

CZESŁAW ZGORZELSKI

ROZŁĄCZENIE

1

Rozłączenie — to wiersz, który badaczom Słowackiego spletał figla. Autograf zachowany w tzw. „albumie rysunkowym“ (w zbiorach Ossolineum) datowany jest dokładnie: „Nad jeziorem Leman, d. 20 lipca 1835 r.“ Począwszy od Małeckiego, który wiersz ten w *Pismach pośmiertnych* ogłosił, aż do ostatnich lat międzywojennego dwudziestolecia, nikt nie miał żadnych wątpliwości, do kogo się on zwraca.

Wiadomo: nad Lemanem, w Szwajcarii — któż inny mógłby się w nim pojawić jak nie Maria Wodzyńska? Romantyczna historia poety zaciążyła na wyobraźni badaczy tak silnie, iż przez długie lata nie zwróciła ich uwagi dziwna niekonsekwencja poety: wiersz zaadresowany miał być do współtowarzyszki wycieczki szwajcarskiej Słowackiego jak do osoby, która w wyobraźni swej daremnie pragnęłaby tworzyć krajobrazy Szwajcarii; jak do kogoś, kto nigdy nie widział Lemanu.

I dopiero prof. Kucharski wysunął przypuszczenie, że nie panniekę poznaną w pensjonacie genewskim p. Pattey, ale matkę swą, p. Salomeę Becu, miał poeta na myśli pisząc wiersz pt. *Rozłączenie*¹.

2

A więc nie erotyk — jak dawniej mniemano — ale wiersz do matki, jeszcze jeden list do niej, tym razem pisany inaczej niż zwykle, słowami ujętymi w rygory wersyfikacyjne.

¹ Juliusz Kleiner, *Słowacki*, Łódź 1947, s. 94 przyp. i 297.

Wypowiedź nosi istotnie charakter listu poetyckiego; jest zwrotem do kogoś, kto w tej chwili znajduje się bardzo daleko, ale bliski jest myśli i sercu osoby list ten piszącej; jest słowem przesłanym z oddalenia, w „rozłączeniu“ właśnie, ale przez kogoś, kto umie tę oddaloną adresatkę w wyobraźni swej odtworzyć, zobaczyć ją na tle znanego sobie otoczenia, odgadnąć jej reakcje psychiczne. Jest listem, który mówi o smutku, o tęsknocie, o serdecznej myśli, wędrującej ku znajomym szczegółom i drogą oddalonej osobie.

Ale list ten zawiera coś jeszcze. Donosi o otoczeniu osoby w nim się wypowiadającej, kreśli obraz kraju, z którego jest wysyłany. Nie dokonywa jednak tego w zwykłym rzeczowym tonie informacji, choćby nawet obliczonej na wytworzenie ogólnych zarysów obrazu. Opis przestaje tu być opisem: przetopiony w melancholijne stwierdzenie:

Ale ty próżno będziesz krajobrazy tworzyć,
Osrebrać je księżycem i promień światem [...]

staje się refleksją liryczną, nasyca wypowiedź zadumą nad emocjonalnymi konsekwencjami sytuacji, w której nie da się zmniejszyć ciężaru „rozłączenia“ zbliżeniem się do oddalonej postaci przy pomocy myśli, kształtującej w wyobraźni szczegóły otaczającej ją rzeczywistości.

Równocześnie jednak rozumiemy w pełni, iż refleksja ta nie stanowi bynajmniej głównego nurtu znaczeń, że służy raczej jako pretekst, znakomicie — co prawda — wyzyskany, do wydobycia na jaw innych wartości lirycznych. Rozumiemy, iż właściwym przedmiotem środkowych strof wiersza (IV—VI) jest ów dziwny krajobraz, jaki powstawać poczyna w wyobraźni czytelnika.

Dziwny — czy raczej uduchowiony — krajobraz. I bardzo piękny, wymownie upoetyzowany. Dlatego właśnie uduchowiony, by tym wyraźniej przemówiła jego piękność, by tym sugestywniejsze się stało liryczne jego znaczenie, by tym lepiej spełnił on swą funkcję jako wyraz tych wszystkich wartości, które wzbierają w nas w osobliwe chwile kontemplacji piękna oglądanego w osamotnieniu, w „rozłączeniu“ z kimś bliskim, kto kon-

templacji tej z nami dzielić nie może, i czyj brak w chwilach tych odczuwamy najbardziej dotkliwie.

Udziwnienie to staje się tu tym bardziej konieczne, iż chodzi o ukształtowanie sytuacji lirycznej jako jedynej, niepowtarzalnej, wyjątkowej — przy jednoczesnym zachowaniu wszystkich jej znaczeń uniwersalnych, ogólnoludzkich, znanych każdemu z nas z własnego, jak najbardziej osobistego doświadczenia. Tę sytuację liryczną musimy przeżyć; by to osiągnąć, konieczne było wytrącenie odbioru z łańcucha skojarzeń powszednich, zwykłych; wydobyć wypowiedzi ze sfery relacji codziennych, zburzenie w nas automatyzacji postrzegania, które nie jest widzeniem. Jeśli ten udziwniony krajobraz wypełnić ma swą funkcję liryczną, musimy go zobaczyć, a nie zrozumieć tylko w kręgu pojęć podsuwanych nam w tekście. Co więcej: musimy go zobaczyć tak, jak widzi go artysta. A więc — inaczej, w sposób poetycki, tj. tak, by się otworzyły przed nami nowe, nieznanne przedtem, szersze i dalsze horyzonty znaczeniowe, by krajobraz ten począł nam coś „znaczyć“, stał się nasycony jakimś szczególnym lirycznym sensem naszego osobistego przeżycia.

Bo udziwnienie, z którym się w poezji spotykamy, to nie jest tylko sztuczka zręcznych żonglerów słowa, to nie jest tylko mniej lub więcej udatne „odpowszednienie“, które służyć ma jeno odnowieniu środków wyrazu. To jest rezultat odmiennego, poetyckiego widzenia rzeczywistości, widzenia „wnikliwego, głębszego, odkrywczo ukazującego nowe aspekty spraw i rzeczy, tak dobrze — zdawałoby się — znanych; spojrzenia, które wzbogaca nas wewnątrznie, rozszerzając zbyt wąski horyzont myśli i serca zwykłych zjadaczy chleba, przytłumionych automatyzacją codziennych, potocznych reakcji.

Takie też jest widzenie jeziora i gór szwajcarskich w *Rozłączeniu* Słowackiego. Jest to krajobraz udziwniony poetycko; co więcej: krajobraz oglądany oczyma poety-romantyka, krajobraz romantyczny. I to w dwojakim znaczeniu: zarówno w doborze typowo romantycznych sposobów kształtowania wizji poetyckiej, jak i w tendencji do budowania jej z elementów oddanych w ro-

mantycznym odczuciu świata, w romantycznym widzeniu i pojmowaniu stwarzanej przez się rzeczywistości.

3

Jakież są te sposoby kształtowania wizji poetyckiej? Na czym polega technika romantycznego udiwniania stwarzanego w niej krajobrazu?

Zapewne, nie ujmiemy tu wszystkich tajemnic poety. Spróbujemy jednak wyłowić te z nich przynajmniej, które wydają się najłatwiej uchwytnie.

Pierwsza — to specyficzna koncepcja opisu, który — jak się rzekło — przestaje być opisem, a przeradza się w wypowiedź liryczną wprowadzającą hipotetyczne budowanie dekoracyj w wyobraźni człowieka, który nie zna portretowanej rzeczywistości i z domysłu lub z informacji próbuje ją odtworzyć. Przy tym dokonywa się to dwiema różnymi metodami, z których jedna zostaje od razu zdyskwalifikowana, druga zaś, podsumiata jako jedynie właściwa, kształtuje w istocie ów udiwniony romantycznie krajobraz. Pierwsza — naturalna, zwykła, posługująca się konwencjonalnym zespołem motywów tradycyjnych, srebrnym światłem księżycy i promieniami świtu — określona zostaje jako nieskuteczna dlatego właśnie, iż w zastosowaniu do wyjątkowego, dziwnego krajobrazu daje o nim zbyt ubogie, niedostateczne pojęcie. Druga — odwrotnie: niezwykła, paradoksalna, burząca — zdawałoby się — naturalny układ poszczególnych elementów obrazu, staje się metodą tym bardziej odpowiednią, im wyraźniej oddala od nas wrażenie przeciętności, im silniej podkreśla niepowtarzalność sytuacji, im sugestywniej poddaje złudzenie konkretnej, naocznej, współczesnionej obecności stwarzanego przez poezję świata.

Nie wiesz, że trzeba niebo zwałić i położyć

Pod oknami, i nazwać jeziora błękitem.

Potem jezioro z niebem dzielić na połowę,

W dzień zasłoną gór jasnych, w nocy skał szafirem;

Nie wiesz, jak włosem deszczu skałom wieńczyć głowę,

Jak je widzieć w księżycu odkreślone kirem.

Wystarczy odczytać uważnie zacytowane wiersze, by uchwycić jednocześnie drugi sposób romantycznego uduwniania krajobrazu. Jest nim jednolita artystycznie metoda wykorzystania metafory. Nie — metonimii: tamta rządziła w pierwszym, konwencjonalnym systemie budowania dekoracyj, osrebrzała je „księżycem“, promieniła „świttem“. Tu wszystko dzieje się inaczej: niebo zwalone zostaje pod okna, skały wznoszą głowy uwieńczone włosami strug deszczowych, a na noc przywdziewają żalobę kiru czerniejącego na tle przestrzeni rozświetlonej blaskiem księżycy... Poruszamy się w krainie czarów, którymi rządzi siła metafory, poetycko, romantycznie uduwniającej świat oglądanej rzeczywistości. To ona łączy w dziwny, poetycki sposób odległe zjawiska i pojęcia: niebo i jezioro, skały i szafiry, gwiazdy i perłki, deszcz i włosy. To ona przeistacza czarodziejsko przyrodę w istoty żywe, zacierając niepostrzeżenie granicę między człowiekiem a otaczającym go światem, nasyca ten świat przejawami doznań psychicznych człowieka.

Jasne, iż w rezultacie tej jednolitej ukształtowanej metaforyki powstaje krajobraz nie tylko romantycznie widziany, ale także romantycznie odczuwany, romantycznie interpretowany i przeżywany. Powstaje świat rzeczywistości poetyckiej, w którym pędzel poety-pejzażysty wydobywa na jaw to właśnie, co jest w nim niezwykle, zadziwiające, perspektywami nowych znaczeń urzekające. Choć z równym uzasadnieniem można by także rzec, iż pejzażysta ten tak właśnie, poetycko i niezwykle, widzi zjawiska w istocie swej zwykłe przecie i codzienne: deszcz, noc, księżyc, jezioro. Samym sposobem ujęcia nie tylko otwiera przed nami nowe perspektywy znaczeń odtwarzanego świata, ale także daje odczuć, jak intensywnie go przeżywa, jak wielką rolę w jego życiu psychicznym odgrywa całe to uduwnione otoczenie, jaką siłą emocjonalną ma dla niego sam fakt bezpośredniego kontaktu z tą przyrodą.

W tym krajobrazie wszystko objęte jest atmosferą jakiejś poetyckiej serdeczności, każdy szczegół prześwietlony zostaje promieniem intensywnego osobistego przeżycia. I w takim dopiero indywidualnym przeżyciu prawdopodobne się staje istnienie tej

poetyckiej krainy czarów, naturalne wydaje się widzenie jeziora jak nieba, a strug deszczu jako włosów; dopiero w aspekcie takiego lirycznego przeżycia prawdziwe i oczywiste się staje, iż skały mają głowy, a gwiazda przeistacza się w perelkę. To przeżycie służy jako dostateczna gwarancja prawdziwości tak, poetycko i romantycznie, uduchowionego świata.

Ale w świecie tym panują także dziwne prawa. Oto perelka świecąca nad górą za chwilę już gra rolę ducha opiekuńczego, wysokiego pośrednika między istotami rozłączonymi, staje się „gwiazdeczką-stróżem“. I to oznacza już dalszy etap: bezpośredniego kontaktu i przyjaznego zbliżenia między obserwatorem a zjawiskami przyrody, życzliwej zażyłości czy wtajemniczenia jego w sprawy wysokie i dalekie, w całą sferę pociągającej go nieskończoności. W tych powiązaniach świat spraw ludzkich rozszerza od jednego zamachu swe kręgi na pozornie obojętną dziedzinę przyrody, która wkracza jako czynny, niemałoważny uczestnik wszystkiego, co się dzieje w psychice człowieka.

I to jest główne znamię takiego widzenia i przeżywania świata otaczającej nas rzeczywistości, które zwiemy romantycznym.

4

Zważmy jednak, że tę metodę romantycznego widzenia rzeczywistości stosuje poeta do otoczenia jednej tylko z rozłączonych postaci; tej, która przebywa „tu“. Wszystko zaś, co jest „tam“, w krainie otaczającej adresatkę, ujęte zostało metodą wręcz odwrotną; przedstawione w ogólnikowy, niezindywidualizowany sposób, w y z n a c z a — a n i e o p i s u j e motywy „tamtej“ rzeczywistości.

A więc: „ogródek“ — i ani jednego słówka, które by pozwoliło dowiedzieć się o nim czegoś więcej. Możemy go sobie najrozmaiciej w wyobraźni kształtować, albo też myśleć o nim tylko w kategoriach ogólnego pojęcia. I jedynie autor listu umie go w sposób jednoznaczny w pamięci swej odtworzyć; on „wie“, jaki to jest ogródek, bo zna go z autopsji, obraz jego przywodzą mu na

myśl wspomnienia. I nie ma potrzeby w liście swym o szczegóły te potrącać.

Podobnie: „cicha komnata“. Potem: „dom — i drzewa ogrodu, i kwiaty“. Wszystko — wyznaczone najogólniej, wzmiankowane jedynie, zwykle i naturalne, jak w każdym przeciętnym dworku. I jakby dla kontrastu z romantyczną niezwykłością świata otaczającego autora listu, wszystkie szczegóły rzeczywistości, w której przebywa rozłączona z nim adresatka: ogródek, drzewa, kwiaty, nawet szata biała — dobrane są tak, by nie wykraczały poza krąg motywów typowych, konwencjonalnych, banalnych prawie.

I tylko jeden z elementów krajobrazowych trzech pierwszych strof *Rozłączenia* zapowiada romantyczną metodę poetyzacji, zastosowaną w następnej części wiersza; tylko jeden szczegół dopasowany został do rzeczywistości owego „tutaj“, widziany jest „poetycko“ i romantycznie: gwiazda, co „łzę różową leje i skrawną błyska“. Wyjątek, który potwierdza regułę, gdyż w trzech pierwszych strofach jest to przecie jedyny motyw wchodzący właśnie w skład dekoracji owego „tutaj“. To szczegół z rzeczywistości otaczającej autora listu: prezentuje mu kobietę, która przebywa daleko, w rozłączeniu: „Tyś mi widna jak gwiazda, co się tam zapala...“ Słowo „tam“ zastępuje gest ręki wskazującej miejsce na nieboskłonie, gdzie się gwiazda zapala. Tym gestem wmontowana zostaje niejako w romantycznie upoetyczniony krajobraz, który za chwilę już tworzyć pocnie poeta-obszernik na użytek dalekiej swej adresatki.

Ale poza zespołem elementów krajobrazowych znajdujemy w trzech pierwszych strofach *Rozłączenia* jeszcze jeden motyw z zasobów romantycznej poetyki. Pojawia się od razu na początku jako „biały gołąb smutku“, który między rozłączonymi nosi „ciągle wieści“. Przychodzi jak dalekie echo sentymentalnego pomysłu poetyckiego w młodzieńczym wierszu *Do Ludwika Szpitznagla*; już tam poeta słał za przyjacielem

[...] to ostatnie przyjaźni westchnienie,
Które na skrzydłach myśli aż za tobą leci.

Tu przeistoczony w gołębia, pogłębiany emocjonalnie epitetem „biały“ i upoetyczniony sugestią symbolicznego znaczenia „smutku“, staje się motywem o bardzo intensywnej wyrazistości nastrojowo-obrazowej, sugestywnie otwierającej wypowiedź liryczną całego wiersza. W syntetycznym, prawdziwie poetyckim skrócie przygotowuje jak gdyby do wejścia w romantyczną atmosferę poetyzacji przyrody i uczuć, wypowiedź tę przenikającą. U innego poety stałyby się zapewne pointą zamykającą utwór — Słowackiego stać na rozrzucenie takich pointowych blasków w tekście całego wiersza; już zaraz w następnej strofie rozbliśnie owa gwiazda, o której mowa była przed chwilą. A pojawi się także w zakończeniu w postaci motywu ani trochę nie mniej sugestywnego emocjonalnie i ani trochę nie mniej romantycznego w swej wymowie poetyckiej. „Dwa smutne słowiki, co się wabią płaczem“ — w ostatnim wersecie utworu odpowiadają jak rym tematyczny czy echo powracającego motywu — „białemu gołębiowi smutku“ ze strofy pierwszej. Zbliżone są także techniką literacką wprowadzenia ich i wykorzystania.

Gołąb pojawia się w wierszu na prawach metafory, słowiki zaś — jako element porównania. Gołąb uzyskuje głębię symbolicznego znaczenia przez powiązanie go z metaforycznym epitetem „smutku“, a słowiki stają się od razu upersonifikowanym odpowiednikiem postaci „rozłączonych“ wskutek przenośni, która ich śpiew nazywa „płaczem“. Gołąb i słowiki zespalają początek i koniec wypowiedzi, ujmują całość ramą poetycką utworzoną z dwu podobnie ukształtowanych sygnałów lirycznego znaczenia utworu, z dwu motywów wprowadzonych w analogicznej funkcji emocjonalnej i kompozycyjnej, zaczerpniętych z tej samej sfery wyobrażeń. Oba — jakże charakterystyczne zarówno dla upodobań artystycznych Słowackiego jak i dla tendencji liryki romantycznej tych czasów!

W zakończeniu wiersza pojawia się zresztą jeszcze jeden motyw powracający kilkakrotnie w rozwoju wypowiedzi. Jest nim wspomniany przed chwilą motyw gwiazdy. Po raz pierwszy wchodzi do tekstu — podobnie jak i słowiki — na prawach porównania, jako reprezentantka kobiety, do której skierowana jest

wypowiedź. Nieco dalej wschodzi nad górą jako perełka, wybrana przez autora listu „za gwiazdeczkę stróża“ dla adresatki listu. Po paru wierszach powraca znowu, tym razem w zestawieniu ze światełkami okien, z gwiazdami jeziora, które są „od gwiazd nieba krwawsze“; powraca po to, by się stać motywacją artystyczną końcowego, ostatniego już zestawienia z adresatką utworu: „A ty wiecznie zagasłaś nad biednym tułaczem“... Wiecznie zagasłaś — w przeciwstawieniu do dwu małych światełek na przeciwległym brzegu jeziora, które zawsze mu świecą, „smutno i blade — lecz zawsze...“

Tak oto, rozglądając się w zespole motywów *Rozłączenia*, wydobyliśmy na jaw niektóre z wiążących je nici, weszliśmy w krąg zjawisk kształtujących rozwój wątku lirycznego, zwracając uwagę na znaczenie motywów przewodnich, analogiczny sposób metaforycznego rozszerzania ich znaczeń oraz zasadę kontrastu w kształtowaniu dwu odległych światów lirycznie odczuwalnych: rzeczywistości autora listu i otoczenia jego adresatki.

5

Sprawy te nie wyczerpują wszakże dziedziny kompozycyjnych stosunków między poszczególnymi członami wiersza.

Całość rozpada się wyraźnie na trzy etapy rozwijania wątku: w pierwszym dominują motywy z otoczenia adresatki, w drugim, obejmującym — podobnie jak i poprzednio — 3 strofy wiersza, występują wyłącznie motywy ze świata otaczającego autora listu. Obie części skontrastowane ze sobą zarówno znaczeniem jak i metodą kształtowania rzeczywistości, zamknięte zostają ostatnim, dwustroficznym etapem wypowiedzi przynoszącym refleksje finału lirycznego. Rozpoczyna się on tak, jakby stanowił dalszy ciąg poprzedniego etapu, mówi wciąż jeszcze o tej samej rzeczywistości. Wypowiedź jednak przestaje kontynuować scharakteryzowaną wyżej metodę budowania dekoracyj, wkracza w dziedzinę bezpośrednich wyznań podmiotu lirycznego, a głównym przedmiotem wypowiedzi stają się nie szczegóły świata zewnętrznego, lecz reakcje psychiczne osobowości wypowiadającej się w wierszu.

Schemat konstrukcyjnego powiązania strof można by zatem ująć we wzór: $3 + 3 + 2$, z tym jednak, iż wewnętrzne skonstrastowanie ostatniego elementu budowy rozбивa go na dwa człony; otrzymalibyśmy zatem: $3 + 3 + (1 + 1)$, czy też — biorąc pod uwagę ściślejszy związek dwu pierwszych członów: $(3 + 3) + (1 + 1)$.

Przy bliższym wszakże wejrzeniu w drogi, którymi się rozwija wypowiedź *Rozłączenia*, nie mógłby się utrzymać ani jeden z tych wzorów. Rzeczywistość organizmu poetyckiego okazuje się zawsze znacznie bogatsza, bardziej skomplikowana i silniej zespolona wewnątrznie niż jakiegokolwiek, choćby najbardziej precyzyjne schematy. Wyznaczają one jedynie miejsce głównych przedziałów w budowie wiersza, nie dają natomiast pojęcia ani o zasadach wiązania ze sobą poszczególnych członów rusztowania, ani o wzajemnym wspieraniu się ich w wydobywaniu na jaw tego, co najważniejsze, ani też o sile, która wznosi całość ku górze, rozwijając główny wątek liryczny z nieodpartą konsekwencją naturalnego, spontanicznego na pozór wyznania.

Rozłączenie prowadzi swój wątek metodą zbliżoną do swobodnego kojarzenia spokojnie rozwijających się myśli. Podobnie jak bywa to w elegiach. Podobnie również, jak czynią to niektóre listy. Takie przynajmniej wrażenie sprawia na nas całość wypowiedzi. Ale jednocześnie rozumiemy dobrze, iż jest to wynik stylizacji literackiej, iż jest to swoboda p o z o r n a, poddana całkowicie mechanizmowi powiązań typowo lirycznych, działających z precyzją zdumiewającej regularności i konsekwencji.

Literackość, „poetyckość“ konstrukcji *Rozłączenia* ujawnia się przy bliższym wejrzeniu w tekst z wyrazistością ani trochę nie mniejszą niż poetyckość świata, którego wizję uromantyzowaną sugerują nam jego strofy centralne. Wieloczłonowe powtórzenia anaforyczne, ostre zestawienia chiasmowe, rozbudowane okresy równoległych powiązań składniowych, wariacyjne powracanie do tej samej myśli, za każdym razem nieco inaczej, choć przecie analogicznie wyrażanej, kontrastowa zasada wiązania ze sobą poszczególnych członów wypowiedzi — oto najważniejsze

czynniki owej siły, która w *Rozłączeniu* rządzi spontanicznym na pozór rozwojem wątku.

6

Wejrzyjmy w szczegóły. Nie ma potrzeby mówić o wszystkich: wystarczą przykłady.

Oto pierwsza część wiersza, obejmująca 3 początkowe strofy. Od razu w pierwszym słowie pada załączkowe ziarno tematyczne i nawiązując do tytułu otwiera zdanie, które swym wewnętrznym przeciwstawieniem zapowiada nie tylko główną „sprawę” utworu, ale także konflikt, dynamizujący ją od wewnątrz. Zaraz potem — rozwinięcie drugiego członu tego zdania w dominantę metaforyczną wstępu, „białego gołębia smutku”. Noszone przezeń „wieści” zamykają introdukcję utworu, związując ją jednocześnie z pozostałym ciągiem pierwszej części. Rozwija się ona w oparciu o równoległe zestawienie zdań, rozpoczynanych od powracającego anaforycznie stwierdzenia „wiem” i stwarzających łańcuch wariacji lirycznych na temat adresatki „rozłączonej” z autorem listu. Tak rozpoczęta linia — na chwilę tylko przerwana w ww. 7—8 dla efektownego wprowadzania nowej dominanty nastrojowej w postaci motywu przewodniego, gwiazdy — podjęta zostaje ponownie w strofie trzeciej z nawiązaniem do początkowego skontrastowania głównej tematyki wiersza:

A choć mi teraz ciebie oczyma nie dostać [...]
Wiem [...]

Rozpędu, jaki skutek pięciokrotnego powtórzenia owego „wiem” nabrała wypowiedź części pierwszej, wystarcza całkowicie na zdynamizowanie wątku w dalszym jego rozwoju. Część druga wiąże się z pierwszą prawem kontrastu (wyraża to od razu początkowe „ale”): wiem — ale ty nie wiesz... I to przeciwstawienie pozwala z kolei podjąć nową serię zdań równoległych, związanych ze sobą metodą wariacji lirycznych, rozpoczynanych czterokrotnym powrotem anaforycznego: „Nie wiesz”... Analogia w metodzie wiązania ze sobą członów rusztowania składniowego przy jednoczesnym przeciwstawieniu znaczeniowym

stwarza z obu części wiersza jeden, wielki, rozdwojony wewnętrznie okres, który — na wzór wahadła — w pierwszym swym członie — idzie ku najdalszym krańcom swego kierunku, by — w drugim członie — uzyskaną w ten sposób siłą ruszyć za chwilę tą samą drogą — w odwrotnym jednak kierunku.

Bardziej szczegółowa analiza wykazałaby, jak drogą składniowego urozmaicenia linii intonacyjnej poszczególnych części rozbiła poeta w obu członach monotonię schematycznego rygoru tego układu². Ujawniłaby również, jak moduluje wariacjami narastanie lub opadanie tonu wypowiedzi. Ale nie czas tu, ani miejsce na tego rodzaju drobiazgową analizę. Tym bardziej, iż sprawę tę wypadnie przedstawić przy omawianiu następnej z kolei części, ostatnich dwu strof wiersza.

Ustaje w nich całkowicie działanie owego mechanizmu anaforycznego zestawiania ze sobą równoległych zdań wariacji lirycznych. Wypowiedź posuwa się nadal jak gdyby siłą dawnego rozpędu; wahadło przebywa krótszą, jednostroficzną drogę, lecz podobnie jak poprzednio idzie wpierw w jedną stronę, później — w odwrotną. Ale dokładniejsze wejrzenie w sprawę wykaże, iż w tej części wiersza istnieją jej własne siły poruszające naprzód rozwój wątku. Inne co prawda, działające odmiennie, z ukrycia, i dlatego na pierwszy rzut oka niewidoczne. Wystarczy jednak poddać je dokładniejszym obserwacjom, by znaczenie ich wyszło na jaw w całej pełni, nie tylko zresztą w zakresie kompozycji wiersza.

Chodzi tu przede wszystkim o zorganizowanie składniowo-metrycznych stosunków, stanowiących przecie podstawę dla zarysowania intonacyjnej linii wypowiedzi. Sprawa zresztą nie jest

² Ww. 15—16 realizują system 3 linii równoległych, przeciętych w środku drugiej z nich granicą metryczną; ww. 17—18 — system rozdwojenia w drugim wierszu na dwie przeciwstawne linie; ww. 19—20 — system 2 linii równoległych oddzielonych granicą metryczną i zróżnicowanych miejscem orzeczenia; ww. 21—22 — system dwu linii powiązanych stosunkiem podrzędności i przedzielonych granicą metryczną; ww. 23—24 — system trzech stopni wstawionych w środek zdania i przedzielonych po drugim stopniu granicą metryczną.

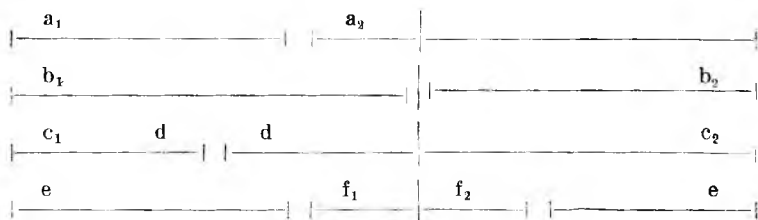
prosta, głównie wskutek ścierania się i tu — podobnie jak w innych elementach utworu — dwu tendencji. Jedna, wydobywająca na jaw czynniki upodobniające poszczególne wycinki wiersza podkreśla jednolitość wersyfikacyjnego i składniowego zorganizowania strofy. Stanowi element upoetyzowania wypowiedzi, odpowiednik udziwnienia romantycznego w kształtowaniu wizji ukazywanego świata. Druga zaś, rozbijając narzucone w ten sposób rygory, wprowadza wewnętrzne zróżnicowanie układu stosunków składniowo-metrycznych, stwarzając pozornie swobodny tok wypowiedzi spontanicznej. Stanowi wyraz dążenia do naturalnej bezpośredniości; jest konstrukcją, poddaną rygorom realistycznej metody kształtowania rzeczywistości literackiej.

7

Aby tę wewnętrzną dynamikę językowego ukształtowania ukazać wyraźniej, spróbujemy zilustrować ją na przedostatniej strofie *Rozłączenia*. Zacytujemy jej tekst podkreślając wyrazy odgrywające analogiczną rolę składniową, oraz zaznaczając kreską miejsca średniówki (metrum wiersza stanowi 13 zgł. dzielony 7 + 6):

Przywykłem do nich, kocham | te gwiazdy jeziora,
 Ciemne mgłą oddalenia, | od gwiazd nieba krwawsze,
 Dziś je widzę, widziałem | zapalone wczora,
 Zawsze mi świecą — smutno | i blade — lecz zawsze.

Oznaczając podkreślone wyrazy odpowiednimi literami a poszczególne człony składniowe — oddzielonymi od siebie liniami, otrzymamy następujący wzór składniowo-metrycznej budowy strofy:



Dla uzupełnienia obrazu stosunków wyrysujmy jeszcze schemat rytmiczny wszystkich czterech wierszy:



A teraz — wnioski:

1. Niezmiennie współdziałanie składni w zaznaczaniu granic metrycznych w klauzuli wiersza, ale jednocześnie całkowita swoboda stosunków składniowo-metrycznych w średniówce. Można by nawet mówić o wyraźnie zarysowującej się tendencji do unikania takiego układu zdań, który by dodatkowo jeszcze podkreślał miejsce średniówki.

2. Dwudzielność składniowa, realizowana ostro w trzech pierwszych wersetach strofy w oparciu o bezspójnikowe zestawienie dwu współrzędnych członów, w pewnym stopniu równoległych i równoważnych zarówno w zakresie stosunków składniowych, jak i semantycznych. Ale jednocześnie wyraźna tendencja do urozmaicania wytworzonego w ten sposób schematu przez wprowadzenie przedziału składniowego w coraz to innym miejscu wiersza (można by to zilustrować ilością zgłosek w poszczególnych członach trzech pierwszych wierszy: $5 + 8$; $7 + 6$; $4 + 9$).

Szczególną rolę w tym mechanizmie uzgodnień i urozmaiceń odgrywa czwarty werset strofy, który nawiązując pierwszym swym członem do wiersza początkowego, wprowadza jeszcze drugi, dodatkowy, przedział składniowy według wzoru: $5 + 5 + 3$; ta trójdzielność w zestawieniu z dwudzielnością wierszy poprzednich stwarza w rozwoju wypowiedzi stroficznej wyraźny sygnał jej finału, stając się jednocześnie w organizowaniu linii intonacyjnej strofy dostateczną podstawą do odpowiedniego zaznaczenia jej kadencji.

3. Bardzo silne podkreślanie składniowego i metrycznego rusztowania strofy za pomocą chiasmowego, bądź też (w pierw-

szym jej wierszu) paralelicznego układu słów, odgrywających najważniejszą rolę w budowie zdań tworzących poszczególne wersety. Ale znowuż — podobnie jak i w obu poprzednich wypadkach — nie prowadzi to w konsekwencji do wytworzenia się jakiegoś jednolitego schematu; wręcz odwrotnie: każdy wiersz strofy realizuje tę zasadę inaczej: pierwszy wprowadza paralelizm w umieszczeniu orzeczeń (a . . . , a . . .), drugi — chiazmowe rozłożenie przydawek na obu krańcach wiersza (b . . . , . . . b), trzeci — łączy ze sobą chiazmowy układ okoliczników czasu na krańcach z również chiazmowym zestawieniem orzeczeń przy wewnętrznym podziale wiersza (c . . . d, d . . . c), a czwarty zbliżając się do poprzedniego rozłożeniem punktów zbieżnych, modyfikuje go zarówno wprowadzeniem powtórzenia ramowego (słowa: „zawsze“), jak i odmienną rolą składniową odpowiadających sobie członów zdania.

4. Skomplikowana gra analogii składniowych i powiązań wersyfikacyjnych między poszczególnymi wersetami strofy. Ale i tym razem powiązania te nie dają obrazu jednolitego: rymy wiążą ze sobą wiersze 1 i 3, 2 i 4; związki semantyczne i składniowe zbliżają do siebie wiersze 1 i 2, oraz 3 i 4; a układ akcentów i przedziałów międzyzestrojowych — wiersze 1 i 4 oraz 2 i 3.

W rezultacie otrzymujemy strofę zbudowaną zdumiewająco precyzyjnie, a jednocześnie rozwijającą się z dużą swobodą w stosunku do narzuconych sobie rygorów; — strofę w pełni wykorzystującą układ stosunków składniowo-metrycznych dla wydobycia tych właśnie wyrazów, które w lirycznej wymowie utworu stanowią pozycje kluczowe, a jednocześnie różnym sposobem swych rozwiązań wiernie odtwarzającą wewnętrzną dynamikę bezpośredniej, naturalnej wypowiedzi podmiotu; — strofę, która składniowo-metrycznym rozczłonkowaniem stwarza wyraźnie wiążącą sugestię intonacyjnego zorganizowania wypowiedzi z ostro zarysowanymi granicami członów i niedwuznacznie poddanym sygnałem zbliżającego się finału, a jednocześnie prowadzi swobodnie linię swej intonacji, modulując ją bogato i różnorodnie, nigdy nie powracając do wykorzystanego już raz schematu.

Podobne wnioski nasuwa dokładniejsza obserwacja ostatniej strofy *Rozłączenia*. W początkowym etapie rozwija się siłą kontrastu w stosunku do końcowych stwierdzeń strofy poprzedniej („zawsze mi świecą“ — „wiecznie zagasła“). Ale zaraz w drugim wierszu przychodzi na zmianę inne przeciwstawienie, kompozycyjnie nierównie ważniejsze, zainicjowane już w pierwszej strofie, rozwijane w następnych i powracające raz jeszcze w strofie końcowej: „Rozłączeni — lecz jedno o drugim pamięta“ — „choć się nigdy . . . połączyć nie mamy, zamilkniemy na chwilę i znów się wołamy“. Finał strofy (i utworu zarazem) stanowi efektowne poetycko porównanie.

I ta strofa — podobnie jak poprzednia — wznosi swą konstrukcję w oparciu o zgodność składniowo-metryczną w klauzuli wiersza przy jednoczesnej swobodzie w średniówce. I tu — podobnie jak tam — dominuje zasada dwudzielności składniowej trzynastozgłoskowca, podkreślanej dodatkowo chiazмовym układem odpowiadających sobie wyrazów przy wewnętrznym podziale w wierszu drugim, a na krańcach — w trzecim.

W całości jednak rusztowanie składniowe strofy jak i organizacja jej linii intonacyjnej nie powtarza bynajmniej wzoru strofy poprzedniej. Tam mieliśmy zestawienie zdań niezależnych, równoległe się rozwijających, tu panuje stosunek składniowego uzależnienia, kształtującego wypowiedź o charakterze ściślejszego zespolonego okresu. Tam kierunek uzgodnień opierał się przede wszystkim o zjawiska metryczne i składniowe, tu elementem decydującym staje się ściślejsze powiązanie semantyczne, przede wszystkim zasada wewnętrznego przeciwstawienia. Tam panowała decentralizacja najwyrazistszych sygnałów lirycznego znaczenia wypowiedzi, tu wszystkie niemal linie zbiegają się w najważniejszym, finałowym sformułowaniu pointowego porównania.

Istotne znaczenie liryczne *Rozłączenia* wskazał już Kleiner: „Po odczytaniu wiersza zostaje niewątpliwie wrażenie smutku,

ale bardziej jeszcze — wrażenie piękna. Tę estetyczną stronę sam poeta świadomie uwydatnia. Zdawać by się mogło, że kocha się w piękności swego melancholicznego smutku“.³

Tak, to słuszne. Jedynie ostatnie zdanie prowokuje do uzupełnień: słuszniesze chyba byłoby tu odwoływanie się do przeżycia nie tyle owego melancholicznego smutku, ile raczej uromantycznionej piękności świata odczuwanej w tonacji smutku i tęsknoty. Bo sam smutek nie wydaje się najważniejszą wartością liryczną tego wiersza.

I jeśli już mówić tu o rozmiłowaniu się poety, to należałoby raczej utrzymywać, iż kocha się on w romantycznie widzianej, poetycko interpretowanej rzeczywistości, która służy mu nie tylko jako dekoracja i wyraz niepowtarzalnej, indywidualnym przeżyciem skonkretyzowanej sytuacji lirycznej, ale także jako najbardziej istotny czynnik krystalizujący w wierszu świadomość artystyczną poety, jego postawę wobec przeróżnych przejawów świata, oglądanych inaczej, wnikliwiej, z dążeniem do odczytania dalszych, poetyckich — w danym wypadku lirycznych — znaczeń, ukrytych przed okiem potocznego, powierzchownego tylko postrzegania.

Zatem zgodzić się raczej wypada z innym zdaniem Kleinera wypowiedzianym na zakończenie paraleli, którą przeprowadza bezpośrednio przed zacytowanym fragmentem zestawiając *Rozłączenie* z wierszem *Do M**** Mickiewicza:⁴ „Nie tyle postać ukochanej panuje, ile rozpamiętywanie własnego stanu duchowego — a na ten stan równie silnie jak myśl o ukochanej (a może silniej nawet, przyp. C. Z.) wpływa piękno błękitnego Lemanu; ono wyrazistością swoją góruje nad mglistym, ogólnikowym obrazem utraconej“.

Ale stwierdzenie to nie może wcale stanowić podstawy do pomniejszania wartości artystycznej utworu. I skoro już podjęto zestawienie go z wierszem Mickiewicza *Do M****, to winno ono

³ Juliusz Słowacki. *Dzieje twórczości*, wyd. III, Lwów 1925, t. II, s. 73.

⁴ *Ib.*, s. 72—73. Pomijamy odmienność tematyczną obu wierszy, o czym Kleiner pisząc swą monografię nie wiedział jeszcze.

doprowadzać nie do wniosku o wyższości któregoś z tych utworów, ale do stwierdzenia, iż są to konstrukcje poetyckie wynikające z zupełnie odmiennych metod twórczych, innym też zasadom stylowym poddane. Bo istotne jest tu nie to, że oba wiersze rozwijają swój wątek w oparciu o podobne rozwiązania konstrukcyjne: wariacje liryczne, powtórzenia anaforyczne, uregulowane zestawienia składniowe, zamknięcia ramowe itp. Ważne jest bowiem, ku czemu rozwiązania te zmierzają, w jakim kręgu zjawisk historyczno-literackich umieścić należy elementy odtworzanego tu świata rzeczywistości, jaka jest główna metoda ich kształtowania i wykorzystania dla wyrażenia zamkniętych w danym utworze wartości lirycznych.

Wiersz Mickiewicza ściślej się wiąże z codziennością, zwykłością życia i jeśli motywy jego zostają upoetyzowane, to przeprowadza to autor metodą sentymentalną. Ściślej mówiąc — metodą romansów sentymentalnych (samotna komora, arfa, piosenka, romans ze starganymi kochanków nadziejami, błyskawica nocna, puszczyk). Utwór Słowackiego w zarysowaniu sytuacji głównej potraça także o sentymentalizm, ale motywy jego, związane z niezwykłością świadomie upoetyzowaną, otwierającą perspektywę nowych znaczeń lirycznych — kształtowane są raczej metodą romantycznego, a nie sentymentalnego widzenia rzeczywistości.

Mickiewiczowi chodziło głównie o ilustrację siły uczucia, o przedstawienie tego, co zwać by można przekleństwem — ale i błogosławieństwem — pamięci. Ono stanowiło główny temat jego wypowiedzi. Słowackiemu natomiast pamięć zespalająca dwie rozłączone osoby posłużyła jeno jako środek do wyzwolenia tych wartości lirycznych, które się wiążą z kontemplacją piękna w sytuacji emocjonalnej wynikającej z „rozłączenia“, z oddalenia osoby, w danej chwili uczuciowo najbliższej.