⁸. Ów „wewnętrzny ogień” jest jak ziarno dojrzewające w głębi ziemi. Motyw ziarna pojawia się dwukrotnie w III części *Dziadów* - w bajce Goreckiego opowiedzianej przez Żegotę i w relacji Józefa opisującej szatańskie metody niszczenia, do jakich ucieka się car. Ziarno posiane w ziemię jest tutaj czymś wybitnie symbolicznym¹⁵⁹, bo temu podstawowemu sensowi, iż ziarno to młodzi patrioci, owe żywotne siły narodu „kwitające w ziemi cieniach”, towarzyszy echo ewangelicznej przypowieści o królestwie Bożym porównanym do ziarna wrzuconego w ziemię. Ta romantyczna fascynacja głębią, podziemiami zaczyna się chyba od Novalisa¹⁶⁰, ale

pamiętać należy, iż romantyczna głębia to przede wszystkim głębia serca człowieka. D. Čiževskij, opierając się głównie na romantycznej poezji rosyjskiej, uzna tę romantyczną „głębnię serca” („depth of the heart”, „głębina sierdca”) za odpowiednik człowieka wewnętrznego („inner man”, „vnutriennyj čelovek”) Ojców Kościoła i mistyków¹⁶¹. Centralnym problemem romantyzmu było sięgnięcie w głąb człowieka, wędrówka „nach Innen”¹⁶².

Głębia - jak to powiedziano już wcześniej - organizuje przestrzeń III części *Dziadów*, jednocześnie wyznacza zasadniczą linię dramatu. Jest nią oś wertykalna.

Ten dramat to historia upadku, który nie był jeszcze zupełnym, ostatecznym, i podnoszenia się z niego. Do opisu tych wydarzeń użył Mickiewicz „języka symbolicznego” - doświadczenie duchowe zostało przedstawione jako doświadczenie przestrzenne, doświadczenie głębi. „Głębia - jak pisze P. Tillich - jest wymiarem przestrzeni, lecz jednocześnie symbolem jakiejś duchowej jakości”¹⁶³.

Nie mógł Mickiewicz postąpić inaczej, bo język jako taki nie wyraża tej rzeczywistości będącej Tajemnicą, bo pozostaje ona nieuchwytna w swej istocie i język czy wyobraźnia ludzka nie są w stanie uwolnić się od „przestrzennych przyzwyczajzeń”. Niemniej jest tutaj jakaś próba przełamania ograniczeń przestrzeni realnej, a także mitycznej. W rezultacie przestrzeń w III części *Dziadów* znacznie odbiega od wzorca przestrzeni sakralnej, ukształtowanego przez mitologie. Nie ma tu już wyraźnego podziału na *sacrum* i *profanum* (na dobrą sprawę nie było go już w IV części *Dziadów*), bo wszystko dzieje się tutaj w sferze ducha, który integruje całą rzeczywistość. Duch jest tą sferą, w której może się realizować zarówno dobro, jak i zło. W tej konstrukcji przestrzeni wyraża się jakaś próba demitologizacji rzeczywistości literackiej. Wzdłuż osi wertykalnej dokonuje się zejście „w głąb” duszy ludzkiej. A prezentacja takiego zejścia „w głąb” mogła się dokonać tylko w poezji i tylko takiej, która byłaby prawdziwą ekspresją ducha, bo taka poezja jest najbliższa prawdzie. To dążenie do tego, co w głębi, do tego, co zakryte, otwierało w romantycznej kulturze szansę na poważne wejście w chrześcijaństwo. Podróż do głębi, o ile nie była tylko retoryczną deklaracją, umożliwiała poznanie prawdy o sobie, przejrzenie się w Prawdzie wyzwalającej. W tej podróży - jeśli była próbą uczciwości - musiał się pojawić element doświadczenia kenotycznego. Była to szansa na przełamanie romantycznego egotyzmu, szansa otwarcia się na drugiego człowieka. Bo „nie ma głębi życia bez głębi życia wspólnego”¹⁶⁴.

Mickiewicz jednak nie przeprowadził w III części *Dziadów* konsekwentnej krytyki „patologicznych aspektów” romantycznego bohaterstwa. Element kenozny nie będzie wyeksponowany w doświadczeniu Konrada, bo lekcja pokory, którą otrzymał, przemiana, której dostąpił odbyły się jakby wbrew jego woli. Nie ujawniona została w nim sama konieczność nawrócenia. I czy rzeczywiście dostąpił nawrócenia?

Konrad nie stał się „maluczkiem”, jakkolwiek on, który dotychczas gardził drugim człowiekiem, teraz zaakceptował jego obecność. W „sensie ludzkim” Konrad do końca będzie kimś wielkim.

Romantyczny egotyzm nie został tutaj przełamany i ostatecznie chyba też została przegrana szansa na pełne wejście w chrześcijaństwo, mimo że otchłan Konrada można interpretować jako nieskończoność w sensie chrześcijańskim.

5. Asilon, czyli sen spełniony

A tam gdzieś ludu słowiański syn
W zagrodzie swojej w modlitwie (?) śni
Niebo - jak złotych aniołów gmin,
Wieczność - jak złotych tysiące dni,

Niebo - jak w kwiatkach błękitny len,
Przyszłą ojczyznę piękną - jak sen,

J. Słowacki. [*Ten sam duchowi płomienny szlak...*]

Dziś dla nas, w świecie nieproszonych gości,
W całej przeszłości i w całej przyszłości
Jedna już tylko jest kraina taka,
W której jest trochę szczęścia dla Polaka,
Kraj lat dziecinnych on zawsze zostanie
Święty i czysty jak pierwsze kochanie,
Nie podkopany nadziei złudzeniem,
Ani zmieniony wypadków strumieniem.

A. Mickiewicz. *Pan Tadeusz* [Epilog]

„Na marginesie” zmagani podmiotu dzieła Mickiewicza z otchłanią, zwłaszcza z jej negatywnymi przejawami pojawiały się prawie zawsze tęsknoty za azylem¹⁶⁵.

W IV części *Dziadów* jakąś kreacją azylu był zaciszny domek Księdza, stanowiący antytezę świata pełnego burzy, z którego przybywa Pustelnik, czy obraz domu rodzinnego przywołany we wspomnieniu Gustawa. Ale ten pierwszy był już nie na miarę Gustawa i został przez niego skrytykowany, drugi natomiast okazał się rajem utraconym już na zawsze. Rajem utraconym była również „litewska sielanka” w *Konradzie Wallenrodzie*¹⁶⁶. Nie udało się także znaleźć azylu Pielgrzymowi w „krajnie dostatku i krasy” (*Sonetu krymskie*). Jego rozdartą świadomość „nie pozwoliła” mu oswoić krymskiej przyrody według wzorów ustalonych przez osiemnastowiecznych twórców *poesiae pastoralis*.

Przywoływanie w pamięci przez Gustawa obrazu domu rodzinnego czy wspomnienie Litwy przez Konrada Wallenroda nie miało w sobie walorów kojących udrękę egzystencji, a wręcz przeciwnie - przyczyniało się to do jej pogłębienia. Także

spokój idyllicznej „sceny w wiejskim domu pod Lwowem” z III części *Dziadów* będzie zmaćony. Bo i tu docierają wieści z Litwy o prześladowaniach. Żaden z tych obrazów nie mógł stanowić „antyotchłani”, być realną i skuteczną przeciwwagą egzystencjalnego udręczenia.

Romantyczna tęsknota za azylem była w znacznej mierze motywowana przez obraz sentymentalnej Arkadii, jednak powrót do Arkadii - na co zwracał uwagę F. Schiller¹⁶⁷ - był już niemożliwy. Ta prawda, jeśli odnosić ją do literatury polskiej, dotyczy zwłaszcza romantyzmu polistopadowego, chociaż wtedy właśnie idylliczne tęsknoty ulegają intensyfikacji¹⁶⁸. Ale romantyczny azyl nie mógł być zrealizowany w kształtach sentymentalnej idylli. Konieczne były tutaj modyfikacje. Tęsknota za idyllą została spełniona u Mickiewicza w *Panu Tadeuszu*. Jednak to już inna sielskość¹⁶⁹, bo odwoływał się tutaj Mickiewicz przede wszystkim nie do zewnętrznych kształtów idylli, ale do wpisanego w jej strukturę archetypu pierwotnego ładu¹⁷⁰.

Mimo „odkryć” i „pouczeń” płynących m.in. z *Sonetów krymskich* i III części *Dziadów* tworzył Mickiewicz „raj ze słów”. Właśnie w *Panu Tadeuszu* został zrealizowany „ideał szczęścia domowego i gminnego”¹⁷¹. Wszystko to, co dotychczas było człowiekowi nieprzyjazne w *Panu Tadeuszu*, konstytuowało obraz szczęścia. Historia, której niszczycielskie działanie ujawnia *Konrad Wallenrod*, została obłąskawiona. Wojna jest źródłem wolności („wiosno wojny i urodzaju”). Historia została wpisana w porządek natury - wolność przychodzi z wiosną. Człowiek w kontakcie z przyrodą odnajduje sens i przeznaczenie swej egzystencji. „Odkopany” został urealniony w słowie dawny mit Słowianina rolnika. Rozstrzygnięte zostały wszystkie egzystencjalne, moralne i światopoglądowe dylematy. Zatrzymowało dobro. Miłość, która dotychczas prawie zawsze była skazana na niespełnienie i stanowiła źródło najrozmaitszych frustracji, wreszcie doczekała się realizacji.

Nie sposób przecenić roli, jaką ten utwór odegrał na wielu płaszczyznach, ale wydaje się, iż spełniał on przede wszystkim funkcję psychoterapeutyczną. Stanowił *Pan Tadeusz* poetycką reakcję na klęskę. Miłosz pisze: „w *Panu Tadeuszu* można dopatrzyć się pewnych rysów, które zbliżają ten utwór do niesłychanych projektów Słowackiego. Istotą tych projektów było uznanie przegranej, ale zarazem zaprzeczenie jej poetyckie, tzn. kreowanie obszaru w wyobraźni, tak żeby rzeczwiśta nędza została przepychem słów zażegnana”¹⁷². Był *Pan Tadeusz* jednak w jakimś sensie alienacyjną pociechą, pięknym snem, po którym wcześniej czy później musiało przyjść przebudzenie ujawniające bolesne rozdarcie świadomości, świadomość niespełnienia:

Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada,
W oczy zagląda wam i głośno gada,

Dusza w ten czas daleka, ach daleka,
 Błąka się i narzeka, ach narzeka.

[Gdy tu mój trup...] w. 1-4

(Potem będzie milczenie, które jest świadectwem...)

*

Poezja Mickiewicza jest obrazem przemiany pojęcia „otchłań”, jest drogą od przepaści do otchłani. W poezji oświeceniowej otchłań była tylko „zmetaforyzowaną przepaścią”¹⁷³, znakiem ciemności i błędu, i ocena jej była zawsze jednoznaczna. Otchłań stanowiła jedynie element świata zewnętrznego czy kategorię mityczną (a właściwie mitologiczną). Natomiast w romantyzmie otchłań stanie się kategorią metafizyczną. Będzie figurą, obszarem wnętrza człowieka, znakiem nieskończoności. Otchłań zyskała tutaj pozytywną waloryzację aksjologiczną, ale zachowała także swoją negatywną wartość. Bowiem często są nazwane otchłanią siły niszczące egzystencję. Taka postać, „struktura” otchłani jest wyrazem „poszerzenia” granic poezji, która staje się „interpretatorką życia”¹⁷⁴.

„Poszerzenie” granic poezji dokonuje się za sprawą „żywołu lirycznego”. „Żywioł” ten zawiera w sobie źródło romantycznej rewolucji, jaka dokonała się w literaturze, poezji. Liryzm poezji jest czymś najbliższym życiu, najbliższym prawdzie. „Poszerzenie” granic poezji jest wynikiem „ulirycznienia” jej, „zbliżenia” do prawdy. Zagadnienia te doskonale ilustruje twórczość poetycka Mickiewicza.

PRZYPISY

¹ Warszawa 1972 s. 25.

² W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 3. Pod red. M. Żmigrodzkiej. Wrocław 1981 s. 109-142.

³ Zasady i walory kerygmaticznej interpretacji literatury szerzej przedstawił M. Maciejewski w artykule pt. *Literatura w świetle kerygmatu. Z doświadczeń wykładowcy literatury w seminariach duchownych* (w: *Inspiracje religijne w literaturze*. Pod red. A. Merdas. Warszawa 1983 s. 333-341).

⁴ Wyjątek stanowi tu owa, wspomniana mimochodem, „otchłań sztuczna”.

- ⁵ Dotyczy to także tych sytuacji, nie wspomnianych dotychczas, kiedy otchłania będzie jedynie motywem werbalnym, jak np. w *Odzie na cześć Kopernika* I. Osińskiego, *Trenie XII* J. Morelowskiego i wierszu M. H. Juszyńskiego *Nowy Rok*.
- ⁶ Por. P r z y b y l s k i, jw. s. 115.
- ⁷ Por. J. L o c k e. *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*. Przeł. B. J. Gawęcki. T. 2. Warszawa 1955 s. 236.
- ⁸ J. Ś n i a d e c k i. *Filozofia umysłu ludzkiego, czyli rozważny wywód sił i działań umysłowych*. W: t e n ż e. *Pisma filozoficzne*. Warszawa 1958 s. 260.
- ⁹ P r z y b y l s k i, jw. s. 114.
- ¹⁰ To słowa Psalmu 42 (Wulgata: Psalmus XLI) w. 8, które Śniadecki (jw. s. 260) uczynił puentą swych rozważań o „przepaści”.
- ¹¹ Interesujących informacji o Swedenborgu dostacza książka Cz. Miłosza *Ziemia Ulro (Dzieła zbiorowe. T. 8. Wyd. 2. Paryż 1980)*.
- ¹² Określenie to pochodzi z wiersza M. H. Juszyńskiego *Nieszczęście* (w: „*Poprawić świat zachwale rzemiosło*”. Oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński. Warszawa 1981). Również z tej antologii będzie przywoływana zdecydowana większość wierszy oświeceniowych. Utwory cytowane z innych źródeł będą zaopatrywane w adresy bibliograficzne.
- ¹³ J. U. N i e m c e w i c z. *Pamiętniki czasów moich. Dzieło pośmiertne*. Tarnów 1880 s. 96.
- ¹⁴ *Grób klasycystyczny*. „Teksty” 1979 nr 3 s. 33.
- ¹⁵ M. P i w i Ń s k a. *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*. Warszawa 1981 s. 89.
- ¹⁶ Słowo „toń” jako ekwiwalent słowa „otchłani” występuje w takich utworach, jak: *Do jutrzeńki* A. Naruszewicza, *Do P. W. M. H. Juszyńskiego, Wiersz o niepewności losów* S. Kostki Potockiego, *Do Boga* oraz *Do narodu* J. Jasińskiego. Nie wątpi eufemizmem posłużył się Niemcewicz w *Wierszach na wierzchołku góry Etny...*, „straszna paszcza Etny” - to niejako peryfraza otchłani.
- ¹⁷ Dotyczy to takich utworów, jak: *Namiętności* A. Naruszewicza, *Babia Góra...* F. D. Książnina i *Sofiówka* S. Trembeckiego.
- ¹⁸ Por. wiersz A. Naruszewicza *Namiętności* (w: *Poezje*. T. 2. Lipsk 1835 s. 46-50).
- ¹⁹ S. T r e m b e c k i. *Sofiówka*. W: t e n ż e. *Pisma wszystkie*. T. 2. Warszawa 1953 s. 12.
- ²⁰ O tęsknotach romantyków do idylli pisze A. Witkowska w książce „*Sławiannie my lubim sielanki...*” (Warszawa 1972), a także w jakiejś mierze I. Opacki w rozprawie „*Evangelija i nieszczęście*” (w: t e n ż e. *Poezja romantycznych przełomów. Sakice*. Wrocław 1972 s. 106-188).
- ²¹ Chodzi tu oczywiście o *Pana Tadeusza*.
- ²¹ Zwraca na to uwagę R. Przybylski w książce *Ogrody romantyków* (Kraków 1978 s. 72).

- 23 Jw. s. 23.
- 24 *Sofiówka* Trembeckiego jest traktowana jako klasycystyczny poemat opisywy, ale wydaje się, że zawiera ona także wyraźne elementy rokokowe.
- 25 Określenie użyte przez A. L. H. de Staël w szkicu *O literaturze* (w: t a ż. *Wybór pism krytycznych*. Przeł. A. Jakubiszyn-Tatarkiewicz. Wrocław 1954 s. 92). Tam również interesujące rozważania autorki o bólu jako czynniku rozwoju „umysłu ludzkiego”.
- 26 O Prawdzie wyzwalającej mówi św. Jan Apostoł (J 8, 32). Por. M a c i e j e w s k i, jw. s. 338.
- 27 *Głębia istnienia*. Cyt. za: A. M o r a w s k a. *Paul Tillich*. „Znak” 17:1965 nr 7-8 s. 1003 (autorka przytacza obszernie fragmenty tego kazania Tillicha).
- 28 Tamże s. 1004.
- 29 R. P r z y b y l s k i. *Testament zamordowanego Królestwa*. „Twórczość” 36:1980 nr 5 s. 71.
- 30 „Stylizacja była [...] formą klasyczną, która przynosiła odwagę człowiekowi narażonemu przez egzystencję i historię na wybuchy leku. I dzięki niej tajemniczy Geniusz Śmierci gasił pochodnię życia z gestem doprawdy niezrównanej elegancji” (P r z y b y l s k i. *Grób* s. 39).
- 31 W jakiejś mierze taki obraz piekła przedstawia Wolterowska *Dziewica z Orleanu*, którą próbował tłumaczyć Mickiewicz.
- 32 O esencjonalnym nastawieniu oświecenia i jego skutkach dla literatury pisze szerzej M. Maciejewski w swej książce *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce* (Wrocław 1970 s. 224). Por. H. K r u k o w s k a. „*Nocna strona*” *romantyzmu*. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 2. Pod red. M. Żmigrodzkiej. Wrocław 1974 s. 193.
- 33 Określenie M. Maciejewskiego (*Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisywej*. „Roczniki Humanistyczne” 14:1966 z. 1 s. 9-12).
- 34 Dowodzą tego przywoływane tu już *Pamiętniki Niemcewicza*.
- 35 M i ł o s z, jw. s. 174.
- 36 Por. M a c i e j e w s k i. *Narodziny powieści* s. 120-184.
- 37 G. S a n t a y a n a. *Interpretacja poezji i religii*. Przeł. J. Lekczyńska. W: *Teoria badań literackich za granicą*. Pod red. S. Skwarczyńskiej. T. 2. Cz. 2. Kraków 1981 s. 305.
- 38 Informacji o modernistycznych otchłaniach dostarcza praca M. Podrazy-Kwiatkowskiej *Pustka - otchłań - pełnia* (w: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej. Kraków 1977 s. 49-97).
- 39 Te słowa są mottem do scenariusza I. Bergmana *Jajo węża* (tłum. Z. Łanowski. Warszawa 1980 s. 5).
- 40 Wszystkie cytaty z dzieł Mickiewicza pochodzą z następujących edycji - jeśli chodzi o wiersze i *Pana Tadeusza*: A. Mickiewicz. *Dzieła wszystkie*. T. 1.

Cz. 1: *Wiersze 1817-1824*. Wrocław 1971; cz. 2: *Wiersze 1825-1829*. Wrocław 1972; cz. 3: *Wiersze 1829-1855*. Wrocław 1981; t. 4: *Pan Tadeusz*. Wrocław 1969. Pozostałe utwory z: A. M i c k i e w i c z. *Dzieła*. Wyd. jubileuszowe. T. 1-16. Warszawa 1955 - t. 2-3, 5-14.

⁴¹ Por. W. B o r o w y. *O poezji Mickiewicza*. T. 1. Lublin 1958 s. 40.

⁴² Por. J. M. Ł o t m a n. *Problem przestrzeni artystycznej*. Tłum. R. Zimand. „Pamiętnik Literacki” 67:1976 z. 1 s. 212.

⁴³ Abstrakcyjny charakter tego wiersza podkreśla J. Kleiner (*Mickiewicz*. T. 1: *Dzieje Gustawa*. Lublin 1948 s. 211, 213).

⁴⁴ Na fakt, że *Żeglarsz* jest świadectwem bardziej zindywidualizowanego toku wypowiedzi zwraca uwagę Kleiner (jw. s. 226-228). Pisze o tym także Cz. Zgorzełski w *Drogi rozwojowe liryki Mickiewicza* (w: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*. Warszawa 1976 s. 88-91).

⁴⁵ B o r o w y, jw. s. 162 n.

⁴⁶ Określenie M. Janion (*Romantyczny świadek egzystencji* (I). „Teksty” 197 nr 3 s. 57). Por. wypowiedź tejże w czasie sesji poświęconej Słowackiemu mścycielom (*Słowacki mścyciel. Propozycje i dyskusje symposium Warszawa 10-11 grudnia 1979*. Pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej. Warszawa 1981 s. 324-332).

⁴⁷ Na pewno nie miał na myśli tak pojmnowanego obrazu Borowy, kiedy mówiąc o tym utworze, użył określenia obraz „bytu otchłani” (jw. s. 162).

⁴⁸ Pojęcie przestrzeni mitycznej będzie w tym artykule używane wielokrotnie. Sformułowane ono zostało przez E. Cassirera i określa przestrzeń nacechowaną aksjologicznie, której elementy będą podpadać kwalifikacji dobra i zła. Por. H. M e y e r. *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*. Przl. Z. Żabicki. „Pamiętnik Literacki” 61:1970 z. 3 s. 251-273, zwłaszcza s. 252-254.

⁴⁹ O „konsekracji miejsca” pisze M. Eliade (*Elementy rzeczywistości mitycznej*. W: t e n ż e. *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*. Przl. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970 s. 68-73).

⁵⁰ Jw. s. 9.

⁵¹ Na stylistyczną zależność *Kartofli* od poezji oświeceniowej, a zwłaszcza od *Sofiówki* Trembeckiego zwraca uwagę Kleiner (jw. s. 130). Por. B o r o w y, jw. s. 19-22; Z g o r z e ł s k i, jw. s. 51.

⁵² Kleiner (jw. s. 290) nazwał *Romantyczność* „artykułem [...] o romantycznej teorii poznania”.

⁵³ Szczegółową analizę *Romantyczności* w aspekcie otchłani przeprowadza Przybylski (*Oświeceniowy rozum*).

⁵⁴ Por. B o r o w y, jw. s. 68-83; Z. S t e f a n o w s k a. *O „Romantyczności”*. W: t a ż. *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976 s. 11 n.; Z g o r z e ł s k i, jw. s. 148-151.

⁵⁵ Cyt. za: F. K r e n z e r. *Taka jest nasza wiara*. Tłum. F. Wycisk i P. Waszczenko. Paris 1981 s. 24.

- 56 Określenie Santayany (jw. s. 307).
- 57 Szerzej pisze o tym Stefanowska (jw. s. 11 n.)
- 58 Chodzi tu o słynny monolog Kordiana na szczycie Mont Blanc z II aktu.
- 59 Rokokowe akcenty są obecne także w innych balladach. Kleiner (jw. s. 293 n. 297 n.) pisze o „rokokowym kolorycie” w *Switeziance*. Zwraca na to uwagę także Zgorzelski (jw. s. 186).
- 60 O estetyzacji przyrody w tej balladzie pisze zajmująco I. Opacki w pracy „W środku niebokręga”. O „Balladach i romansach” Mickiewicza („Pamiętnik Literacki” 71:1980 z. 3. s. 70 n.).
- 61 Szerzej o przestrzeni mitycznej i sakralnej piszą Eliade (jw. zwłaszcza s. 61-96) oraz E. Mieleciński (*Poetyka mitu*. Przeł. J. Dancygier. Warszawa 1981 s. 264-270).
- 62 Por. *Szeol*. W: *Podręczna Encyklopedia Biblijna*. Pod red. ks. E. Dąbrowskiego. T. 2. Poznań b.r. s. 576 n. *Morze*. W: *Słownik teologii biblijnej*. Pod red. X. Léon-Dufoura i in. Poznań 1973 s. 506-508; *Piekło - Piekło*. Tamże s. 658-660.
- 63 Ziemię jako krainę środka ujmują Eliade (jw. s. 77-81) i Mieleciński (jw. s. 264-270).
- 64 Por. A. Witkowski. *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa 1975 s. 27.
- 65 Tamże s. 26.
- 66 Por. Borowy, jw. s. 91.
- 67 Tamże s. 87.
- 68 O „nawrocie do prymitywów” ludowych pisze Kleiner (jw. s. 284; s. 303 o prymitywie ludowym w *Liliach*). Por. Zgorzelski, jw. s. 224-228.
- 69 Określenie Santayany (jw. s. 295).
- 70 Pamiętać jednak należy, iż epicki styl *Ballad i romansów* jest poddawany subiektywizacji (por. Kleiner, jw. s. 286).
- 71 O wtórności motywów Mickiewiczowskich ballad pisze Kleiner (jw. s. 320-321). Por. Borowy, jw. s. 88-90, 95.
- 72 *Przybylski. Oświeceniowy rozum* s. 124
- 73 Należy tu pamiętać, iż tradycja chrześcijańska (skodyfikowana także w katechizmie) umieszcza nie ochrzczone dzieci „w otchłani”.
- 74 Por. Kleiner, jw. s. 373.
- 75 Na romantyczny charakter tego obrazu zwraca uwagę Borowy (jw. s. 111).
- 76 O braku autentyczności postaci występujących w *Dziadów* cz. II pisze R. Fieguth w pracy *Zwycięstwo metafory. O „Dziadach” wileńskich* („Pamiętnik Literacki” 61:1970 z. 1 s. 106).

- 77 Por. S. P i g o ń. Do *wródeł* „Dziadów” kowieńsko-wileńskich. W: t e n i e. *Studia literackie*. Kraków 1951 s. 123.
- 78 W i t k o w s k a. *Mickiewicz* s. 31.
- 79 Status ontyczny Gustawa praktycznie jest niemożliwy do precyzyjnego i jednoznacznego określenia. Jakkolwiek zagadnienie to zawsze intrygowało badaczy twórczości Mickiewicza (por. B o r o w y, jw. s. 114-116; Z. S t e f a n o w s k a. *Próba zdrowego rozumu*. W: t a ż. *Próba zdrowego rozumu* s. 34 nn.; A. W a ż y k. *Cudowny kantorek*. Warszawa 1979 s. 53-55).
- 80 Por. B o r o w y, jw. s. 132.
- 81 Być może chodzi tu o Apokalipsę św. Jana Apostoła. Ale Apokalipsa, kiedy mówi o śmierci wiecznej, określa ją jako „śmierć druga” (2, 11; 20, 6. 14; 21, 8), podczas gdy tu jest „rodzaj śmierci trzeciej”. Wszystkie cytaty biblijne z: *Ez-dra Tysiąclecia. Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*. Wyd. 2. Poznań-Warszawa 1971.
- 82 O bólu jako czynnikiem umożliwiającym głębsze poznanie samego siebie była mowa w I części artykułu.
- 83 Por. J. T o m k o w s k i. *List z nieba*. „Teksty” 1981 nr 3 s. 76-90.
- 84 *Die Einreise - Zur religiösen Erfahrung*. Cyt. za: M. M i l d e n b e r g. *Duchowość jako alternatywa*. Tłum. H. Bortnowska. „Znak” 31:1979 nr 295-296 s. 34.
- 85 W i t k o w s k a. *Mickiewicz* s. 31.
- 86 Por. P. T i l l i c h. *The Shaking of the Foundations*. Cyt. za: J. A. T. R o b i n s o n. *Uczciwie wobec Boga*. W: *Spór o uczciwość wobec Boga*. Wybór i tłumaczenie A. Morawska. Warszawa 1966 s. 70.
- 87 Por. K r u k o w s k a, jw. s. 210.
- 88 Określenie Borowego (jw. s. 117). Stefanowska (*Próba zdrowego rozumu* s. 35) nazwała IV część *Dziadów* „wielkim monologiem lirycznym”.
- 89 Określenie A. Kowalczykowej (*Wymowny szalenciec*. W: *Studia romantyczne*. Pod red. M. Żmigrodzkiej. Wrocław 1973 s. 285).
- 90 Te motywy bywały wielokrotnie przedmiotem różnych analiz czy omówień. Wiele cennych spostrzeżeń na temat romantycznych fascynacji podróżą przynoszą prace: P i w i ń s k a, jw.; R. P r z y b y l s k i. *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*. Kraków 1982.
- 91 Określenie Przybylskiego (*Podróż* s. 10)
- 92 S. M a k o w s k i. *Świat sonetów krymskich Adama Mickiewicza*. Warszawa 1969 s. 11.
- 93 Taki sposób podróżowania zaproponował L. Sterne w swej powieści *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy* (Przeł. A. Gliniczanka. Warszawa 1954).
- 94 *Sonetów krymskie* mają wiele interesujących opracowań. Należy chyba wymienić tu przynajmniej te, które dla przedkładanych rozważań były źródłem inspiracji:

Borowy, jw. s. 213-236; Zgorzeński, jw. s. 252-259; J. Komar. *W stronę Ażuszy*. (Notatki o liryce Mickiewicza). „Roczniki Humanistyczne” 8:1999 z. 1 s. 121-150; Maciejewski. *Od arduacji do poznania; Opacki. Poezja* s. 14-26.

95 O romantycznych zainteresowaniach Wschodem piszą m.in.: Piwińska (jw.), Przybylski (Podróż), J. Bachórz (*O polskim egotyzmie romantycznym*. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 2. Pod red. M. Żmigrockiej. Wrocław 1974 s. 257-305).

96 Określenie F. Schlegla (cyt. za: Piwińska, jw. s. 328).

97 Por. Borowy, jw. s. 219.

98 Por. wypowiedź E. Burke o roli wymiaru głębi dla ludzkich odczuć wzniosłości (*Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*. Przeł. P. Graff. Warszawa 1968 s. 81).

99 W. Kubacki (*Z Mickiewiczem na Krymie*. Warszawa 1977 s. 328-335) dostrzeże w *Sonetach krymskich* tylko dwie przepaści - morską w *Górze Kikineis* i górską w *Drodze nad przepaścią*. I będą to dla niego jedynie otchłanie fizyczne, pozbawione sensów metafizycznych.

100 Por. Borowy, jw. s. 222.

101 Cyt. za: Miłośz, jw. s. 139.

102 Tamże.

103 Por. Zgorzeński, jw. s. 258 n.

104 Por. Piwińska, jw. s. 337.

105 Por. Witkowska. *Mickiewicz* s. 66

106 Por. Zgorzeński, jw. s. 389 n.

107 Por. Kleiner, jw. s. 534-537.

108 O milczeniu jako odpowiedniku otchłani pisze R. Przybylski (*Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelsztama*. Paris 1980 s. 69).

109 Por. Witkowska. *Mickiewicz* s. 62.

110 Cz. Zgorzeński. *Romantyzm w Polsce*. Lublin 1957 s. 7.

111 Bardzo interesujące rozważania na ten temat snuje Opacki (*Poezja* s. 18). Nazywa on Mickiewiczowskiego Pielgrzyma „człowiekiem błąkającym się w krainie swojej osobowości”.

112 Por. J. Jacobi. *Psychologia C. G. Junga*. Przeł. S. Ławicki. Warszawa 1968 s. 141-146.

113 H. Hinz, B. Otwinowska. *Natura*. W: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Pod red. T. Kostkiewiczowej. Wrocław 1977 s. 65.

114 R. Immerwahr. *Słowo „romansz” i jego historia*. Przeł. T. Sławek. „Pamiętnik Literacki” 69:1978 z. 1 s. 269.

- 115 Por. O p a c k i. *Poezja* s. 26.
- 116 Określenie Maciejewskiego (*Od erudycji* s. 76).
- 117 Por. rozważania na ten temat Maciejewskiego (*Od erudycji* s. 35 nn.) oraz Opackiego (*Poezja* s. 110 n.; „*W środku niebokręga*” s. 78 n.).
- 118 O „autonomii przyrody” w *Sonetach krymskich* pisał szerzej Maciejewski (*Od erudycji* s. 75).
- 119 O Konradowej „świadomości historii” oraz o napiętnowaniu przez nią jego losu pisze Witkowska (*Mickiewicz* s. 70-72).
- 120 O byciu Konrada w „kręgu zbrodni i zemsty” i udrękach płynących z tego faktu pisze M. Janion (*Tragizm „Konrada Wallenroda”*. W: t a ż. *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*. Warszawa 1969 s. 46 n.).
- 121 Ale *Konrad Wallenrod* nie należy do literatury „antysielskiej”, lecz do literatury mówiącej o sielance „utraconej”, sielance „niemożliwej” (por. O p a c k i. *Poezja* s. 149).
- 122 O satanizmie *Konrada Wallenroda* pisze Witkowska (*Mickiewicz* s. 75).
- 123 Por. B o r o w y, jw. s. 275.
- 124 Por. W i t k o w s k a. *Mickiewicz* s. 74.
- 125 O romantycznej fascynacji nocą pisze zajmująco M. Pivińska w szkicu *Romantyczna nowa tragedia* (w: *Studia romantyczne*. Pod red. M. Żmigrodzkiej. Wrocław 1973 s. 109-157), a także Krukowska (jw.).
- 126 Tak jest w *Grażynie*. Zdradzieckie zamysły Litawora dojrzewają w ciemnościach (por. w. 232-239).
- 127 O nocy jako „sferze tragicznej” pisze Pivińska (*Romantyczna nowa tragedia* s. 147).
- 128 Por. B o r o w y, jw. s. 299-301.
- 129 Por. uwagi Zgorzelskiego (*Romantyzm w Polsce* s. 9) o kompozycji utworów romantycznych.
- 130 Por. J. K l e i n e r. *Mickiewicz*. T. 2. Lublin 1948 s. 104-108.
- 131 O „sielsko-spokojnych” tęsknotach romantycznych bohaterów pisze Opacki (*Poezja* s. 146 n.).
- 132 Określenie M. Maciejewskiego (*Śmierci „czarne w piersiach bliźny”. O „Marii” Malczewskiego*. „Pamiętnik Literacki” 81:1980 z. 3 s. 91).
- 133 Określenie Opackiego (*Poezja* s. 149).
- 134 Por. S. S k w a r c z y Ń s k a. *Struktura świata poetyckiego w „Dziadach” Mickiewicza*. W: t a ż. *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953 s. 234.
- 135 Określenie Pivińskiej (*Złe wychowanie* s. 86).

- 136 Por. W a ż y k. *Cudowny kantorek* s. 46.
- 137 S k w a r c z y Ń s k a, jw. s. 235.
- 138 Por. M. P i w i Ń s k a. *Człowiek i bohater*. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 2. Pod red. M. Żmigrodzkiej. Wrocław 1974 s. 97.
- 139 Formuła S. Kierkegaarda (cyt. za: R o b i n s o n, jw. s. 70).
- 140 To myśl Tillich'a przytoczona przez Morawską w szkicu *Paul Tillich* (s. 1004).
- 141 Por. interesujące uwagi W. Borowego na temat „snu” Konrada (*O poezji Mickiewicza*. T. 2. Lublin 1958 s. 84-87) oraz Kleiner'a (jw. t. 2 cz. 1 s. 276 n.).
- 142 O epifanicznym charakterze snu w romantyzmie, a także o dwuznaczności nocy pisze Piwińska (*Romantyczna nowa tragedia* s. 142-147).
- 143 Y. R a g u i n. *Drogi kontemplacji. Zagadnienia życia duchowego*. Przeł. D. Szumska. Paris 1972 s. 119.
- 144 Por. R o b i n s o n, jw. s. 44.
- 145 R a g u i n, jw. s. 119.
- 146 Por. W i t k o w s k a. *Mickiewicz* s. 156.
- 147 Por. M. P i w i Ń s k a. *Bóg utracony i Bóg odnaleziony*. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 1. Pod red. M. Żmigrodzkiej i Z. Lewinówny. Wrocław 1971 s. 289.
- 148 Por. K l e i n e r, jw. t. 2 cz. 1 s. 362.
- 149 O romantycznej fascynacji głębią, otchłanią i przepaścią interesująco pisze M. Janion (*„Księcia natury”*. W: t a ż. *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975 s. 268-287).
- 150 *Przypadek Pana Cogito*. W: t e n ż e. *Pan Cogito*. Warszawa 1974 s. 18.
- 151 Por. B u r k e, jw. s. 84.
- 152 Por. W i t k o w s k a, *Mickiewicz* s. 143.
- 153 Por. J a n i o n. *„Księcia natury”* s. 279 n.
- 154 Była o tym mowa w zakończeniu I części tego artykułu.
- 155 Chodzi tu oczywiście o jego powiastkę *„René”*.
- 156 *Jakub Boehme*. Przeł. A. Górski. *Dziela* t. 13 s. 66-87.
- 157 W i t k o w s k a. *Mickiewicz* s. 38.
- 158 *Tamże* s. 142-144.
- 159 O symbolice ziarna w III części *Dziadów* pisze Janion (*Romantyzm polski wśród romantyków europejskich*. W: t a ż. *Gorączka romantyczna* s. 78 n.).

- 160 Por. tamże s. 50.
- 161 *On Romanticism in Slavic Literatures*. Przeł. D. S. Worth. 's-Gravenhage 1957 s. 48 n.
- 162 Por. J a n i o n. *Romantyzm polski* s. 50, 65.
- 163 *Głębia istnienia*. Cyt. za: M o r a w s k a. *Paul Tillich* s. 1001.
- 164 Tamże s. 1003.
- 165 O romantycznych teskotach do idylli pisali m.in.: Opacki (*Poezja*), Witkowska („*Sławianie my lubim sielanki*”), R. Przybylski (*Ogrody romantyków*). Kraków 1978; *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*).
- 166 Opacki (*Poezja* s. 146 n.) wskazuje jako jeden z podstawowych „wyznaczników wewnętrznego rozdarcia bohaterów literatury polistopadowej” (m.in. właśnie Gustawa i Konrada Wallenroda) niemożność realizacji ideału życia sielskiego. Zdaniem Opackiego postaci te już przez same idylliczne marzenia stają się w jakiejś mierze bliskie bohaterom sielank.
- 167 Por. W i t k o w s k a. „*Sławianie my lubim sielanki*” s. 71.
- 168 Por. O p a c k i. *Poezja* s. 132 n.
- 169 Por. W i t k o w s k a. „*Sławianie my lubim sielanki*” s. 173 n.
- 170 Tamże.
- 171 A. M i c k i e w i c z. *Literatura słowiańska. Kurs III i IV. Wykład XXV z 27 czerwca 1843 roku*. Przeł. L. Płoszewski. *Dzieła* t. 11 s. 198.
- 172 Cz. M i ł o s z. *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*. W: t e n i e. *Prywatne obowiązki*. Paryż 1972 s. 79.
- 173 Określenie M. Maciejewskiego użyte w trakcie omawiania tego tekstu podczas zajęć seminaryjnych.
- 174 Określenie Santayany (jw. s. 307).

VON DER „SCHLUCHT DER WELT” ZUM „ABGRUND DES MENSCHEN”.
SCHLUCHT UND ABGRUND IN DER DICHTUNG VON ADAM MICKIEWICZ
IM KONTEXT DER AUFKLÄRUNGLITERATUR

Z u s a m m e n f a s s u n g

Für den Autor des Artikels Von der „Schlucht der Welt” zum „Abgrund des Menschen” besteht das prinzipielle Problem in der sich in der Literatur des polnische Romantismus und besonders in der Dichtung von Adam Mickiewicz manifestierenden Spezifik des Abgrundes. Der zweite Teil des Artikels stellt den Versuch dar, das

dichterische Gesamtwerk Mickiewiczs durch das Prisma der Kategorie des Abgrundes zu sehen.

Der Abgrund wird in diesem Artikel maximal weit verstanden, ohne irgendwelche Einschränkungen, die in der strikten Unterordnung des ganzen Problems unter einen bestimmten Begriff der beschreibenden Poetik zum Ausdruck kämen. Ein solcher elastischer Begriff des Abgrundes soll bei der Aufhellung der Spezifik der romantischen Weltanschauung und der romantischen Poetik helfen. Die Ungewöhnlichkeit des romantischen Abgrundes, also auch des Abgrundes bei Mickiewicz, ermöglicht eine bessere Wahrnehmung der Herbeizitierung des entsprechenden literaturgeschichtlichen Kontextes. Dem dient der erste Teil des Artikels, der dem Abgrund in der Dichtung der Aufklärung gewidmet ist, wo der Abgrund meistens zu verbalen Motiven reduziert wurde, die genau bestimmte rhetorische Funktionen erfüllen.

Prinzipielle Wandlungen auf dem Gebiet der Gestalt und der Rolle des Abgrundes bringt erst Mickiewiczs Dichtung, die nicht nur sehr sichtbar das Wesen des romantischen Durchbruchs in der Sphäre der Wandlung der Poetik selbst aufhebt, sondern auch deutlich die Evolution der Gestalt des Abgrundes von der typisch aufklärerischen zur wahrhaft romantischen, vom verbalen Abgrund zum eine eng mit dem Problem der Expression des Menschen verknüpfte geistige Kategorie bildenden Abgrund präsentiert. Eben diesen Problemen ist der zweite Teil des Artikels gewidmet.

Inspirationsquellen bildeten für den Autor dieses Artikels die Arbeiten von Literaturgeschichtlern sowie von Theologen und Biblisten; als besonders attraktiv erwies sich für ihn jedoch die von Marian Maciejewski vorgeschlagene Konzeption der kerygmatischen Literaturinterpretation, die den Charakter des hier besprochenen Textes letztendlich determiniert hat.