

CZESŁAW ZGORZELSKI

CZŁOWIEK
JAKO ELEMENT MŁODZIEŃCZEJ POEZJI MICKIEWICZA

1

Uwagi zamieszczone w tym szkicu nie mają na celu zarysowania charakterystyki postaci występujących w utworach Mickiewicza. Nie mają również ambicji ujęcia w syntetyczną konstrukcję poglądów poety, wyrażonych za pomocą bohaterów działających w świecie jego poezji. Wprawdzie w sferę spraw obu tych kręgów wypadnie wkraczać tu nieraz, nie one jednak będą głównym celem tych rozważań. Sprawa główna, ku której zmierzać będą uwagi szkicu, ogranicza się do najistotniejszych znamion Mickiewiczowskiej sztuki literackiego kształtowania postaci i sposobów poetyckiego wykorzystywania ich jako jednego z najważniejszych środków wyrazu.

Problem tak szeroko zakreślony, a jednocześnie tak podstawowy dla ujęcia skłonności artystycznych każdego pisarza, wymaga — oczywiście — studiów bardziej gruntownych i rozważań o wiele obszerniejszych, z bogatszą podbudową materiału analitycznego, niż można to uczynić w szczupłych ramach szkicu. Toteż uwagi tu zebrane stanowią jedynie rekonesans, podjęty głównie z myślą o najogólniejszym zorientowaniu przyszłych badań w podstawowych zarysach rozwiązywanego problemu. Zmierzają do ujęcia go w głównych liniach rozwoju sztuki poetyckiej Mickie-

wicza w ramach kilku pierwszych jej etapów i wyznaczenia w ten sposób terenu do obserwacji bardziej szczegółowych, opartych o dokładniejszą znajomość przedmiotu badań i wskutek tego umożliwiających już postawienie wniosków lepiej udokumentowanych, głębszych i poprawniejszych niż te, na jakie stać było rozważania rozwijane w tym szkicu.

Toteż wszelkie wnioski i spostrzeżenia wysuwane tu będą w pełni świadomości ograniczeń i niedostatków, jakie wynikają ze zbyt ogólnego wglądu w sedno omawianego zagadnienia, i zmierzać pragną jedynie ku zarysowaniu sugestyj pewnych rozwiązań a nie ku należycie już udokumentowanemu rozstrzygnięciu postawionych przed chwilą problemów.

2

Mickiewicz dojrzewa w atmosferze Uniwersytetu Wileńskiego, uniwersytetu Śniadeckich, Grodka i Borowskiego, kształtuje charakter i utrwała ideową postawę w szkole filomatów. I tu, i tam, i na wykładach, i w organizacyjnym życiu przyjacielsko-studenckim wyrasta na poetę w promieniu oddziaływania ideałów, które określamy mianem Oświecenia, i zasad poetyki, którą zwiemy klasycyzmem. Jego młodzieńcza twórczość skupia w sobie wszystkie blaski obu tych kierunków, ale staje się równocześnie wyrazem rozwijającej się dopiero indywidualności poety poszukującego własnej drogi i własnego na świat spojrzenia.

To spojrzenie obejmuje także i ludzi. Ale człowiek w pierwszych utworach Mickiewicza rzadko bywa ukształtowany na podobieństwo otoczenia znanego poecie z własnych obserwacji; chyba wtedy, gdy pióro jego pocznie kreślić figurki ludzkie metodą satyryka. Tak właśnie będzie w „heroikomicznym opisanu” *Zimy miejskiej*, słusznie ujętej przez Skwarczyńską określeniem „satyry na leniwych panów”¹ (czy raczej: paniczów), tak będzie w satyrycznym obrazku z karczmy, zatytułowanym jako *Przypadek*

¹ „Zima miejska” Mickiewicza jako heroikomiczne „opisanie”, „Zagadnienia Literackie”, 1946, z II, s. 53—58.

na gościńcu między W[ilnem] i K[ownem] z 1820 r. i tak też zapewne było w zagubionym felietonie z 1818 r., wystanym — podobnie jak i opowiadanie poprzednie — do *Wiadomości Brukowych* pt. *Doniesienie wojażera od stron Jeruzalemskich z miasteczka Zaniemunos*, o którym sam autor powiada w liście do Jeżowskiego², iż „zawiera bardzo prawdziwe [...] wiadomości”.

Ale nie była to wcale najczęstsza metoda Mickiewicza w tych czasach, a nawet tam, gdzie występowała, nie zawsze wyływała z obserwacji życia. W najwcześniejszych wprawkach wierszopiskich, we frywolnych nieco poemacikach przyswajających wątki Wolterowskie — postaci takie, jak księżę Mieszko i Zyla, czy piękna pani Aniela z Nowogródka, wiodą swój ród z lektury raczej, niż z obserwacji życiowej młodego studenta wileńskiego³.

Ta „literackość” ogólnej koncepcji postaci jeszcze wyraźniej występuje na jaw w utworach, które zmierzają ku pouczeniu czytelnika przykładami bohaterstwa, a nie drogą ośmieszania wad i występków ludzkich. One to właśnie, a nie tamte, satyryczne, nadają główny ton twórczości Mickiewicza z tego pierwszego, filomackiego okresu życia.

Jako przykład niechże posłuży *Żywila*.

Na literackie pochodzenie fabuły i postaci tego opowiadania wskazywano już nieraz: łączono je z *Żywotami* Plutarcha⁴, mówiono „o przejęciu się [Mickiewicza] motywami powieści sentymentalno-rycerskich w rodzaju *Floriana*”⁵, wskazywano na liczne pokre-

² List z Nowogródka, ok. 12/24.VII.1818, *Dzieła*, wyd. nar., Kraków 1953, XIV 12. Por. też znamienne słowa tegoż listu: „Nie uwierzysz, ile mnie bawi Nowogródek. Mnóstwo oryginałów, z szczególniejszymi a zawsze coraz innymi charakterami, daje obfitą materią do uwag filozoficznych, które pospolicie kończą się śmiechem”. Podobnie pisze Mickiewicz do redaktora *Wiadomości Brukowych* o *Przypadku na gościńcu*, określając go jako „wierne opisanie” (list z Kowna, 18/30.I.1820; *ibid.*, XIV 69).

³ Por. J. Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948, I 55—67, a także W. Borowy, *Mickiewicz w szkole klasycznej*, „Pamiętnik Literacki”, 1948, s. 11.

⁴ Por. S. Pigoń, *Wstęp do opowiadań* w wyd. sejmowym *Dzieł wszystkich* Mickiewicza, Warszawa 1933, V 358—362.

⁵ J. Kleiner, *op. cit.*, I 132.

wieństwa nie tylko Żywili, ale i obu męskich postaci, Poraja i Koriata, z bohaterami modnych romansów sentymentalnych⁶, ale zauważono również, iż „Żywila jest [...] od heroin sentymentalnych konsekwentniejsza — i brutalniejsza”, gdyż „bohaterka Floriana [...] nie przebiłaby kochanka ręką własną”⁷, stwierdzono, iż postaci tej brak „tak znamiennej w sentymentalizmie retoryki uczuciowej”⁸, wskazywano na pomoc, jaką „w wystawieniu postaci działających” uzyskiwał poeta w *Kronice* Strykowskiego⁹.

I tak jest istotnie. Nie sentymentalne zadania ma spełniać ta „powiastka z dziejów litewskich” i nie sentymentalną wcale metodę zastosowano przy kreowaniu działających w niej postaci. Ani śladu tu owych roztkliwień i wielosłownych żalów wygłaszanych z emfazą przez bohaterów romansów sentymentalnych. Ani słowa w związanej relacji narratora o jakichś wahaniach czy wątpliwościach postaci w krytycznych momentach akcji, gdy podejmować muszą decyzje trudne, bolesne, zrodzone w walce ze sobą samym.

Oto słowa Żywili, gdy wyzwolona przez kochanka przy pomocy wrogów ojczyzny, oburzona jego zdradą, decyduje się go zabić: „[...] miecz od boku Poraya wychwyciwszy, tak silnie sztychem w piersi mu uderzyła, iż na skroś przepadł. »Zdrayco—wołając — tak li u ciebie małą była oyczyzna, iż ią dla trochę tey gładkości zaprzedałeś? Człowieku beze czci, tak li odpłacięś za moje stateczne miłości? Aza wy, obywatelowie, przecz stoicie, iakby nie do was mówiono, przecz nie obrocie na tych oto zboyców gniewu i zemsty waszey?»”¹⁰.

Jakże inaczej przemawiałaby w analogicznej sytuacji heroina sentymentalna! Nie tylko — dłużej. Musiałaby wyrazić wahanie, jakie rozdwa ją jej serce między miłością a patriotyzmem, musiałaby jak najbardziej wzruszająco przedstawić swój żal z powodu utra-

⁶ H. Schipper, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1926, s. 86—88.

⁷ J. Kleiner, *l. c.*

⁸ H. Schipper, *op. cit.*, s. 88.

⁹ S. Pigoń, *l. c.*, s. 362.

¹⁰ *Dzieła*, wyd. narodowe, Kraków 1950, V 303. Wszystkie następne cytaty przytoczone są na podstawie tegoż wydania.

conej miłości, utraconego szczęścia, utraconego kochanka, który dla niej to przecie, dla ratowania jej życia zdecydował się na tę haniebną zdradę.

A tu ani słowa o tym! Wszystko, o czym mówi, sprowadza się do nauki moralnej, stanowi pouczające kazanie a nie wyznanie liryczne. Bo też takie jest przeznaczenie literackie tej postaci. Nie wzruszać miały jej słowa, jakby nakazywała poetyka sentymentalna, lecz budować czytelników, gdyż wzruszenie, żal nad kochankami rozbrajałyby psychicznie. Tendencje poetyki sentymentalnej stałyby tu w oczywistej sprzeczności z ideowymi tendencjami opowiadania. Przecie miało ono służyć jak przypowieść, która prowadzi przede wszystkim do sentencji moralnej, do wskazówki dydaktycznej. Tak też właśnie ujmuje główną koncepcję swego opowiadania narrator, gdy we wstępie powołuje się na „Greków i rzymskiej historyey pisarzy”, którzy „dosyć nam ku zbudowaniu podali o cnotliwych a prawie męzkiego serca białychgłowach [...]” (V 299).

Dlatego też tak skąpo przedstawiono tu życie psychiczne tych postaci; więcej przekazano domysłem czytelników, niż powiedziano wprost o ich przeżyciach. Dlatego też tak związłe, tak surowo i nieodwołalnie dźwięczą ich przemówienia, w których każde słowo — konkretne i bez afektacji uczuciowej — ma wagę wyroku, jest brzemienne w skutki, wyraża całą ich postawę wobec życia.

Stąd więc, z ideowych założeń opowiadania - przypowieści wynika zastosowana tu metoda kształtowania postaci. Wcale nie realistyczna, jeśli realizm pojmiemy jako sugerowanie prawdziwości zwykłej, przeciętnej, typowej, wszystkim znanej z codziennej rzeczywistości. I wcale nie romantyczna, jeśli romantyzm pojmiemy jako niezwykłą, poetyckie widzenie świata, w oparciu o przeciwstawienie wyrastającego ponad przeciętność indywiduum i zwykłej, potocznej szarzyzny społeczeństwa. Jest to metoda — typowo klasycystyczna, usiłująca uchwycić prawdę o człowieku w jakimś poetyckim, syntetycznym skrócie; uchwycić i utrwalić — jak w marmurowym posągu — prawdę o tej lub innej, wyodrębnionej właściwości jego natury; właściwości spotęgowanej, zwielo-

krotnionej przez przybliżenie obiektywu, uchwyconej w ogólnym zarysie, w kształtach prostych i surowych, syntetycznie oglądanych, bez zagubienia jej w masie szczegółów, bez zatarcia ogólnego konturu drobnymi zygzakami linii, która przebiega w rzeczywistości.

A więc — metoda sublimacji przedmiotu, stwarzania mitów, technika dłuta, które wykuwa posągi na wielkie, uroczyste pomniki, metoda heroizacji postaci, by wielkością swą służyły potomności na pamiątkę wielkich czynów — jako drogowskazy postępowania na przyszłość.

Ani śladu tu troski o bliższe, bardziej szczegółowe zarysowanie wyglądu zewnętrznego postaci, ani śladu dążeń do uchwycenia ich w geście charakterystycznym, w zindywidualizowanym sposobie mówienia; ani śladu tendencji do zobrazowania ich zmiennej psychiki. Rządzi typizacja w zarysowaniu postaci; ujawnia się statyczność w naszkicowaniu ich już jako w pełni skończonych, niezmiennych charakterów; dominuje troska o wyodrębnienie i spótgowanie przede wszystkim tych właściwości, które mają ułatwić przekonywające przeprowadzenie tezy głównej.

W rezultacie zarysowane zostają postaci, jakże dalekie w swym życiu wewnętrznym od czułościowych, wahających się i liryczne żale wylewających bohaterów powieści sentymentalnych.

3

Podobnie ukształtowany jest ideał człowieka w liryce filomackiej Mickiewicza. Jej wysokie wezwania kształtują go na wzór herosa antycznego, stawiają mu przed oczy wzniosłość ukłasycznionych bohaterów.

„Weźmijmyż z bohaterów greckich przykład świetny!” — powiada poeta od razu w pierwszej swej mowie wierszowanej, wygłoszonej do braci filomatów. Ukazuje im czyny mitycznego Jazona, owego Frygijczyka,

*[...] co się pierwszy chytrej zwierzał fali,
A w zawody na złomnym puściwszy się drewnie,
Choć nań piekła i nieba dąsały się gniewnie,*

*W własnych dzielnościach ufny, śmiałyż żądań pełny,
Nieba i piekła zwalczył, złotej dostał wełny*

(„Już się z pogodnych niebios...”, ww. 8-12)

Powołuje się na Heraklesa, owego „półboga, co łamał centaury”, a dzieckiem w kolebce „łeb urwał Hydrze”. Na „Achilla”, który „pozwał w szranki bogów polubieńce”. Na „Samijczyka” Pytagorasa, na Orfeusza, na wielkich bohaterów, uczonych i poetów mitycznego i rzeczywistego świata ludzi starożytnych.

I stosownie do tych wzorów kształtują się także pojęcia tej filomackiej poezji o szczęściu człowieka:

*Szczęśliwy, komu pierwsze wieńce się dostały:
Sam zyska chwałę, innych zanęci do chwały —*

powie w tejże mowie do filomatów (ww. 29—30), a w odezwie ukształtowanej w postać ody uzupełni to sformułowanie jakże znamienne stwierdzeniem:

*I ten szczęśliwy, kto padł wśród zawodu,
Jeżeli poległym ciałem
Dał innym szczebel do sławy grodu.*

A jednocześnie jakież to piękny przykład powiązania szczęścia jednostki ze szczęściem ogółu, ze służbą dla dobra społeczeństwa. Po latach kilku jeszcze pełniej, choć tak prosto i zwyczajnie powie o Konradzie Wallenrodzie: „Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie”. Każdy wysiłek, do którego poeta wzywa, każde poświęcenie indywidualne ma swe umotywowanie w szczęściu społecznym, nie kończy się bynajmniej na owym „sławy grodzie”. Heroizm wezwań Mickiewiczowskich — nie jest tylko heroizmem dla sławy indywidualnej. Bohater Mickiewiczowski już od samego początku jego twórczości jest herosem uspołecznionym, człowiekiem, którego wielkość na tym właśnie polega, iż umie społeczeństwu wiele ofiarować, że podejmuje się nie pojedynczego czynu, lecz stałego działania w imię dobra innych ludzi, własnej ojczyzny, czy nawet całej ludzkości.

*Wszakże owoc, nie liścia świadczą lepszość drzewa.
Więc nie z wzięcia przyklasków, nie z zaszczytnej palmy:
Żeśmy pożyteczniejsi, z tego się pochwalmy.*

(„Już się z pogodnych niebios...” ww. 32—34)

I jakże zresztą mogło być inaczej, jeśli poezję tę raz po raz porywa wizja nowego świata, świadomość obowiązków pokolenia, wynikających z nakazu tworzenia nowych wartości. Nawet tam, gdzie sięga po przykłady dawnych bohaterów greckich, nie zapomni podkreślić zarówno analogie jak i różnice, jakie ich dzielą od celów współczesnego pokolenia w epoce, „gdy nowe tworzymy gmachy na nowej posadzie”.

I jakże mogło być inaczej, jeśli poezji tej przyświeca również pełna świadomość, że wybitniejszym jednostkom nie po to dano większą dozę uzdolnień, by mogły łatwiej czy z większą chlubą przejść przez życie, ale po to, by mogły wykonać większe zadania. Świadomość, że większe możliwości danego człowieka nakazują mu oczekiwać nie tyle większych uprawnień, ile większych obowiązków.

*Wszyscy chciejmy dokonać, dokona, kto może.
Bo się nierówną miarą dzielą łaski Boże.*

A „im kto wyżej stąpił, w większy trud się wprzęga, i tym się nawet zniża, że wyżej nie sięga [...]” (ww. 25—26 i 51—52). Jak ów „Greczyn”, który dzielność swą głosi dewizą: „Mocniejszy jestem: cięższą podajcie mi zbroję” (tamże, w. 36). A stąd — nakaz stałego pomnażania w sobie wartości wewnętrznych, obowiązek łamania się z własną słabością. Bo „kiedy raz z biegących dobyłeś się tłoku, pod karą wiecznej hańby nie cofajże kroku” (tamże, ww. 41—42).

Taki typ heroizmu, taki ideał herosa na codzień, bohatera powinności społecznej czy narodowej stawiał Mickiewicz swym braciom filomatom nie tylko w poezji. W przemówieniu na posiedzeniu 25.III.1819 r. określi to wprost, bez poetyckich metafor:

Rzeczpospolita złożona z egoistów, z ludzi, którzy jej nic poświęcić nie chcą, niedługo postoi. Ateny i Rzym dlatego się wzniosły, iż były polem heroicznych czynów. Bracia! nie dajmy się upośledzić! U nas heroizmem jest dopełnienie wszystkich obowiązków mimo wszystkich przeszkód! (V 62; podkreśl. moje, C. Z.)

Tym pojęciom o heroizmie poeta pozostanie wierny i później, nawet wtedy, gdy inaczej nieco może będzie rozumiał obowiązki

społeczne i narodowe. Dlatego to w wykładach paryskich tak wysoko wynosić będzie ludzi konfederacji barskiej. Dlatego także opowiada się za tymi, których nazywa „ludźmi szalonymi”, przeciwstawiając ich „ludziom rozsądnym” w najpiękniejszym chyba ze swych wystąpień publicystycznych na emigracji, w artykule *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*.

Ta filomacka koncepcja człowieka-herosa stanowi nie tylko jedno z najważniejszych znamion problematyki poezji Mickiewicza tego okresu, ale staje się także czynnikiem, który decyduje o skryształowaniu się innych tendencji tej młodzieńczej twórczości, staje się elementem kształtującym również środki wyrazu poetyckiego. Jasne bowiem, iż to widzenie świata, jakie się w liryce młodego Mickiewicza ujawnia, nie jest widzeniem sentymentalnym, ani sentymentalnym odczuwaniem człowieka. Jasne, że wypowiedzana w niej koncepcja człowieka zgodna jest najzupełniej z klasycystyczną metodą kształtowania postaci, oglądania ich w wymiarach spotęgowanych, w zarysach posągowych, poprzez mityczną heroizację.

Jasne jest także, iż ten właśnie element młodzieńczej poezji Mickiewicza, to heroizujące widzenie człowieka stanowi główną podstawę jej lirycznego patosu, tendencji do rozwijania wypowiedzi w tonie przemówień i odezwo wierszowanych, zdynamizowanych energią przemawiającego podmiotu, przejętego wewnątrznie słusnością rzucanych wezwań. Taka bowiem koncepcja człowieka i jego zadań staje się artystyczną motywacją retoryki tych wierszy, ich tonu uniesionego, „górnego” — jak wówczas mówiono.

Nie intymna to spowiedź, nie wyznania osobiste! Ale wezwania rzucone innym, hasła, które—jeśli mają spełnić swą funkcję, tzn. zmobilizować wolę odbiorców do czynu—muszą być dostatecznie sugestywne, przeniknięte entuzjazmem i zapałem, muszą nie tylko przekonywać słuchacza, ale i porwać całą jego osobowość ku celom ukazywanym w wypowiedzi poetyckiej.

Stąd — ten ton emocjonalny ód, przemówień i pieśni filomackich, stąd te energiczne zdania, związane jak gnomy, a wyraziste jak hasła na transparentach. Stąd—szlachetny patos retoryki uniesionej już może nie na sposób typowo klasycystyczny, bo za mało w tej liryce wyrachowania, proporcji i harmonii, za mało

okresów składniowych rozwijanych cierpliwie a porządnie, w oparciu o tradycję antycznej wymowy — ale retoryki, która jak najdalsza jest od nuty roztkliwienia sentymentalnego i nie na czułość, nie na litość, nie na rozrzewnianie się nad sobą samym i własną szlachetnością jest nastawiona, lecz pragnie porywać innych mocą własnego entuzjazmu, w słowie poetyckim jak najsugestywniej zakłętego.

4

Spróbujmy zebrać wnioski, jakie się nam na podstawie *Żywili* i liryki filomackiej zarysowały.

Człowiek w poezji Mickiewicza tego okresu nie jest przedmiotem studiów psychologicznych, nie staje w szeregu zjawisk przeżywanych poetycko jako coś, co samo już stać się może ostateczną wartością wypowiedzi. Ale bo też wypowiedź ta nie ma charakteru opowiadania o ludziach dla bliższego poznania ich, dla poetyckiego wzbogacenia naszego przeżywania spotkań z ludźmi, dla otworzenia w nas nowych, poetyckich perspektyw na skomplikowany świat psychiki ludzkiej.

Poezja Mickiewicza tych lat zmierza ku innym celom. Dąży przede wszystkim do poetyckiego oddziaływania na wolę i postępowanie ludzi, do ukazywania im środkami poezji ideału wysokiej godności człowieka. Można by więc mówić tu o dydaktyzmie — jakże naturalnym w twórczości, która się kształtowała w atmosferze Oświecenia! Można mówić o poezji z tezą, o liryce programowej, o retoryce tendencyjnej w szlachetnym tego słowa znaczeniu. To poetyckie oddziaływanie na człowieka rzadko w praktyce literackiej Mickiewicza tych czasów sięga do sposobów satyrycznego realizowania swych celów: woli ukazywać ludzi ukształtowanych według ideału, oświetlać wielkość — nie małość — człowieka.

I stąd — dalsze konsekwencje tego wyboru. Przede wszystkim w zakresie gatunku. Rozpoczęta dość wcześnie linia satyrycznych czy heroikomicznych poemacików urywa się rychło; pewien — jakże odmieniony! — ślad zostawiając jedynie w tzw.

„ambach”, pisanych na „fety” przyjacielskie. Ale komizm służy tu już innym celom, nie satyrze: jest elementem zabawy, wyrazem towarzyskiego współżycia przyjaciół, a jednocześnie ułatwia wprowadzenie wskazań programowych. Podobnie programowo-organizacyjnym celom służy element dowcipu w wesołych, pozornie anacreontycznych piosenkach filomacko-filareckich.

Dominuje jednak w ówczesnej twórczości Mickiewicza powaga, ton wypowiedzi zasadniczej. Dominuje retoryka mów wierszowanych, poezyj-odezw, wypowiedzi rozwijanych w „górnym” regionach literatury. Pojawia się skupienie i surowość przypowieści, kształtującej swe postaci jako przykłady ilustrujące prawe i nieprawe drogi postępowania, oceniane od razu, bezwzględnie i jednoznacznie. Z tej koncepcji bohatera jako herosa wypływa typowo klasycystyczna metoda kształtowania postaci, całkowicie zharmonizowana z retorycznym tonem wypowiedzi.

Są to kreacje uwzniośnione, z grubsza ciosane, bez troski o ukazanie powszednich, zwykłych proporcji ich człowieczeństwa. Ale kreacje — nie zakrojone mimo tych tendencji na miarę jakichś nadludzi. Odwrotnie raczej: mamy tu jakby do czynienia z poetyckim odkrywaniem heroicznych perspektyw wielkości każdego, najzwyklejszego człowieka. W skali jego możliwości — oczywiście. Jest to raczej wyniesienie przeciętnego człowieka do wymiarów heroicznych, niż uwznioślanie jednostki metodą wynoszenia jej ponad innych. Chciałoby się rzec, że każdy człowiek tej młodzieńczej poezji Mickiewicza skazany jest na wielkość, czy raczej: powołany jest do niej. I że każdego obdarzono w niej dostateczną siłą możliwości wewnętrznych, by powołanie to mógł podjąć i spełnić jak należy.

Przy takiej koncepcji człowieka zanikają — oczywiście — rysy jego przeciętności. Toteż jeśli realizm pojmiemy jako metodę sugerowania zgodności świata poetyckiego z przeciętnym, zwykłym światem otaczającej nas rzeczywistości — to taka metoda ukazywania ludzi nie będzie metodą realistyczną. Będzie to raczej metoda heroizacji, kształtowania człowieka na miarę skonstruowanego ideału, a więc postępowanie, które określać by należało jako metodę idealizacji.

Ale nie świadczy to wcale, iż metoda taka nie mówi o prawdzie. O prawdziwości lub fałszu danego utworu decyduje nie wybór metody stylizacyjnej, realistycznej, heroizującej, czy stwarzającej karykatury lub postaci groteskowe, ale sumienie artysty i poczucie jego odpowiedzialności. A utwór, który by mówił nieprawdę, nie jest właściwie dziełem sztuki, znajduje się na pewno poza granicami poezji właściwej. Toteż człowiek ukazany poetycko metodą realistyczną lub nierealistyczną — to nie człowiek prawdziwy lub nieprawdziwy, ale prawda i w jednym, i w drugim wypadku, prawda o tym samym człowieku, widzianym tylko z różnej strony, oglądanym z innego aspektu.

Człowiek poezji Mickiewicza pierwszego okresu — to prawda o dostojeństwie każdego człowieka, o jego wielkości, przejawiającej się przynajmniej w kategoriach drzemających w nim możliwości czy tęsknot wewnętrznych. To prawda o powołaniu do wielkości i heroizmu odczuwanym przez każdego, najzwyklejszego człowieka, jeśli — oczywiście — nie zdusi go w sobie gwałtem wewnętrznego zakłamania.

Alę tego rodzaju aspekt oglądania i interpretacji człowieka nie pozwala na widzenie innych stron jego osobowości. Nie zobaczymy go w przeciętności, w kręgu spraw, trosk i pragnień codziennych, zwykłych. Nie ujrzymy go także w wewnętrznej grze różnych tendencji. Nie przeżyjemy wraz z nim całego splotu wzruszających, niepowtarzalnych doznań osobistego, indywidualnego odczuwania, związanego z jedyną, konkretną psychiką tego właśnie a nie innego człowieka. Oglądany z daleka, syntetycznie wyniesiony ponad przeciętność, bohater taki wzbudza podziw, cześć, pragnienie dorównania mu w szlachetnej doskonałości, ale pozostaje daleki, ukazany ku zbudowaniu innych, a nie dla przeżycia go w jedynym, niepowtarzalnym wzruszeniu lirycznym.

I dlatego też ta wczesna liryka Mickiewiczowska jest tak mało liryczna, tak wiele dźwięczy w niej patosu dydaktyki. Dlatego też nie erotyka, nie intymne wynurzenia osobiste, ale retoryka programu, energia haseł i wezwań stanowi główny ton jej wypowiedzi. Dlatego wreszcie człowiek w tym etapie poezji Mickiewicza tak rzadko pojawia się jako konkretna, niepowtarzalna oso-

bowość, odmiennie, intensywniej, przeżywająca świat zjawisk codziennych, potocznych, zwykłych.

Ale poeta staje już u wrót i tej także, obcej mu dotąd dziedziny wartości poetyckich. Już w następnym etapie wrota te otworzą się przed nim szeroko.

5

Drugi okres twórczości młodego Mickiewicza stoi—oczywiście—pod znakiem rozkwitającego romantyzmu. Działanie tych nowych czynników staje się tym ostrzejsze, tym bardziej gwałtowne, iż są to siły młode, buntujące się, rewolucyjne, a więc bezkompromisowe i odważne, programowo zmierzające do przekształcenia wszystkiego, co zastały w dotychczasowej literaturze.

Ale równocześnie żywe są jeszcze tradycje dawnej poetyki; osłabione w swej przodującej pozycji na terenie teoretycznych postulatów i uzasadnień, pozostają przecie realną siłą w zakresie praktycznej realizacji nowych dążeń poetyckich, głównie wskutek tego, iż zachowują cały ciężar konwencji literackich, całą wagę tradycji, która ukształtowała nie tylko gust i zasady tworzenia, ale także właściwy sobie sposób poetyckiego widzenia rzeczywistości, a więc także i człowieka.

Starcie obu tych sił wyznacza w ostatecznym rezultacie główny kierunek pierwszych prób poezji romantycznej. Jej linia rozwojowa stanowi wypadkową w stosunku do realnego układu sił obu tych odmiennych tendencji. Nie tworzy linii prostej, konsekwentnie zmierzającej ku nowym, romantycznym rozwiązaniom zadań poetyckich, ale biegnie linią krzywą, łamaną w kapryśne zygzaki, pozornie bez wyraźnego, konsekwentnie przestrzeganego kierunku.

Tak też jest w poezji Mickiewicza w tych pierwszych latach romantyzmu. I nie *Ballady i romanse* jako całość cyklu¹¹, ale dopiero *Dziadów* cz. IV przemówi w pełni głosem nowej szkoły literackiej. Toteż okres ten, obejmujący ballady, *Grażynę* i *Dziadów*

¹¹ Pomijając — oczywiście — poszczególne z nich (nieliczne!) jak *Lilie* lub *Świteziankę*.

część wileńsko-kowieńską — to etap przejściowy w ewolucji sztuki poezyckiej Mickiewicza. I stąd też — jakby pewien zamęt w tak harmonijnym dotąd układzie tendencji jego twórczości. Linii rozwojowej, zgodnej w szczegółach z chronologiczną kolejnością stwarzanych w tym etapie poezji, nie da się nakreślić. Elementy „nowe” i „stare” przeplatają się ze sobą w sposób nieuregulowany i ścierając się nieraz w ramach jednego organizmu literackiego, komplikują obraz całości.

W rozważaniach tego szkicu główną uwagę skupić wypadnie na tych tendencjach, które określić by należało jako „nowe”. Tym silniej przeto, by uniknąć mimowolnego zniekształcenia obrazu, podkreślić trzeba istnienie i oddziaływanie tendencji dawnych, analogicznych do tych, któreśmy już obserwowali w etapie poprzednim. Najwyraźniej może zarysowują się one w *Grażynie*. Ten sam charakter ukłasycznionego heroizmu, ta sama metoda konstruowania postaci — też pozwalają wiązać bohaterów tego poematu z tendencjami twórczości poprzedniej.

Atmosferę tradycji — sielankę przede wszystkim, ale także i dum przedromantycznych — wnoszą ze sobą sentymentalne nawyki głównych aktorów *Kurhanka Maryli*, *Dudarza*, w pewnej mierze *To lubię*, a nawet *Dziadów* części II i IV. Pozornie — w zestawieniu z poezją Mickiewicza w okresie poprzednim, w którym sentymentalizm, zduszony poetyką klasycyzmu, nie sięgał nigdy po hegemonię w zakresie ukształtowania postaci — teraz wykorzystując jak gdyby osłabienie decydujących uprzednio rygorów, podnosi głowę, by wypróbować swe możliwości w aliansie z nowymi, romantycznymi elementami poezji.

W istocie rzeczy jednak tak nie jest.

Nowa sztuka Mickiewiczowska kształtuje się właśnie w uporczywej walce z konwencją tradycji sentymentalnej, tym groźniejszej w tym etapie dla rozwoju nowych środków wyrazu, im silniej tendencje poezji romantycznej wiodły ją w dziedzinę gatunków literackich, zwanych w owym czasie „niższymi” — w świat pokrewny dawnym sielankom i dumom, w sferę przeżyć erotycznych, przyzwyczajień i szablonów z dawna już przez sentymentalizm opanowanych. W sferze poezji „wyższej”, w zakresie ód czy

poematów rycerskich, nowa poezja przewycięzać musiała przede wszystkim konwencje klasycyzmu — i taki też był problem artystyczny *Grażyny* — ale w dziedzinie poezji „niższej”, w kręgu dum i sielanek, sentymentalizm reprezentował pozycje najtrudniejsze do przełamania. I w tym też kierunku idą główne usiłowania nowatorskich poczynań Mickiewicza w balladach¹², nie zawsze — oczywiście — uwieńczone pełnym sukcesem, jeśli nawet w tak manifestacyjnie romantycznej kreacji, jak Gustaw z *Dziadów* cz. IV, rozpoznać możemy ślady wiążących poetę konwencji¹³.

Walkę tę przeprowadza poezja Mickiewicza różnymi środkami. Najskuteczniejszą bronią przeciw koturnom łzawych żalów sentymentalnych okazuje się — oczywiście — humor. I nie tyle nawet *Pani Twardowska*, czy *Tukaj*, ile raczej niektóre strofy *Świtezi*, *To lubię*, czy *Powrotu taty* stanowią najdogodniejsze przykłady wykorzystania tego elementu w ówczesnej twórczości Mickiewicza¹⁴. Pozwala on obniżyć ton narracji przesyconej w sielankach i dumach zbytkiem afektacji uczuciowej, ułatwia ująć postaci i ich otoczenie z dystansu epika, zaakcentować jego sceptyczną rezerwę wobec ukazywanych „dziwów” romantycznego świata, wprowadzić z lekka żartobliwą narrację bezstronnego obserwatora, opowiadającego bez rozczulania się autorskiego nad każdym strapieniem swych postaci, jak bywa to zazwyczaj w poezji poddanej nawiąkom sentymentalizmu.

¹² Por. *O pierwszych balladach Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1948, s. 72—149.

¹³ Por. H. Schipper, *op. cit.*, s. 220—224 i in., a także J. Kleiner, *op. cit.*, I. s. 387—389, 401—402 i in.

¹⁴ Por. np. taką oto relację narratora w *Świtezi*:

[...] jakie szatan wyprawia tam harce!
Jakie się larwy szamocą,
Drzę całą, kiedy bają o tym starce,
I strach wspominać przed nocą.

(ww. 25—28)

Albo gdy narrator dworuje sobie z czytelnika i przedmiotu opowiadania (ww. 63—65).

Ale humor, bardzo skuteczny jako środek zapobiegawczy przeciw postawie roztkliwienia sentymentalnego, okazywał się najzupełniej niewystarczający tam, gdzie chodziło o literacką realizację nowego, romantycznego widzenia rzeczywistości, poważnie i programowo wprowadzanego do poezji.

Z romantyczną postawą wobec świata był właściwie tak samo skłócony jak z sentymentalną i w kształtowaniu bohaterów typowo romantycznych nie mógł być użyteczny nawet jako czynnik uboczny¹⁵. Toteż nie humor, ale cały zespół innych tendencji odegra tu rolę główną.

Pewną — nie najważniejszą może — część tych tendencji dałoby się określić jako dążenie do konkretyzacji ukazywanego świata rzeczy i ludzi. Przybiera ona różną postać i różne spełnia funkcje. Często kształtuje tło dekoracyjne zdarzeń i wówczas wykorzystywane bywa dwojako: bądź dla wywołania zamierzonego nastroju, jak jest to np. w *Świtezii*, bądź też dla wzmocnienia sugestii, iż fabuła dotyczy zdarzeń prawdziwych, rzeczywistej historii, związanej z konkretną miejscowością i konkretnymi, zwykłymi ludźmi. Stąd wynika nie tylko geograficzna lokalizacja zdarzeń, ale także wprowadzanie szczegółów topograficznego zarysu otoczenia, jak jest to np. w *To lubię*.

Oba przejawy konkretyzacji nie pozostają — oczywiście — bez konsekwencji w ukształtowaniu postaci tych utworów. Tło nastrojowe sprzyja poetyzacji, otacza bohaterów opowiadania niezwykłą atmosferą romantycznej „dziwności”, osłania ich przed działaniem dawnych konwencji mgiełką niepokojącej tajemniczości, wydobywa z kręgu zjawisk powszednich pozwalając na oglądanie z bliska postaci ukazujących się zazwyczaj w oddaleniu — jakby scenicznym — wytworzonym wskutek strukturalnej, poetyckiej odmienności zarówno ich własnej natury, jak i świata, który je otacza.

Wręcz odwrotnie działa drugi typ konkretyzacji. Służy przede wszystkim realistycznym tendencjom poezji, akcentuje zwykłą

¹⁵ W pierwszym etapie romantyzmu; w dalszym jego rozwoju sprawa przedstawia się już nieco inaczej.

przeciętność stosunków i ludzi, ukazuje postaci w sferze ich codziennej potoczności, sprowadzając je między czytelników jako istoty wzięte na pozór wprost z życia i z życiem tym całkowicie związane. Stwarza iluzję, jak gdyby czytelnikowi wystarczyło tylko rozejrzeć się wokół siebie, a odnajdzie postaci, o których mowa w utworze.

Ale w balladach Mickiewicza sprawa ta nie wygląda wcale tak prosto, jak można by sądzić na podstawie przedstawionego rozróżnienia. Cała nowość tej romantycznej konkretyzacji polega właśnie na tym, że obie te tendencje działają równocześnie (i nie-raz nawet równoważnie) w ramach tego samego organizmu literackiego, że się splatają wzajemnie i mimo sprzeczności wytwarzają jakąś jednolitą, dynamicznie rozwijającą się linię stylizacji.

Wystarczy sięgnąć po przykłady, by sprawa ta wyszła w pełni na jaw. Z jednej strony — nastrojowy obraz jeziora w pierwszych strofach *Świtezii*, poezja złudy —

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

(ww. 17—20)

A z drugiej — potoczna konkretność przygotowań dziedzica, gawędowe opowiadanie o tym, jak „wielkie sypał wydatki”, jak „związano niewód, głęboki stóp dwieście”, jak „ksiądz przyjechał z Cyryna”, „stanął na brzegu, ubrał się w ornaty, przeżegnał, pracę pokropił” (ww. 46—54). Albo inny przykład: zestawienie obu tendencji nieco inaczej skontrastowanych. Oto najzwyczajniejsza scena ukazująca powitanie powracającego ojca: „słychać tarkot”, ukazuje się „wóz znajomy na przedzie”, dzieci „krzyczą, jak mogą”, kupiec „z wozu na ziemię wylata”, pyta: „Mama czy zdrowa?”, pokazuje dzieciom: „A ot rozynki w koszyku”. Stowem: „pełno radości i krzyku” — jak zwykle przy tego rodzaju rodzinnych okazjach. Ale za chwilę już wraz z ojcem, dziećmi i służącymi wkroczymy w świat ukształtowany na prawach baśni: wypadają zbójcy, jest ich dwunastu — jak w baśni; jak w baśni też — brody mają długie, kręcone wąsiska, noże za pasem...

Na takim współdziałaniu obu sprzecznych tendencji opiera się nie tylko romantyczna nowość, ale i realistyczna sugestywność stwarzanego świata fikcji poetyckiej. Konkretność, zwykłość, przeciętność szczegółu podtrzymują swym realizmem zaufanie do prawdziwości zjawisk ze świata „dziwów” romantycznych. Nie małą rolę odgrywa tu także koncepcja narratora, człowieka zwykłego, przeciętnego, niełatwowieznego jednak, niekiedy nawet obdarzonego postawą sceptycznego obserwatora. Ale jednocześnie poezja czarów romantycznych, tajemniczość świata nadzmysłowego, niezwykłość postaci cudownych, upiornych czy rusańczanych nie tylko przenikają skonstruowaną w ten sposób rzeczywistość ballad urokiem nowości poetyckiej, ale — co ważniejsze — rozszerzają perspektywy znaczeniowe ich wypowiedzi, organizują nowy sposób widzenia świata i ludzi, sugerują istnienie przedziwnej, choć ukrytej prawidłowości, prawdziwego, choć zamaskowanego sensu ukazywanych losów ludzkich.

Ballady stają się pierwszym terenem, na którym spotkały się dwie przeciwstawne, ale jakże często w owym czasie współdziałające tendencje literackie: poetyzującego romantyzmu i ukonkretniającego realizmu.

Zakres drugiej z tych tendencji obejmuje zresztą nie tylko szczegółową lokalizację akcji i topograficzne określenie miejsca — jak wynikałoby z uwag poprzednich. Sięga również w sferę innych zjawisk z życia stwarzanych postaci, a niekiedy próbuje nawet ukazać je w powiązaniu ze znamienymi warunkami bytu. Tą właśnie drogą — jako wynik realistycznej metody konstruowania fabuły — wprowadzi poeta do niektórych utworów etyczne i społeczne uwarunkowanie losów swych postaci. W tej właśnie, realistycznie umotywowanej wizji świata, z całą sferą kierujących nim sił widzialnych i niewidzialnych, ukaże sprawiedliwą prawidłowość jego ostatecznych wyroków, nawet wtedy, gdy zawiodą instytucje praw doczesnych: nieuchronną konsekwencję kary za winę¹⁶, zarówno za zbrodnię Pani w *Liliach*, jak i za krzywdę ludu, za postępowanie pana w *Rybce* czy dziedzica w *Dziadów* cz. II.

¹⁶ Por. nieco odmienną interpretację S. Żółkiewskiego, *Spór o Mickiewicza*, Wrocław 1952, s. 59.

Z tego też źródła realistycznych tendencji ówczesnej twórczości Mickiewicza wypływają jego archeologiczne zainteresowania życiem i obyczajami dawnej Litwy w *Grażynie*¹⁷. One to ułatwiają mu tchnąć życie i prawdę w klasycystycznie heroizowane postaci tej „litewskiej powieści”, one także pozwalają ożywić je reakcjami zwykłych, przeciętnych ludzi, ukazać w dynamice zróżnicowanego życia psychicznego.

Ale to ostatnie wychodzi już poza konsekwencje archeologicznych zainteresowań autora *Grażyny*. Wiąże się jak najściślej ze zjawiskiem, które okaże się największą zdobyczą, najtrwałszym osiągnięciem Mickiewiczowskiej sztuki kształtowania postaci w tym drugim, wileńsko-kowieńskim etapie.

7

W utworach Mickiewicza tego okresu człowiek poczyną się pojawiać—stopniowo coraz wyraźniej—jako istota żyjąca własnym, indywidualnym życiem psychicznym, które — w miarę rozwijania się sztuki Mickiewiczowskiej — staje się coraz intensywniejsze, coraz wyraźniej zróżnicowane. A jednocześnie sztuka poety usiłuje życie to uchwycić „na gorąco” niejako, w jego dynamice, w kształtowaniu się i rozwoju procesu psychicznego.

Postaci pod wpływem tego działania porzucają swą posągowo klasycystyczną postawę zniechęcenia, z kreacji uogólnionych, reprezentujących jakieś typowe cechy czy sposoby reagowania — przeistaczają się stopniowo w żywe organizmy ludzkie, w ostro zarysowane indywidualności, reagujące nie według konwencjonalnego schematu, ale spontanicznie, w kierunku trudnym do przewidzenia, nieraz nawet żywiołowo.

W rezultacie takiego sposobu ich widzenia postaci poczynają żyć własnym, autonomicznym światem wewnętrznym, otwierają zupełnie nowe perspektywy znaczeniowe sztuce Mickiewiczowskiej, czynią ją coraz bardziej przejmującą, coraz wyraźniej humanistyczną.

¹⁷ Por. Konrad G ó r s k i, *Uwagi o Grażynie*, „Pamiętnik Literacki”, 1948, s. 150–166.

Dzieje się to — oczywiście — nie od razu. Krąg tych zainteresowań poetyckich Mickiewicza rozszerza się stopniowo, ale szybko i zdecydowanie, tak szybko, że już w ramach drugiego etapu twórczości doprowadza do pełnego skryształowania się tych tendencji. Początkowo ta nowa metoda kształtowania postaci nie narusza ani schematów, ani konwencji literatury tradycyjnej. Występuje tylko w kształcie epizodycznych zboczeń narracji poetyckiej, jakby w rezultacie nieoczekiwanych, dziwnie sugestywnych błysków uważniejszego, bardziej wnikliwego spojrzenia. Początkowo nie burzy także klasycystycznej metody kształtowania postaci, umie jeno wyraziściej zarysować jej profil wewnętrzny, wprowadzić niepokój ludzkich odruchów do tych zastygłych kształtów kreacji utworzonych zgodnie z wymaganiami poetyki klasycystycznej.

Tak jest właśnie w *Grażynie*, „powieści litewskiej”, powracającej do świata ukazanego już raz przez poetę w *Żywili*, ale powracającej jakby po to właśnie, by na świat ten spojrzeć oczyma artysty, który, wzbogacony zdobyczami nowej, romantycznej poezji, widzi swój przedmiot inaczej. Bo mimo wszelkich zbieżności Księżna z *Grażyną* nie jest wcale siostrą Żywili, tak jak i Litawor nie jest bratem Poraja.

Już Kleiner nazywa Litawora „kipiącą życiem pełnym kreacją”¹⁸. „Życiem pełnym” — to znaczy: życiem psychicznym także. Co prawda poeta nie analizuje ani razu przejawów tego życia, opowiada o nim z pozycji narratora, który wie tylko tyle, ile wywnioskować potrafi z przebiegu zdarzeń, z wyglądu i czynów postaci. Ale o tym, że Litawor kipi właśnie — wedle trafnego określenia Kleinera — wezbranymi w nim siłami emocjonalnego wzburzenia, świadczą i jego słowa, i jego zachowanie się, i nawet odruchowe gesty.

Oto chodzi „po gmachu dokoła”, to znów staje i w myślach tonie, „to się rumieni, to wzdycha, to blednie, wydając twarzą troski niepowседневne”. A

[...] *kiedy okna kratowane mijał,*
Widna posępność zmarszczonego czoła,
Przycięte usta, oczu błyskawica
I surowego zagorzałość lica. (ww. 94—97)

¹⁸ J. Kleiner, *op. cit.*, I. s. 350.

Po chwili zaś:

*Siądnął i z kłamliwą spokojnością mówi,
Szyderski mowę zaprawując śmiechem.*

(ww. 101—102)

Ale gdy w końcu sceny uniesie go gniew na Witołda, nie zdoła już zapanować nad sobą, nie potrafi nawet spokojnie dokończyć zdania:

*„Póki młodego w piersiach żywię ducha,
Póki żelazo ręki zdrowej słucha,
Dopóki koń mój ze skrzydłem sokolim
[.]
Dopóki koń mój! ..póki szabla moja!..”
Tu mu gniew słowa i technienie zatłoczył,
Umilkł, lecz chrzęstem ozwała się zbroja.*

Narrator nie widzi dokładnie, w „gmachu” panuje mrok, ale wnioskuje z tego, co słyszy i zdoła ujrzeć:

*Znać, że się wzdrygnął i z miejsca wyskoczył.
Jakiż to płomień nad głową mu błysnął?
Jak oderwana gwiazda przez niebios
Spada, z długiego żary trzęsąc włosy,
Tak on brzeszczotem koło stropu cisnął
I siekł w podłogę, od tęgiego razu
Rzęsiste iskry sypnęły się z głazu.*

(ww. 445—461)

Tak więc — wpierw: uniesiony okres retoryczny, urwany, niedopowiedziany w gniewie zbyt gwałtownym, by mógł się zamknąć w odpowiednim słowie i całkowicie w nim wyładować; zaraz potem—gest, odruchowy, nagły, nie do opanowania przez prymitywną, gwałtowną naturę Księcia: ciosy brzeszczotem w podłogę. Nie umiałby tak jeszcze przemawiać, ani tak wyrażać gestem swych uczuć Poraj z *Żywili*, choćby nawet opowiadanie włożono tam w usta mniej lakonicznego narratora!

Ważne tu są zarówno sposoby ukazywania życia wewnętrznego postaci, jak i próby odcyfrowania tego, co i jak się mogło rozgrywać w ich duszy. Przy tym dotyczą one nie tylko uczuć, które potrzebne są jako czynniki akcji — zazdrości, gniewu czy oburzenia—ale obejmują również takie reakcje, które dla dalszego

rozwoju zdarzeń są właściwie obojętne: wątpliwości bohatera dręczonego wyrzutami sumienia, wahania przed decyzją, po której nie będzie już powrotu do stanu chwili obecnej, duma księcia, który wewnątrz swe usiłuje ukryć przed czujnym okiem Rymwida, najwierniejszego sługi i przyjaciela. „Wrzкомо” poprawia ogień w lampie, ale właściwie wciska go głębiej, aż „całkiem zadławił”:

*Snać, że poskromić nie mógł wewnętrzną wrzawę
I w pogodniejsze wystroić się lice;
A jednak nie chciał, by sługa z postawy
Zgadnął pańskiego serca tajemnice. (ww. 84–91)*

A te wewnętrzne odruchy postaci oglądamy wciąż w dynamice ich narodzin, w stadium wzrastania czy też zduszenia ich, w momencie bliskim wybuchu, widzimy je w ścieraniu się nieustannym z innymi, sprzecznymi nurtami życia psychicznego tej samej osoby, tak jakby samo sugestywne ukazanie tego życia stawało się jednym z postulatów artystycznego ukształtowania postaci. Zagadnienie ich życia wewnętrznego staje się już tu problemem artystycznym, którego rozwiązanie pochtaniać musiało wiele uwagi młodego poety.

Inaczej nieco przedstawia się sprawa Grażyny.

Kleiner powiada, iż „w duszę Grażyny poemat ani razu nie wnika”, ale już o parę zdań dalej pada zastrzeżenie: „Może jednak niestuszne byłoby powiedzenie, że ani razu nie sięga spojrzenie w jej przejścia psychiczne. Raz widać je wyraźnie”¹⁹. I następuje fragment z *Grażyny*:

*Stanęła, milczy, przymknięta powieka,
Czoło pochylę, w którym się przebijają
Jakaś myśl, jeszcze ciemna i daleka,
W niepewnych rysach okaże się, mija,
I znowu wschodzi, całą twarz obleka;
Dojrzeła zamiar, staje się wyrokiem,
Już umyśliła, postąpiła krokiem. (ww. 766–772)*

„Tak — powiada Kleiner — to jest wyraziste, pełne życia i prawdy”. „Tylko — dodaje — to wizerunek ogólny rodzącej się decyzji doniosłej. Nie ma w nim cech szczególnych — Grażyny”.

¹⁹ *Ibid*, I s. 349.

Tak, niewątpliwie. Trudno o lepszy przykład obrazu ukazującego za pomocą gry twarzy proces narodzin myśli. Trudno o lepszy przykład ujmowania procesu psychicznego wtedy właśnie, gdy się rozgrywa w duszy. Ale czy istotnie we fragmencie tym nie ma cech szczególnych Grażyny? Czyż rzeczywiście jest ona postacią konwencjonalną, z ideałów tylko literackich i historycznych wysnutą — jak utrzymują niektórzy, ubolewając, iż twórcy zabrakło tu żywego oryginała?

Że Grażyna staje niemal tuż przy konwencjonalnym typie heroiny romansów rycerskich — to pewna. Że jest konstrukcją literacką, która swe powstanie zawdzięcza wielu wzorom tradycji epickiej—to też rzecz już dawno stwierdzona. Ale że jest w niej również jakieś wzruszające znamię prawdziwego człowieka, jakaś wartość postaci, w której dostrzegamy osobowość o pewnych, choćby słabo zaznaczonych rysach własnej indywidualności — to także sprawa, która nie może chyba ulegać wątpliwości.

Bo proszę zważyć: z kimże to mamy do czynienia? Rysunek—zdawałoby się — dość jednolity: kobieta - rycerz, silnej, do oręża wprawionej ręki; męznego, do boju nawykłego serca; trzeźwego, spraw państwowych świadomego umysłu.

Ale czyż tak jest w istocie? Czy jest to naprawdę tak jednolicie i konsekwentnie zarysowana postać? Skądże w takim razie to zamieszanie, z którym przyjmuje wiadomość o Krzyżakach? Oto parę wierszy poprzedzających cytowany przed chwilą fragment:

*„Tak” — rzecze Księżna, twarz odwraca zbladłą,
Lecz pomieszanie widne w jej osobie
Do ust wyrazy nieporządne kładło;
„Tak, prawdę mówisz, przypominam sobie...
Jakże to wszystko z głowy mi wypadło!
Biegnę—nie, stójmy—albo, wiem, co zrobię...
(ww. 760—765)*

Skądże w takim razie ów miecz przypasany w czasie wyjazdu na bitwę przy prawym boku? Przypadek? Omyłka? Czy raczej naturalny w takiej sytuacji objaw zmieszania wewnętrznego, niepewności, lęku? Czy odczucia te możliwe byłyby do pomyślenia w konwencjonalnym rysunku kobiety - rycerza?

A skądże ów chwiejny krok, to drżenie, gdy w przebraniu Litawora wychodzi do rycerzy? Skąd dziwna nieporadność w sprawowaniu wojskiem przed bitwą? Skąd jeszcze dziwniejsza lekko-myślność w decyzji dotyczącej postów i to późniejsze zachowanie się jej, tak niefrasobliwe, jakby nie zdawała sobie sprawy z konsekwencji swego postępowania?

Cożże to jest? Przełamanie wewnętrzne postaci? Niekonsekwencja autorska w koncepcji bohaterki?

Czy też jednolicie zarysowany i najzupełniej konsekwentny obraz postaci — nieschematycznej, niekonwencjonalnej, dalekiej od niewzruszonej stałości figur klasycystycznych? Postaci, w której drzemią dwie sprzeczne, ale jakże naturalne siły: porywy heroiczne, męstwo decyzji, odwaga w podjęciu odpowiedzialności za przekonania, których prawdę wyznaje serce — i słabość zwykłej kobiety, i lęk naturalny, i zmieszanie zrozumiałe w takiej sytuacji, i brak odpowiedniej orientacji w konsekwencjach politycznych każdego kroku w stosunku do postów?

Nie przecoczenia to przecie autora, ani wahania jego w zakresie koncepcji postaci! To tylko próba ukazania konkretnego, realnego człowieka w bohaterce, wyniesionej przez los i fabułę do roli heroicznej; ukazania nawet w postaci idealizowanej, stwarzanej metodą heroizacji klasycystycznej—zwykłych cech słabości ludzkiej.

I w rezultacie otrzymujemy postać zdynamizowaną wewnątrznie; postać, w której się łamią i ścierają różne, sprzeczne nieraz dążenia i chęci; postać, której bohaterstwo staje się tym większe, im wyraźniej się ujawnia słabość tej bohaterki i jej świadomość, że decyzję swą okupić musi śmiercią. A jednocześnie wzrasta również niepokój czytelników, którzy im wyraźniej dostrzegają w Grażynie zwykłe objawy słabości kobiecej, tym groźniejsze przewidują dla niej niebezpieczeństwa²⁰.

Pozostaje jeszcze trzecia postać poematu—Rymwid. Nie najważniejsza w fabule utworu, ale najważniejsza w prowadzeniu narracji. Najdłużej pozostajemy z nim w kontakcie przy lekturze

²⁰ Por. także uwagi Tarnowskiego o Grażynie, *Historia literatury polskiej*, Kraków 1904, IV 296—297.

poematu i jego oczyma oglądamy niemal wszystkie zdarzenia, nawet te, w których sam nie bierze udziału. Autorowi, Rymwidowi, a i czytelnikowi wystarczy wtedy najprostszy środek: szczelina we drzwiach! Co więcej: z aspektu Rymwida nie tylko oglądamy, ale także interpretujemy i oceniamy zdarzenia rozgrywające się na scenie. I z tego już tytułu wewnątrz jego, myśli, uczucia i refleksje są nam bliżej znane, występują jawniej przed czytelnikiem.

Ale postać, której oczyma oglądamy większość scen, nie mogła już być odtworzona metodą, jaką zastosowano przy Litaworze. Toteż poeta powraca tu do swych uprawnień epika, który wie wszystko: wprowadza bezpośrednią relację autorską, informującą czytelnika o życiu wewnętrznym Rymwida, tak jakby znał wszystkie jego myśli i uczucia. Mówi więc o tym, jak sędziwy doradca Księcia każdą rzecz „stosuje i waży w rozumie”, jak się zastanawia, co ma uczynić, by Litawora pohamować,

[...] *zna, że Księżę młody*
Namowom cudzym mało daje ucha.

Lecz pamięta także o swym obowiązku:

Milczeć czy radzić? na dwoje myśl dzieli,
Waha się, w końcu na drugie ośmieli.
(ww. 145—146 i 155—156)

Podobnie ukaże poeta „wrzawę wewnętrzną” w duszy starca:

Rymwid, niezwykłą rażony nowiną,
Stał pełen dziwu, nieprzytomny sobie;
Przegląda burzę, myśli o sposobie:
Sktócone myśli jedne w drugich giną.
(ww. 276—279)

Taki sposób ukazywania wnętrza postaci nie wystarcza jednak Mickiewiczowi. Toteż, wierny dramatycznym założeniom poematu, wprowadza inne: Rymwid, ilekroć pozostaje sam na scenie, ma zwyczaj rozmawiać ze sobą; jest to jakby głośne myślenie, monolog, najprostszy z dramatycznych sposobów przekazywania czytelnikowi refleksyj, namysłów i zamiarów postaci. Gdy Rymwid dojrzy np. odjeżdżających Krzyżaków, nie zdoła powstrzymać się nie tylko od radosnego okrzyku, ale i od refleksji (por. ww. 653 — 664). Ale refleksja ta, zarówno jak

i następująca po niej — nieco filuterna — interpretacja narratora mają swe szczególne zadania w zakresie zdynamizowania akcji. Chodzi przecie o wodzenie przypuszczeń czytelnika po manowcach, by tym większą siłę zyskała niespodzianka w rozwiązaniu zagadki fabularnej²¹. Tym też celom służyć ma inny monolog starca, gdy w oczekiwaniu na rozkazy Litawora ze zdziwieniem konstatuje, że „Księżę dotąd snem twardym oddycha” (ww. 675—687).

Toteż oba te monologi, spełniając inne funkcje w utworze, nie mogą tu posłużyć jako dostatecznie przekonująca ilustracja wzrastania zainteresowań sztuki Mickiewiczowskiej życiem psychicznym postaci. Ale poszukajmy w tekście, czy nie ma i takich wypowiedzi Rymwida, które nie wypływają wcale z potrzeb akcji?

Oto krótka wypowiedź starca i uwaga narratora, stwarzające drobną scenę, dla akcji poematu najzupełniej niepotrzebną, ale za to jakże trafną poetycko, jak konsekwentnie ukształtowaną w dostosowaniu do koncepcji rezonującego starca, ukazywanego stale od wewnątrz. Grażyna po raz wtóry udaje się do Litawora. Za nią „wybiega Rymwid”, sam nie wie, po co, więc „myśli po drodze”:

*„Gdzie idę, po co? Wszak wojska i wodze
Już zgromadzone, już wydane hasła”.
Odetchnął tedy, zwolnił nieco kroku,
Stanął z nagiętym ku ziemi obliczem
I myśląc długo, nie myślał o niczem:
Bo w mnogich zdarzeń i wniosków natłoku
Myśli samopas płaczą się beztładnie,
Ani ich rozum znużony owładnie.*

(ww. 785—792)

Oczywiście, i tu można by powtórzyć cytowane uprzednio słowa Kleinera o namyśle Grażyny: tak, to jest wyraziste i pełne prawdy, ale jest to wizerunek ogólny zamętu i zmęczenia w myślach, nie ma w tym jeszcze cech szczególnych — Rymwida. Zważmy jednak, jak każda z tych trzech postaci myśli inaczej:

²¹ Obliczone to było na czytelnika mniej podejrzliwego niż dzisiejszy, który — nauczony tylokrotnym doświadczeniem — nie zaufa już tak łatwo ani sugestiom Rymwida, ani nawet interpretacjom narratora, chociaż dysponują one całym autorytetem prerogatyw autorskich.

jak kłębią się i narastają wzburzone, gwałtowne reakcje myślowe Litawora uzewnętrzniając się plastycznie w grze jego twarzy, w słowach, jakie wypowiada, w gestach, którymi na pół świadomie zdradza się przed widzem; jak się stopniowo, etapami, ale szybko — niby światło przebijające się przez mroki wahań — krystalizuje jasna myśl Grażyny; i jak rozważnie, powoli, ale z niezawodną powagą doświadczenia snuje swe rozmyślenia Rymwid.

To prawda, że każda z tych postaci obdarzona jest takim stylem życia wewnętrznego, jaki wynikał z jej roli w akcji, że w każdej z nich widzimy jakby uogólnioną reprezentację pewnej postawy życiowej i że postawa ta prawie całkowicie wyczerpuje dość skąpy przecie zasób cech indywidualnych, którymi je obdarzono. I to jest typowo klasycystyczne znamię techniki zastosowanej w tym poemacie przez Mickiewicza. Ale zważmy również, iż wszystkie trzy postaci ujęte zostały w wewnętrznej dynamice sprzecznych dążeń ukształtowanych odmiennie, w uzależnieniu od indywidualnych skłonności każdej z nich, iż wszystkie zdradzają objawy prawdziwie ludzkiej słabości w daremnym nieraz wysiłku przezwyciężenia własnej natury. Zważmy, że każda z nich reprezentuje inną postawę życiową i inną też ponosi klęskę — lub inne zwycięstwo.

Litawor reprezentuje gwałtowność nieujarzmionych, sprzecznych ze sobą uczuć, z którymi nie umie sobie poradzić i które daremnie próbuje ukryć przed okiem innych. Grażyna — decyzyjną z trudem przedzierającą się przez gęstwę sprzecznych propozycji nasuwających się jej w toku błyskawicznie mknącej myśli; postanowienie tragiczne, chociaż jedyne, jakie dyktowałaby lojalność wobec sprzecznych na pozór obowiązków. Rymwid — refleksyjną, wytrwale zmierzającą ku właściwej interpretacji zdarzeń; namysł, z wahaniem wybiegający w przyszłość, zatroskany o wybór poprawnej i rozważnej drogi postępowania; ale też — myśl, która mimo wysiłku nie umiała ocenić należycie sytuacji, ani ustrzec przed katastrofą Księżnę i Księcia.

Wszystko to zbliża do nas te postaci, z figur konwencjonalnie uogólnionych przekształca w ludzi obdarzonych własnym, autonomicznym życiem, stwarza postaci, które same przez się stają się

cennym przedmiotem zainteresowania, niezależnie od udziału ich w akcji. Wystarczy tylko przypomnieć uproszczony rysunek Żywili czy Poraja, by spostrzec, jak daleką drogę przebiegł Mickiewicz-artysta w okresie tych czterech lat, jakie dzielą wierszowaną „powieść litewską” od „powiastki” prozą.

I miał wiele racji Chmielowski, gdy już w pierwszej edycji swej monografii stwierdzał, iż „trzy główne postaci poematu: Litawor, Rymwid i Grażyna mają wybitne rysy indywidualne i nimi górują ponad wszystkie kreacje, jakie poezja polska do owego czasu wydała”²².

8

Grażyna—to początek dopiero tej nowej drogi w kreowaniu postaci literackich Mickiewicza, choć już w niektórych balladach odnaleźć by można zapowiedź przyszłych zainteresowań poety życiem wewnętrznym postaci (por. np. *Lilie*). Najpełniej jednak to nowe widzenie człowieka ujawnia się w *Dziadów* części IV.

Sprawa nie wymaga zresztą wielu komentarzy. Bogactwo ukazanych tu faktów z dziedziny przeżyć psychicznych bohatera i pełne wykorzystanie wszystkich walorów poetyckich, jakie nastroić mogła wówczas wizja człowieka udręczonego ogniem rozpaczliwej, szaleństwem wybuchającej miłości — jest sprawą w tym udratyzowanym poemacie zbyt oczywistą, by należało tu ją wykazywać przykładowo, czy choćby rozprawiać o niej w dłuższych, analitycznych wywodach. Omówiono ją zresztą w dotychczasowej literaturze przedmiotu²³ wielostronnie i wyczerpująco. Pozostaje tylko wyraźniej wyodrębnić główne kierunki tendencji literackich, stwierdzanych zazwyczaj w uwagach omawiających postać Gustawa.

Można by je ująć w trzy zasadnicze grupy.

²² Adam Mickiewicz. *Zarys biograficzno-literacki*, Warszawa 1886, I s. 276.

²³ Por. m. in. J. Kleiner, *op. cit.*, I s. 415—416 i in., W. Borowy *O drugiej i czwartej części Dziadów*, „Zeszyty Wrocławskie”, 1948, z 1, s. 55—83, H Schipper, *op. cit.*, s. 221—224 i in.

Pierwsza wywodzi się z kręgu ideowych wskazań Oświecenia i nie stanowi wcale głównego elementu wypowiedzi. Związana z dydaktyczną postawą literatury tradycyjnej, zbyt wyraźnie odbiega od porywających uniesień miłosnych bohatera, by czytelnik mógł się obronić przed wrażeniem, iż jest to tylko upozorowany motyw przestrogi praktycznej, dodatek niezwiązany organicznie z głównym nurtem utworu, dług spleacony „filomatyzmowi”, a także konwenansom „dobrych obyczajów” obowiązujących w ówczesnym życiu literackim.

Ale słuszne byłoby to chyba tylko do pewnego stopnia. Nie konwenans bowiem odegrał tu — jak się zdaje — rolę główną. Zbyt organicznie związane kierunek wskazań dydaktycznych tego poematu z założeniami etyki społecznej *Dziadów* części II, zbyt wyraźnie ujawnia się w tych wskazaniach potrzeba zdyskwalifikowania moralnego zarówno egzaltacji miłosnej bohatera, jak i okoliczności, które temu sprzyjały (wychowanie sentymentalne, lektura!) i zbyt konsekwentnie „nauka” moralna, jaką z przykładu Gustawa próbuje wyciągnąć autor ku pożytkowi innych, wiąże się z filomackim ideałem heroizmu poezji Mickiewicza, by przejawy tego oświeceniowego dydaktyzmu traktować tu tylko jako rezultat konwenansu, dodatek przyklejony przez autora gwoli przyzwoitości literackiej.

Bo zważmy: o jakie wskazania tu chodzi?

Już w II części *Dziadów* zastanawia konsekwencja głównych sentencji w podkreślaniu ziemskich powołań człowieka. Ich myśl sprowadza się do przestrogi, iż daremnie stara się dostać do nieba ten, kto w życiu nie dozna ni razu goryczy, kto nie był nigdy człowiekiem, kto ziemi nie dotknął ni razu. Wynika z nich postulat społecznego kontaktu z ziemią, nakaz wykonywania wszystkich obowiązków człowieka.

I w tym też kierunku idą konsekwencje wskazań części IV. To była też atmosfera ideałów Gustawa, zanim zapamiętał się w jednym tylko uczuciu. Przypomina ją sobie, zdumiony takimi oto słowami Księdza:

*Przeciwko światu i przeciwko sobie
Cięższe twoje niżeli przeciw Bogu, grzechy.*

*Człowiek nie jest stworzony na tży i uśmiechy,
Ale dla dobra bliźnich swoich, ludzi.*

(ww. 471—474)

Przeciw tym obowiązkom wobec społeczeństwa i siebie samego zgrzeszył Gustaw, uległ sile miłości, która zniszczyła w nim wszystkie inne dążenia, wszystkie możliwości utalentowanej jednostki. I za to poniósł karę. Sam wie o tym dobrze i słuszność tego wyroku uznaje.

*Bo kto na ziemi rajskie doznawał pieszczoty,
Kto znalazł drugą swojej połowę istoty,
Kto nad świeckiego życia wylatując krańce,
Jej tylko myślą myśli, jej oddycha tchnieniem,
Ten i po śmierci również własną bytność traci.*

(ww. 1252—1257)

Gustaw — jak powiada Borowy²⁴ — „to złamana przez żywioł tęga jednostka, świadoma swojego złamania. Ta świadomość jej, jej szaleństwo zarazem, polaryzują niejako złowrogi urok przedstawionej pasji; dają nam wizję pełną: w duchu teorii tragedii antycznej przynoszą strach i oczyszczenie. Że Mickiewicz na tym nie poprzestał, ale jeszcze w ostatniej części utworu kazał Gustawowi szczegółowo wyłożyć istotę własnej winy, podać motywy kary i przytoczyć zasadę moralno-metafizyczną, na której podstawie został ukarany — okazał przez to, że i tu, będąc tak już śmiałym i samoistnym poetą, był jeszcze uczniem dydaktycznego wieku XVIII”.

Do słów tych dodaje Borowy poprawkę: „A raczej — że zachowywał maskę takiego ucznia”. I tak się istotnie czytelnikowi *Dziadów* sprawa ta wydawać musi, bo żywioł liryzmu pochłania w tym utworze wszystko, a nowe, romantyczne widzenie człowieka, zainteresowanie nim jako wartością cenną samą w sobie, niezależnie od jej pouczających walorów wzorowego czy odstrasżającego przykładu — wydziela wszelkie próby dydaktyczne jako element sztuczny, niezharmonizowany z całością koncepcji.

Podobnie uboczny wydaje się dzisiaj drugi kierunek tendencji literackich, kształtujących świat *Dziadów*, chociaż wyływa nie z tradycyjnych dążeń Oświecenia, ale z programowych tez

²⁴ *Op. cit.*, s. 83.

romantycznego widzenia rzeczywistości. Mówi już o nim motto z Szekspira poprzedzające część II: „Są dziwy w niebie i na ziemi, o których ani śniło się waszym filozofom”. Tendencja — znana ówczesnym czytelnikom Mickiewicza ze świata *Ballad i romansów*, programowo i polemicznie przeprowadzona w *Romantyczności*. „Dziwność” romantyczna rzeczywistości ukazywanej w *Dziadach* stanowi próbę ujęcia człowieka w kontakcie ze światem zmarłych, wynika z koncepcji duchów i upiórów zjawiających się widomie przed oczyma żywych postaci utworu.

Ta właśnie koncepcja kształtuje w części IV naturę głównego bohatera, pozwala autorowi wprowadzić dramatyczną kondensację dziejów Gustawa w trzy „godziny” powtórnie przeżywanej historii życia, nakazuje mu wreszcie obarzyć bohatera misją z zaświatów, czyniąc zeń orędownika obrzędu ludowego. Funkcje te nie są bynajmniej błahe dla wymowy utworu. Toteż byłibyśmy w błędzie, jeślibyśmy chcieli traktować ten zespół elementów — podobnie jak i poprzednio omówiony — tylko jako daninę spłaconą przez autora modzie literackiej i jako czynnik, który mać nam niepotrzebnie realistyczny wizerunek cierpień miłosnych Gustawa. Chociaż do tego właśnie skłania poczucie dzisiejszego czytelnika. I nie jest to bez przyczyny.

Wynika to z oddziaływania trzeciego z kierunków kształtujących świat poetycki *Dziadów* części IV. Nie z Oświeceniem — oczywiście — ale z romantyzmem wiązać by go należało. Ale i romantyzm będzie dlań etykietką za ciasną, nie obejmie w pełni wszystkich literackich walorów jego zdumiewającej nowoczesności. I nie tyle rola głównego tematu, ani nawet siła żaru wewnętrznego, jaki kunszt poetycki Mickiewicza włożył w ukształtowanie tego nurtu, ile przede wszystkim nowoczesność spojrzenia na reakcje psychiczne człowieka sprawia, iż wszystko pozostałe w tym utworze wydaje się nam torem ubocznym. Mowa tu, oczywiście, o głównej sprawie *Dziadów* części IV, o sprawie wielkiej i nieszczęśliwej miłości, gwałtownej, namiętnej i wbrew wszelkim pozorom jakże bardzo dalekiej od roztkliwień sentymentalizmu! Miłości „złowrogiej i niszczącej” — wedle określenia Borowego w cytowanym już fragmencie (s. 82).

Ona to stwarza z tego poematu studium psychologiczne szaleńca z miłości, obraz życia wewnętrznego w człowieku, który się zatracił w romantycznej egzaltacji uczuciowej. Ona to prowadzi artystę ku najcenniejszym zdobyczom ówczesnej sztuki ukazywania przeżyć miłosnych w najrozmaitszych, jakże subtelnych nieraz, odcieniach. Ona też pozwala określić ten udramatyzowany poemat Mickiewicza jako pierwszy u nas utwór wkraczający w dziedzinę nowoczesnego romansu psychologicznego, odtwarzającego życie wewnętrzne człowieka z taką wnikliwością i taką siłą sugestii, o jakiej ani się śniło Kropińskiemu, Bernatowiczowi, czy choćby nawet Wirtemberskiej.

Sentymentalizm przezwyciężono tu na jego własnym terenie; wydostając się z atmosfery wzdychań produkowanych przede wszystkim dla roztkliwienia czytelników, ukazano uczucie, które przekonywa mimo wyolbrzymionej płomienności, mimo romantycznie przesadzonego szaleństwa niepohamowanej wyobraźni i egzaltowanych uniesień. Przekonywa prawdą naturalnych odruchów wewnętrznych zrozumiałych u każdego przeciętnego człowieka, choćby takich jak rozważania Gustawa nad życiem potocznym utraconej kochanki z okazji oglądanego listka cyprysu, jak wrażenia odnoszone z odwiedzin domu rodzinnego, czy też bieg myśli w poszukiwaniu właściwej reakcji na zdradę kobiety, kochanej wciąż mimo wszystkich zawodów. Przekonywa także sugestią dramatycznie skonstruowanych, jakby reportażowo uchwyconych wyznań rozpaczającego człowieka, który cierpieniem swym bliski się staje prawdzie przeżyć kochanków nie tylko romantycznie uniezwykłych²⁵. Przekonywa wreszcie realizmem otoczenia, prawdą artystyczną obrazów przyrody najzwyczajszej, choć oglądanej oczyma poety, poetycką rosą, księżycem, gwiazdką wschodnią, czy tumanami w dolinach przystrojonej.

I w tym powiązaniu realistycznych obserwacji z całą romantyczną „dziwnością” świata poetyckiego *Dziadów* część IV

²⁵ Por. słowa S. Żółkiewskiego, *op. cit.*, s. 75: „Istotną, nieznaną dotąd naszej literaturze, ideową i artystyczną zdobyczą *Dziadów* części IV jest prawda wewnętrznych przeżyć tragedii miłosnej”.

ujawnia znowuż — podobnie jak to było w *Balladach i romansach* — szczególne znamię poetyki tych czasów, starcie tendencji pozornie sprzecznych, w istocie zaś kształtujących główne przejawy nowego stylu wypowiedzi poetyckiej. Realizm spostrzeżeń psychologicznych w stwarzaniu nowej, romantycznej wizji rzeczywistości nie tylko staje się umotywowaniem wszystkich „dziwności” ujmowanego przez nią świata poezji, ale także uszlachetnia wypowiedź jakimś szczególnym patosem lirycznej prawdy przeżycia.

9

Pozostaje już tylko zebrać w krótkim podsumowaniu wyniki dotychczasowych rozważań o drugim etapie młodzieńczej poezji Mickiewicza.

Klasycystyczna metoda heroizacji nie traci jeszcze w tym okresie realnych możliwości kształtowania bohaterów Mickiewicza. Najwyraźniejszym dowodem tych możliwości staje się *Grażyna*. Ale w nowych warunkach dawna metoda działa inaczej, osiąga też inne rezultaty. Nadal również żywa pozostaje — mimo niektórych pozorów — tendencja poety do przewycięzania sentymentalnych schematów. W tym okresie opozycja ta staje się nawet o wiele ostrzejsza, realizuje ją bowiem autor w dziedzinie poddanej dotąd niepodzielnie rządóm sentymentalizmu, przeprowadza ją w sferze konwencji tak jeszcze silnych, że mimo oporu poety kształtujących niekiedy znamienne jego środki wyrazu. Ale istota wypowiedzi poetyckiej jest już inna. Mgłę czułego roztkliwienia rozprasza poeta humorem, a seryjną produkcję schematów niszczy konkretyzacją szczegółów stwarzanego świata przyrody i ludzi.

Nowe, twórcze perspektywy rysowało jednocześnie Mickiewiczowi romantyczne widzenie tej, realistycznie ukonkretnionej rzeczywistości. W rezultacie doprowadza to w *Balladach i Dziadów* części II oraz IV do nowego ujęcia człowieka, ukazania go nieraz w aspekcie konkretnej zwykłości, ale także — prawie zawsze — w bezpośrednim zetknięciu z nadzmysłowym światem „dziwów” romantycznych, w widomym kontakcie z siłami, które nie mieściłyby się

w systemie racjonalistycznego poglądu na świat. A siły te w układzie poetyckich konstrukcji Mickiewicza nie ograniczają się bynajmniej do roli dekoracyjno-mitologicznych uniezwykleń: stanowią czynnik nadrzędny, czasem zniewalający człowieka, często przenikający widomie ze świata duchów w sferę istot ucieleśnionych, stanowiąc jakby bogate uzupełnienie zbyt ciasno, zbyt jednostronnie ograniczonej rzeczywistości, a nieraz występujący jako wyraz czy gwarancja lepszego, sprawiedliwszego układu świata niż ten, który może nam dać instytucja zwykłych, ziemskich urzędzeń społecznych.

Aby ten świat ducha ujrzyć, by pojąć istotę jego istnienia i oddziaływania na życie ludzkie, trzeba umieć—zdaniem poety— spojrzeć nań oczyma człowieka z gminu, ludzi bez uprzedzeń racjonalizmu, oczyma naiwnego, prymitywnego człowieka. Trzeba wejść w świat wierzeń ludu. Taki właśnie człowiek i taki sposób ujmowania zjawisk życia staje się szczególnym znamieniem poezji Mickiewicza tego drugiego etapu jego młodzieńczej twórczości.

Ale jednocześnie pojawia się tendencja nowa, do pewnego tylko stopnia uwarunkowana prądami romantyzmu: tendencja do uchwycenia człowieka w dynamice jego życia wewnętrznego, w uzależnieniu od ukonkretnionego obrazu jego indywidualnej osobowości. Dążenie to — widoczne już w *Grażynie*, choć w tej powieści litewskiej nieśmiałe jeszcze, uboczne i poszukujące kompromisu z klasycystyczną metodą typizacji przeżyć ludzkich — staje się najważniejszą rewelacją *Dziadów* części IV, wzbierając w uniesionych wyznaniach Gustawa porwijącym nurtem prawdy jego introspekcyjnych spostrzeżeń, zadziwiających, prawdziwie nowoczesnym prądem psychologicznego realizmu jego przypomnień, opowieści i uniesień miłosnych.

Ta zasadnicza przemiana w Mickiewiczowskim widzeniu człowieka ujawnia się także w całej pełni w rozwoju liryki obu omawianych okresów. Nie retoryka ujmująca bohatera od zewnątrz niejako, wytyczająca mu szczytną drogę heroizmu oznaczoną z prawa i z lewa dydaktycznymi wskazaniem, ale intymna wypowiedź jednostki, wyrażającej to, co się rodzi w jej psychice. *Żeglarz*, wiersz *Do M****, a przede wszystkim *Nowy Rok* — to liryki, w których do głosu dochodzi osobowość pojedynczego,

wyraźnie zindywidualizowanego podmiotu. Moment, chwila przeżycia, prawda intymna serca, jego najtajniejszych pragnień uchwycona zostaje w dynamicznym stawaniu się, tak by odtworzyć niejako proces krystalizowania się w świadomości podmiotu: decyzji—w *Żeglarzu*, myśli—w wierszu *Do M****, czy życzeń—w *Nowym Roku*.

Ze zmianą koncepcji wypowiedzi liryycznej zmienia się także jej ton. Znika patos wezwań retorycznych, słabnie intonacja uniesiona, wykrzykniowa, wyraźnie deklamacyjna. Dominować poczyna ton rozważań i zadumy refleksyjnej, elegijnego zamyślenia; częściej się pojawia i wyraźniej organizuje całość—intonacja pytająca lub struktura rozmowy ze sobą samym czy też z kimś bliskim, intonacja wypowiedzi kameralnej i poufnej, nie scenicznej i programowej—jak poprzednio. A w centrum zainteresowania tej liryki staje krąg spraw najbardziej osobistych, intymnych, wyraźnie związanych z konkretną sytuacją podmiotu lirycznego.

10

Następny etap, okres pobytu w Rosji—to rozwinięcie tendencji zarysowanych już w twórczości poprzedniej, wyzyskanie w pełni walorów wynikających z ujęcia człowieka jako jednostki zdynamizowanej ścieraniem się wewnętrznych sprzeczności.

Wprawdzie poematy tego okresu (*Konrad Wallenrod*, *Farys*) wkraczają znowu na tor heroizmu jednostkowego, ale jakżeż innych ukazują bohaterów, jakże odmiennych od tych, których powoływała do rzeczywistości poetyckiej klasycystyczna poezja młodego Mickiewicza! Jakże daleko im do posągowej jednolitości tamtych, do niezłomności nigdy niezawodnych, niewzruszonych, kamiennych herosów, ukutych na wzór bohaterów antycznych!

Konrad Wallenrod—to człowiek nowożytny, jednostka, która się waha i wątpi, odwleka decyzje i miewa chwile groźnej słabości, ulega złudnym marzeniom i próżnym pokusom, a przede wszystkim intensywnie przeżywa wszystkie swe postanowienia i czyny. To osobowość, którą znamy od wewnątrz, choć stara się wielce, by to wewnątrz ukryć przed innymi. W trójcy bohaterów

litewskich: Żywila—Grażyna—Alf, ten ostatni zajmuje—oczywiście—pozycję najdalej wysuniętą ku realizmowi psychologicznemu; większa dzieli go przepaść od Księżny, małżonki Litawora, niż ją — od zdeterminowanej córki Koriata. Swym rozdarcie wewnętrznym przypomina inne postaci bohaterów typowo romantycznych, choć różni się od nich większym stopniem zdecydowania, a przede wszystkim pełnią świadomości celów, które pragnie osiągnąć.

To ujęcie osobowości ludzkiej w dynamice jej przeżyć, w ścieraniu się sprzecznych doznań, pragnień i refleksyj ujawnia się nie tylko w epice tego okresu. Staje się również organicznym znamieniem liryki Mickiewicza z czasów pobytu jego w Rosji. Ono to kształtuje wypowiedź większości jego „wierszy różnych” tego etapu, choćby takich, jak wszystkie trzy elegie, *Sen* lub *Niepewność*; ono także wyznacza główne zarysy kompozycyjne w układzie odeskiego i krymskiego cyklu sonetów. Petrarkowy i bajroniczny kochanek, idealizujący marzyciel i cyniczny ironista, człowiek, który „z hojnego” stał się „skąpy”, „z czułego — sztydercą” — oto kontrasty tematyczne, rządzące rozwojem wątku lirycznego pierwszego z tych cyklów²⁶. Sceptycyzm turysty i wzburzenie emocjonalne Pielgrzyma, zachwyt nad urokami przedziwnie pięknej, choć obcej krainy i tęsknota do szumiących lasów i błotnistych trzęsawisk rodzinnej Litwy²⁷, entuzjastyczny podziw na widok groźnego majestatu gór oraz urzekającej wspaniałości morza i pełna zadumy refleksja nad znikomością wszystkiego, co ludzkie, nad przemijaniem sławy, wielkości, rozkoszy — oto sprzeczności wewnętrzne wyznaczające drogę wędrowce w tej sonetowej wyprawie poety na Krym.

Zarówno w epickich, jak i w lirycznych utworach Mickiewicza tego okresu w rezultacie widzenia człowieka od wewnątrz, przy jednoczesnym emocjonalnym zbliżeniu doń postawy autora, dochodzi do zarysowania się nowej tendencji w sztuce kształto-

²⁶ Por. *O sonetach odeskich Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne”, IV (1955), z. 1, s. 143-166.

²⁷ Por. *Pielgrzym w krainie dostatków i krasy*, „Tygodnik Powszechny”, 1946, nr 39.

wania przezeń postaci, pojawia się nowa właściwość, szczególnie znamienna dla poezji tego i następnego okresu, wyrażająca się przede wszystkim w ulirycznieniu kreacji poetyckich. W utworach tego okresu dane są nam one nie tyle do oglądania, wzruszania się nimi, czy budowania ich postępowaniem, ile przede wszystkim—do przeżycia ich jako wartości lirycznej.

Dziadów część III i liryki rzymsko-drezdeńskie wyznaczają główną drogę w tym nowym etapie twórczości Mickiewicza. W zakresie poetyckiej metody opracowania motywu człowieka jest to etap, w którym powracają jak gdyby wszystkie dotychczasowe znamiona sztuki Mickiewiczowskiej. Odnajdziemy i heroizm jednostki poświęcającej się za naród, i ujmowanie postaci w dynamice starć wewnętrznych, i ulirycznienie w sposobie literackiego wykorzystania wartości, które wnoszą one ze sobą. Ale znowuż—jakże wszystko to odmienione!

Powraca nawet dawne romantyczne uzależnienie człowieka od działania sił nadprzyrodzonych, ale teraz nie jest to już tylko ludowo-poetycki sposób interpretacji świata, nie upiory, rusałki i świtezianki, nie duchy, widma i pustelnicy stają się reprezentantami mocy zaziemskich interweniujących w życie ludzi. Świat poetycki w utworach tego okresu—to nie świat „dziwów” romantycznych, ale jakby dalsza faza rozwoju tej wizji świata, która wyrasta z naiwnej wiary ludowej, i takiej filozofii życia, która dla poetyckich zjawisk „dziwności” romantycznej znajduje pełne uzasadnienie w prawdach wiary religijnej, w religijnym odczuwaniu mocy Nieba i Piekieł, wkraczających czynnie i widomie w życie ludzkie, o sens ostateczny tego życia nieustannie ze sobą walczących.

Miejsce świtezianek i upiorów zajmują duchy złe i dobre, postaci diabłów i aniołów; a rolę pustelnika przejmują ludzie święci i przeanieleni Łaską, ks. Piotr, Marcelina Łempicka... Nad światem tym panuje, wszystko widzi i wszystkich miłuje — Arcymistrz, Władca ziemi i nieba. Wszystko jest oglądane, interpretowane i oceniane — z aspektu tej właśnie Siły, w wyniku tęsknot mistycznych do zjednoczenia z Nią, choćby w takim sensie jak to, które wyraża liryka *Rozmowy wieczornej*.

W blaskach tego nowego, religijnego, widzenia rzeczywistości heroizm antyczny Heraklesa z *Ody do Młodości* wyrasta do roli Prometeusza chrześcijańskiego, wiążąc w konsekwentną linię rozwoju wloty młodzieńczej *Ody* z uniesieniami dramatu Konrada i ks. Piotra, podobnie jak aspekt patriotyczny tego heroizmu prowadzi od *Żywili* do obu tych postaci nie tylko poprzez *Grażynę* i *Konrada Wallenroda*, ale także przez najbardziej gorzkie, rozpaczliwe i okrutne uczczenie patriotyzmu niewolnika, bohaterstwa—bezmiennego konspiratora w wierszu *Do matki Polki*.

I na tle tych wlotów lirycznego wyniesienia bohaterów narodowych — tym dziwniej może się wydać pogodna harmonia epiki następnego etapu w twórczości Mickiewicza, tym bardziej nieoczekiwane staje się słowo, które stworzyło świat *Pana Tadeusza*. Już w poprzedniej twórczości można było jednak odnaleźć pełną zapowiedź tej zdumiewająco opanowanej, choć jednocześnie emocją przesyconej, epickiej metody kształtowania człowieka i otaczającej go rzeczywistości. Wystarczy przypomnieć *Popas w Upicie*, czy *Ustęp* do III części *Dziadów*. Ale na większą skalę skryształizowało się to dopiero w *Panu Tadeuszu*. Zwraca uwagę w tym poemacie nie tylko nowa, w pełni realistyczna i prawdziwie epicka metoda kreowania postaci, ale także całkowicie odmieniona sytuacja, w której się one znajdują. Ludzie *Pana Tadeusza*, nawet ci, którzy zajmują pozycję naczelných postaci, włączeni zostają w świat ich otaczający jako jego zwykła, naturalna część. Wszyscy zajmują swe ustalone miejsca, żyją w harmonii ze społeczeństwem, w zgodzie z ładem tradycji, w poszanowaniu opinii otoczenia. Człowiek *Pana Tadeusza* — to człowiek pogodzony ze światem, człowiek, który już samym trybem swego bytowania wyraża nie tylko pełnię, spokój, harmonię i bogactwo rzeczywistości, w jakiej się obraca, ale także piękno i przedziwnie poetycki urok zwykłości, przeciętności, codzienności życia, którym dano mu—z woli artysty—rozkoszować się i cieszyć do syta.

Najtrudniej byłoby chyba określić koncepcję człowieka w ostatnim, lozańskim etapie twórczości poety. Nie tylko dlatego, że jest to okres, w którym epika nie dochodzi do głosu, ale

dlatego również, iż w utworach tego etapu przemawia artysta, jakiego nie znaleźliśmy w poprzedniej poezji Mickiewicza. Jest to jakby poetyckie podsumowanie życia przez człowieka, który już się z nim żegna, i przed odejściem przeprowadza ostatni rozrachunek z sobą i otoczeniem, zdaje sprawę ze skarbów, jakie mu powierzono. Przemawia człowiek, który odczuwa w pełni odpowiedzialność za każdy krok w życiu, zna trud rzetelnego wysiłku i znikomość doczesną osiągniętych rezultatów; ale jednocześnie wypowiada się poeta, który kocha świat i któremu nie łatwo z nim się rozstać, który wciąż jeszcze tęskni za przeszłością i lubi powracać do niej myślą, a wtedy czuje się obco wśród swoich czasów i swego otoczenia.

W lirykach lozańskich przemawia człowiek, który jest już jakby u wrót innego świata, zapatrzony w oblicze nowych najwyższych wartości, ale jednocześnie człowiek powracający raz po raz myślą ku drodze przebytej, ku ziemi, którą opuszcza; człowiek, który się już obco czuje wśród rozgwaru i trosk doczesnych, ale jednocześnie nie przestaje kochać wszystkiego, co było mu dotąd zawsze drogą, pamięci i sercu — bliskie.

Wystarczy już teraz rzucić okiem wstecz, by wyszły na jaw szczególnie znamienne, typowo Mickiewiczowskie skłonności w kształtowaniu człowieka. W całej twórczości Mickiewicza, niezależnie od dążeń i zdobyczy poszczególnych okresów, ujawniają się bowiem cztery naczelną tendencje²⁸.

Pierwsza z nich dotyczy społecznego aspektu jego postaci: człowiek Mickiewicza — to człowiek w społeczeństwie, nawet wtedy, gdy zgodnie z tendencjami romantyzmu, staje w opozycji przeciw więzom społecznym. Co więcej: człowiek Mickiewicza — to najczęściej heros poświęcający się dla społeczeństwa, to nowożytny Prometeusz, bohater narodowy, nie znający w swym patriotyzmie granic ani miary poświęcenia, poświęcenie to traktujący jako bezwzględny nakaz zwykłego obowiązku.

²⁸ O niektórych cechach Mickiewiczowskiej sztuki kształtowania człowieka mówi praca W. B o r o w e g o, *Poeta przeobrażeń*, „Twórczość”, 1948, z. 12, s. 40-55; nieco uwag z tego zakresu przynosi także W. K u b a c k i e g o, *Tyrteizm Adama Mickiewicza*, Warszawa 1949.

Druga z tych naczelných tendencji ujawnia się w moralnym aspekcie postaci Mickiewiczowskich. Niewielu chyba poetów naszej literatury umiało tak urzekająco ukazać szlachetne piękno czystości i cały blask wzniosłości moralnej człowieka, który potrafi być „godny siebie”. W świecie poezji Mickiewicza rządzi zawsze prawo nakazów etycznych, z którymi nie może być żadnych kompromisów ani paktowań.

Trzecia z tych tendencji wynika z umiłowania człowieka, z umieszczenia go w samym centrum świata przyrodzonego, włączanego w rzeczywistość odtwarzaną przez poezję. Istota ludzka stanowi zawsze w tym świecie wartość najcenniejszą. I to decyduje w pełni o stale obecnym, najsilniej przejmującym nurcie poezji Mickiewiczowskiej, o jej prawdziwie humanistycznych tendencjach.

Czwarty wreszcie i najważniejszy chyba czynnik — to aspekt nadprzyrodzony. Bohater Mickiewicza — to człowiek, któremu za ciasno w sferze zjawisk wyłącznie materialnych, ktoś obdarzony tęsknotą ku wartościom trwałym, idealnym; ku temu, co jest niezmiennie i wieczne; to ktoś wyczuwający istnienie w świecie sił ukrytych, tajemniczych i potężnych, choć niewidzialnych okiem i szkiełkiem mędrca, „dziwów”, o których ani śniło się filozofom.

A w ostatnich etapach twórczości człowiek Mickiewicza — to człowiek, zmierzający już z niezachwianą pewnością do Tego, o którym wie, iż zdoła zapłacić mu „rzetelnie, z lichwą i na czas — on w niebie”.