

TWÓRCZY STOSUNEK MICKIEWICZA DO RODZAJOWOŚCI LITERACKIEJ

Chyłą się czoła nasze i również czoła obcych przed Mickiewiczem jako człowiekiem-narodem, może nawet jako człowiekiem-światem. Było w zasięgu jego dążeń i umiłowań miejsce dla ukochania i wchłonięcia tradycji i dla rwącego się ku wielkiej przemianie rewolucjonizmu. Było w duszy jego miejsce dla różnych osobistości: dla poety i uczonego, dla organizatora i spisowca, dla wodza i apostoła i mistyka, dla namiętnego kochanka i dla wiernego przyjaciela, dla bohatera lotów i burz, i dla miłośnika beztroskiej, ciasnej sielanki. Było w ideach jego miejsce dla indywidualizmu i uniwersalizmu, dla humanitaryzmu i dla ukochania ojczyzny — i dla biologicznego związku z zakątkiem rodzinnym. Było w sztuce jego miejsce dla wielu stylów.

Nic więc dziwnego, że — jak Goethe — ogarniał różnorodność rodzajów literackich, że ten twórca epopei i romantycznego dramatu był również lirykiem religijnym, miłosnym, patriotycznym, bajkopisarzem i satyrykiem i epigramacistą, autorem ody i hymnu i humoreski. Na równi też z Goethem stosunek twórczy miał do rodzajowości literackiej. Umiał opanowany artyzm zamykać w ramach form i rodzajów gotowych. Ale należał i do tych, których twory, jak *Boska Komedia*, jak *Faust* Goethowski — stają się czymś nowym, niepowtarzalnym w obrębie rodzajów istniejących.

Nie ma jeszcze takiej samoistości w *Balladach i romansach*, w których kunszt poetycki ujawnia się tym głównie, co było cechą balladowego artyzmu: przekomponowaniem bogatej akcji w jedną scenę *Powrotu taty* czy *Pani Twardowskiej*. Nie ma innowacji rodzajowej w *Odzie do młodości*, wtłaczającej burzycielski rozrząd romantyki w wiersze typowej ody klasycznej. Za to nowością

fascynującą jest *Dziadów* część druga — niebywałe dotąd w literaturze udratyzowanie obrzędu ludowego nie jako sceny włączonej do widowiska, lecz jako jedynej podstawy strukturalnej w całości dramatu fantastycznego o wyraźnym piętnie operowym. Część czwarta zaś to niebywały epilog pogrobowy, który wznowiecie miłości i rozpacz zamknął w nieprzerwanej scenie spontanicznego dramatyczno-lirycznego wybuchu.

Gdy *Grażyna* innowacje romantycznej techniki opowiadania pogodziła z klasyczną jednolitością rodzajową, *Konrad Wallenrod*, powieść poetycka mająca w sobie i tok historycznej relacji, i budowę powieści sensacyjnej, i zarysy eposu i tragedii, wyzyskuje w skrajny sposób technikę wstawek o rozmaitej rodzajowości literackiej i co najciekawsze, część zasadniczego zrębu i moment przełomowy przenosi w pozorne wstawki, w *Powieść Wajdeloty* i w balladę o Almanzorze. Owa zaś *Powieść Wajdeloty*, swoim, nieznanym dotąd heksametrem opowiedziana, jest przejawem postawy twórczej na terenach wersyfikacji tak samo, jak nowo stworzona strofa tańczona, dana na usługi dynamice zdarzeń w *Czatach* i w *Trzech Budrysach*.

Spontanicznym wybuchem przedarły się otchłanie psychiki w wyznaniu i skardze Gustawa: opanowanie własnej treści psychicznej przez kształtującą wolę artystyczną tkwi u podstawy *Sonetów krymskich*. Tak bardzo nowe w obrębie poezji polskiej nie mają na pozór piętna rewolucyjności, ale i w literaturze światowej stają się one czymś wyjątkowym, gdy w zwarte ramy, w skrót niezapomniane zamykają piękno potężnej przyrody egzotycznej, świat odrębnej kultury i dzieje osobistości.

Wobec porywającego rozmachem dynamiki a jednak posągowego kształtu *Farysa*, co w monologu samochwalczym, idącym torami poezji arabskiej, urasta w symbol romantycznej potęgi samotnika, i wobec regularnie ułożonej, przemyślanej konsekwentnie cykliczności *Sonetów*, rozsadzeniem więzów formy wydają się drezdeńskie *Dziady*. Są jednak naprawdę władcym rozszerzeniem i wzbogaceniem. Jak w części drugiej i czwartej — i tym razem w samej formie tkwiła rewolucyjność. Pisał Mickiewicz poemat o przemianie własnej i o narodzie cierpiącym, i nie znalazł

ram wystarczających nie tylko w klasycznej tragedii francuskiej, ale także w teatrze szekspirowskim i schillerowskim. Dla biograficznego dramatu przemian formę właściwą, swobodną stworzył *Faust* Goethego: połączył typ misteriów średniowiecznych, w których biografia dawała wytyczne strukturze, i typ moralitetu średniowiecznego, ukazującego zapasy dobrych i złych potęg. Ale dla Mickiewicza i te ramy szerokie były zbyt ciasne: pragnął dzieje osobiste związać z aktualnym, dokumentarnym dramatem historycznym. Do takiego dramatu zmierzali w trzecim dziesięcioleciu XIX wieku francuscy autorowie tzw. „scen historycznych“, które prozą, z usunięciem fikcji miały dramatyzować wypadki dawne lub świeże i przykuwać piętnem autentyzmu, darząc publiczność - jakby się dzisiaj powiedziało — reportażem scenicznym, sfilmowaniem pewnych momentów historii. Otóż z takimi „scenami historycznymi“, ale podniesionymi na wyżyny poezji i obdarzonymi tętnem poetyckiego rytmu, zespolił Mickiewicz misteryjną i moralitetową formę dramatu, a światy różne związał dobywając w obydwu, w świecie ziemskim i w świecie duchów, dynamikę zasadniczą z konfliktu metafizycznego mocy dobrych i złych. Bo przecież dantejskie zapasy nieba i piekła przenosił na ziemski teren dziejowy.

Był mieszącym różne sfery romantykiem, ale był także i klasykiem świadomym wartości ich rozgraniczenia. Więc gdy z dwu warstw budował utwór, z dramatu historycznego i z indywidualnego dramatu konfliktów duchowych, problematem kompozycyjnym stało się dla niego i zespolenie, i wyodrębnienie warstwowych. Umożliwiła to zdobycz olbrzymia wniesiona przez ten właśnie poemat do literatury polskiej: związane z różnymi osobami style różne, odcinające się ostro systemy językowe, z których każdy ma swoje słownictwo, swoją symbolikę, swoją tonację, swoje umiejscowienie socjologiczne — to kościelne, to urzędowo-czynownicze, to ziemiańskie, to wojskowe, to przynależne elicie poetyckiej. Jak zaś poeta umiał pierwiastki różne łączyć, ukazało zrosnięcie się tragedii, komedii, opery i satyry, realizmu i grozy zaświatów w scenach u Senatora. Że stać go było na zupełną, imponującą nowość, udowodnił wielką Improwizacją, w której ton tragiczny uzyskany został w ten sposób, że potędze słów bohatera przeciw-

stawia się bezkresną mocą — Bóg milczący niby druga, kosmicznie rozprzesirzona osoba dramatu. Taki jest szczyt w poemacie fantastycznym i realistycznym, religijnym i metafizycznym i historycznym, politycznym i narodowym, i aktualnym, i wszechludzkim. A strukturą tych scen dramatycznych wznawia się, gdy w *Ustępie Dziadów części trzeciej* poemat podróżniczy, satyryczny i historiozoficzny, epicki i opisowy, jednoczy się z dramatem duchowym wielkich indywidualności.

Piętno jedyności wyciskał Mickiewicz na *Dziadach*. Trwało ono nawet częściowo w publicystyce apostołsko-demagogicznej *Ksiąg*, w biblijnym poemacie syntetycznym o dziejach ludzkości i w zespole nauk przypowieści o zakroju ewangelicznym.

Poszukiwaczem form nowych jest głównie Mickiewicz-dramaturg; epik poprzestawał na samodzielnym kształtowaniu form aktualnych w epoce romantyzmu. Ale i na terenie epiki doszedł do jedyności w tym *Panu Tadeuszu*, który tak organicznie wyrastał z literackiej tradycji.

Kształtowany jest on z początku jako epopeja z intencją wyraźną, której dowodem inwokacja, znamionująca epos, co niewątpliwie uświadamiał sobie Mickiewicz - klasyk. Ale świadomie też oddala się od eposu tradycyjnego i żartobliwie, stylem heroikomicznym podkreśla małość postaci i zdarzeń. Wprowadza odkrytą przez w. XVIII poezję życia codziennego i tym zbliża się do *Hermana i Dorotei*. Przyjmuje tradycję poezji wiejskiej, której rozkwit przypadał na czas młodości poety i którą młody filomata parodiował w *Kartofli*. Przyjmuje tradycję Delille'owskiej poezji ogrodów i sielanki. Sielanka zaś szlachecka, jeszcze bardziej prawdą tchnąca niż nowa idylla pasterska Anglików i Niemców lub idylla mieszczańska Goethego, przechodzi w elegię za ginącą rzeczywistością zbiorową. Nie o wyrażenie uczuć idzie jednak; celem jest utrwalenie minionej rzeczywistości narodowej i regionalnej. To intencja pokrewna Walter Scottowi — i walterskotowski jest, zgodnie z europejską atmosferą literacką około r. 1830 typ kształtowania powieści, typ budowania akcji i grupowania osób. I walterskotowską barwę ma realizm, ale związany on także z polską

powieścią obyczajową, z satyrą stanisławowską i z utrwaleniem
ziemiańskiego trybu życia w *Panu Podstolim*.

Na spokojnych, zobiektywizowanych torach epiki pojawił się
obok realizmu liryzm — i ów gość romantyczny pozwolił tym wy-
raźniej wydobyć szczegóły cenne dla serca. A z patosem przeło-
mów dziejowych, z patosem tragicznego losu jednostki wyjątkowej
sprzymierzył się humor i okazał siłę panowania nad zespołem
zjawisk różnorodnych i zlewania ich w harmonię.

Spokrewnił się Mickiewicz z wielkimi humorystami, zwłasz-
cza z Cervantesem

Zharmonizowanie i zsyntetyzowanie odmiennych postaw du-
chowych i tradycji różnych rodzajów literackich stworzyło realistyczną
epopeję romantyka, humorem i uczuciem osobistym przepojoną,
dającą się w rodzajowości swej literackiej określić jednym tylko
mianem: *Pan Tadeusz*¹⁾.

¹⁾ Rozwinięcie i uzasadnienie tez niniejszego szkicu znajdzie czy-
telnik w tomie I i obu częściach tomu II ostatniej monografii o Mickiewiczu.