

ZE STUDIÓW NAD KOMPOZYCJĄ WIERSZY LIRYCZNYCH MICKIEWICZA

Odpowiedzieć sobie na pytanie: dzięki jakim właściwościom swej budowy liryka Mickiewicza wciąż jest dla nas bliska i zrozumiała — to zadanie naczelne „uwag o kompozycji“. Wydaje się bowiem rzeczą niewątpliwą, że „zachowała ona do dziś całą swą świeżość, całą siłę nowoczesnej, aktualnej wypowiedzi, nowość najdoskonalszych — zdawałoby się — sformułowań“¹.

Kilka przekonań i sądów (nie własnych) ukształtowało oblicze tej pracy.

1. Patronują jej (niesprecyzowane zresztą) pojęcia o „dobrej liryce“, płynące z sugestii wszystkich (poznanych) sensownych zdań o tym rodzaju poezji. Za równie prawdziwą i ważną uznaje się tu programową wypowiedź Norwida:

Ponad wszystkie wasze uroki,
Ty, poezjo, i ty, wymowo,
Jeden — wiecznie będzie wysoki:
Odpowiednie dać rzeczy — Słowo

jak i polemizujące z nią poetyckie uwagi Przybosa o wierszu, „w którym zamilkłe „kocham“ byłoby słyszalnym westchnieniem każdego, pozornie nawet obojętnego słowa w erotyku“².

Oba typy liryki znaleźć można u Mickiewicza.

2. Większa sztywność jest związana z pojęciem „ideału kompozycji“ wiersza lirycznego, którego „krótkość [...] skłania do ekonomii i skupienia, postuluje pogłębienie pojemności znacze-

¹ Cz. Zgorzelski, *Uwagi o liryce Mickiewicza*, „Kamena“, 1952, z. 1—2, s. 25.

² J. Przyboś, *Najmniej słów*, Kraków 1955, s. 124.

niowej i estetycznej dzieła. Nakaz selekcji, doboru i kondensacji stawia przeto kompozycji lirycznej wymagania wysokie, zarówno gdy chodzi o dobór materiału kształtującego, jak metody wiązania go w zorganizowane całości³. Te (nieco „pseudoklasyczne”) wyobrażenia podzielają zresztą i inni piszący na ten temat⁴.

Natomiast sam termin „kompozycja” rozumiany jest jako pojęcie bardzo szerokie i bardzo giętkie⁵ — obejmuje sprawę wzajemnych stosunków między wszystkimi elementami utworu. Stąd wypłynęła w pracy konieczność wyboru tych elementów, które wydawały się najbardziej interesujące w poszczególnych etapach twórczości. A trudno było uniknąć subiektywizmu w wytypowaniu owych spraw najważniejszych. Ponieważ w poszczególnych okresach dotyczyły one różnych rzeczy — stąd brak ciągłości zagadnień w pracy.

3. Brak tu zresztą starania o wyszukiwanie tych „ciągów rozwojowych” — prawdziwe jest zdanie W. Borowego o „Mickiewiczu — poecie przeobrażeń”⁶, poecie nigdy siebie nie powtarzającym. Stąd też w pracy metoda analiz, pozwalająca uwzględnić przede wszystkim indywidualne właściwości badanych utworów.

4. Pamiętała też autorka o innym zdaniu Borowego: „Nie

³ W. Floryan, *Forma poetycka »Pieśni« Jana Kochanowskiego wobec kierunków liryki renesansowej*, Wrocław 1948, s. 144.

⁴ W sprawie „jedności” i „kondensacji” obowiązującej w wierszu lirycznym, por. wypowiedzi: E. Kucharskiego, *Wstęp do: A. Asnyk, Wybór poezji*, Kraków 1926. Biblioteka Narodowa, ser. I, nr 67; O. Ortwin, *O liryce i wartościach lirycznych*, W: *Próby przekrojów*, Lwów 1936; s. 193—208. J. Kleina, *Rola czasu w rodzajach literackich*, W: *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956, s. 49—58.

⁵ Na tę „giętkość” pojęcia wskazuje choćby różnorodność ujęć teoretycznych zagadnienia kompozycji w pracach: E. Kucharskiego, *Kompozycja literacka. Jej istota i badanie*, W: *Księga Pamiątkowa ku czci Dobrzyckiego*, Poznań 1928, s. 214—236; Żirmunskiego, *Wstęp do poetyki*, przekład Kulczyckiej i Siedleckiego, Warszawa 1934 i *Kompozycja lirycznych stichotworeń*, 1928; S. Skwarczyńskiej, *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, t. I, s. 393—468.

⁶ W. Borowy, *Mickiewicz — poeta przeobrażeń*, „*Twórczość*”, IV (1948), nr 12, s. 40—55.

szukam lepszej formuły, kiedy znajduję doskonałą cudzą". Stąd pominięcie tylu zagadnień, które powinny by wejść w zakres rozważań pracy, jak wiadomo bowiem liryka Mickiewicza posiada niemałą literaturę. A szczególnie ostatnie lata przyniosły szereg prac cennych dla chcącego poznać tę poezję. Nie ma wiersza Mickiewicza o którym by „czegoś” nie powiedziano, którego by nie interpretowano, nie analizowano. Odnosi się często wrażenie, że już nic więcej o utworze powiedzieć nie można, że powiedziano nawet za dużo. Ta literatura niszczy czasami pokusę „własnego czytania”, szczególnie tych mniej ciekawych wierszy młodzieńczych. Tak się rzecz ma, gdy myślimy o poszczególnych utworach, czy pewnych grupach utworów. Istnieje bowiem spora liczba studiów, które zaspokoić mogą wymagania stawiane dziś pracom o poezji. Wymienić tu należy choćby najważniejsze z nich: Borowego o twórczości młodzieńczej; Windakiewicza, Furmanika, Kleinera, Zgorzelskiego o sonetach odeskich i krymskich; Gostomskiego, Chrzanowskiego, Borowego, Kubackiego o wierszach religijnych; Przybosia o liryce lozańskiej. Do nich też wypadnie odwoływać się w toku rozważań. Brak natomiast monograficznych opracowań liryki Mickiewicza. Właściwie tylko na jedną pracę można by tu wskazać: na szkic dyskusyjny Zgorzelskiego *Uwagi o liryce Mickiewicza*⁷. Szkic omawia syntetycznie całą lirykę Mickiewicza, wyznacza etapy jej rozwoju, cechy znikające i trwałe tej liryki, znamienne dla jednego okresu i znamionujące całą twórczość liryczną. Tam też są zawarte zasadnicze stwierdzenia o cechach kompozycji liryki Mickiewicza, m. in. ten ostateczny wniosek, że „wykazuje [ona] wyraźną tendencję do przemyślanej, konsekwentnie przeprowadzonej kompozycji utworu jako jednolitej, organicznie związanej wypowiedzi”⁸.

Uwagi o liryce Mickiewicza stanowią punkt wyjścia i oparcia

⁷ Takim drugim monograficznym ujęciem byłyby M. Jastruna *Uwagi o liryce Mickiewicza. Tak wszystko napisałem jak tu do was gadam*, „Twórczość”, XI (1955), nr 6, s. 111—140.

Wykorzystano je w pracy jako szereg interesujących uwag o poszczególnych utworach poety.

⁸ Cz. Zgorzelski, l. c., s. 29.

dla tej pracy, która korzysta z zasadniczych rozróżnień i wniosków szkicu, nie będzie ona natomiast próbą egzegezy tych wniosków — określenie Mickiewicza jako „Michała Anioła poezji polskiej“, zdanie o „romantyku zakochanym w żelaznych rygorach klasycyzmu“, ma dostatecznie mocną dokumentację.

Powtórzmy: przez okienko kompozycji chce tylko autorka wejrzeć raz jeszcze na poezję Mickiewiczowską, choć dobrze jej wiadomo, że „miast wielkiej tajemnicy, posiadzie sekreta“.

1. PRZED WYJAZDEM Z KRAJU

„Miałem w istocie pisać triolety, ale zapomniawszy regułę, udałem się żywo do seksterna Paflagońca poezji“⁹. Nic bardziej charakterystycznego, jak to zdanie z listu Mickiewicza do Czeczota, zdanie znamienne i dla młodego poety, i dla epoki bogatej we wszelkiego typu „sekssterny“ pouczające jak ode, hymn, elegię pisać należy. Że często „udawał się do nich żywo“ autor *Ody do młodości* widać to z jego wczesnych utworów, realizujących „kształty liryczne“, które tak dokładnie obrysowały pióra Dmochowskiego, Osińskiego, E. Słowackiego. Wystarczy przeczytać tylko przepisy dotyczące ody, by zorientować się, jak doskonałą realizację znalazły one w *Odzie do młodości* i w *Hymnie na dzień Zwiastowania N. Maryi Panny*.

Toteż ten zespół cech *Ody* i *Hymnu*, który każe je określać jako utwory klasycystyczne, dawno już został zauważony przez historyków literatury piszących o szczytowych osiągnięciach artystycznych pierwszego okresu twórczości Mickiewicza. Szereg studiów, od Dobrzyckiego *Klasycyzm w „Odzie“* począwszy, a na ostatnich publikacjach kończąc, pokazał dostatecznie dokładnie całą tradycyjność poetyki Mickiewiczowskich utworów „wysokiego tonu“¹⁰.

⁹ A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wyd. Nar., T. XIV, s. 68 (list z dnia 15 I 1820).

¹⁰ Oto najważniejsze z nich: S. Dobrzycki, *Klasycyzm w „Odzie“*, „Pamiętnik Literacki“, II (1903), s. 610—617; T. Sinko, *O tradycjach kla-*

Nie tylko gatunkowe przepisy realizuje autor, młodzieńcza twórczość świadczy, że akceptuje on w pełni całą estetykę klasycyzmu — z jej umiłowaniem jedności i całości, porządku i proporcji¹¹. Właśnie te klasyczne zasady piękna rządzą kompozycją wczesnych utworów poety. Widać je wyraźnie w budowie najwcześniejszego wiersza Mickiewicza *Już się z pogodnych niebios*. Wiersz programowy, wygłoszony przez Mickiewicza u progu drugiego roku działalności Towarzystwa Filomatów¹².

Mowa poetycka — gatunek już z góry narzucał taki układ, który by porwać i przekonać zdołał słuchaczy (wiersz wyraźnie jest adresowany:

Do was to mówię, których braćmi nazwać lubo,
Wy, przyszła Towarzystwa podpora i chlubo!

— porządek więc i jasność w rozplanowaniu całości.

Wiersz składa się z trzech części: pierwsza (wersety 1—36) określa obowiązki filomatów i ich zróżnicowanie zależnie od zdolności, druga (ww. 37—68) mówi głównie o zadaniach przodujących, trzecia (ww. 69—100) zawiera wskazówki organizacyjne, jest logicznym przedłużeniem części drugiej, ma charakter praktycznego wniosku wyciągniętego z poetyckich zwrotów o przodujących.

W „gospodarce miejscem“ zachował mówca proporcję poszczególnych części (36 + 32 + 32), przy czym najbardziej regularnie rozwija się wewnętrzna budowa części pierwszej (a. 6 + 6, b. 4 + 4 + 4, c. dwuwersetami).

We wszystkich wyróżnionych partiach utworu, posługuje się autor jednakową metodą rozwijania myśli, nie mówi abstrakcyj-

sycznych A. Mickiewicza, Kraków 1923; I. Chrzanowski, *Chleb matczyzny „Ody”*, Kraków 1924; W. Borowy, *Mickiewicz w szkole klasycznej*, „Pamiętnik Literacki“, XXXVIII (1948), s. 9—45; W. Kubański, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949.

¹¹ Por. choćby uwagi E. Słowackiego, o „istotnych charakterach“ piękności, W: *Dzieła*, Wilno 1827, t. I, s. 55 i n.

¹² Objasnienie wydawcy w pierwszym tomie *Dzieł*, Wyd. Nar., s. 484

nie, lecz daje przykłady czynów bohaterów starożytnych i z nich wysnuwa wnioski podawane w formie programowych nakazów.

Logika, argumentacyjność tego wiersza odkrywa się chyba najbardziej w trzeciej części utworu; zilustrować to można choćby tym mało poetyckim fragmentem:

Ale z takich początków wniósłby chyba tępy,
Ze trzeba wszystkim wolne zrobić do nas wstępy.
Bo niedługo postoi gmach, wolny od skazy,
Jeśli doń budowniczy kładł bez braku głązy.
I nam jeśli niemiło pracę podjąć marna,
Sprawmy, niechaj się tylko godni do nas garną.
Zeby tak pożyteczne dokonać zamysły,
Najpewniejszym sposobem będzie wybór ścisły.

Mamy w nim wszystkie elementy metody wiersza: nawiązanie do poprzednich wywodów („Ale z takich początków...” — w innych partiach takim ulubionym słówkiem będzie „wszak”), „obrazowy” przykład (różny nieco od innych występujących w wierszu czerpanych ze starożytności), wezwanie („sprawny, niechaj...” — to również stałe słowo utworu) i bardzo już prozaiczny w sformułowaniu wniosek.

Podobne uporządkowanie i podobną metodę rozwijania wątków spotykamy w drugiej, o cztery lata późniejszej mowie *Do Joachima Lelewela*¹³.

Znamienna jest ta troska autora o porządek i przejrzystość wyводу — naturalna zresztą w obu tych utworach, gdzie pamięć o odbiorcy, czy odbiorcach, dyktowała taki a nie inny układ. Ale znajdzie ona wyraz i w kompozycji *Ody*: organizująca utwór, dokładnie przemyślana i przestrzegana zasada kontrastowego zestawienia całości, mało miałyby wspólnego z postulatem „lirycznego zamieszania”, wysuwanym przez poetykę klasycystyczną,

¹³ Bardzo szczegółowego rozbioru wiersza *Już się z pogodnych niebios* dokonał J. Lewicki, *Z tajemnic filomackich*, „Sprawozdania dyrekcji Gimnazjum Żeńskiego w Krakowie”, 1916; referuje też autor stan badań — właściwie rejestr określił wiersza.

Wiersz *Do Joachima Lelewela* najczęściej jest określany jako klasycystyczny list poetycki.

gdyby nie pamięć, że zaznaczała ta poetyka pozorność owego nieładu.

Nawet „pieśń biesiadna“: *Hej, użyjmy żywota!* — swą ramowością, swymi „dwustrofami“ przeznaczonymi dla poszczególnych gron studenckich, realizuje tę samą zasadę budowy, którą prezentował pierwszy utwór *Już się z pogodnych niebios*.

„Prawa kompozycji klasycznej nosiły w pewnej mierze piętno czegoś mechanicznego: ideałem był typ kompozycyjny, który można zastosować do każdego utworu w dziedzinie danego rodzaju literackiego; komponowanie stawało się upodobnianiem utworu do jakiegoś unormowanego, uogólnionego kształtu“ — pisze Kleiner¹⁴.

Stąd to tak łatwo określić gatunkowość pierwszych utworów Mickiewicza (gdyby nawet nie określił ich tradycyjnym sposobem sam autor: *Hymn na dzień Zwiastowania N. P. Maryi*).

Są one właśnie „upodobnione“ do całego szeregu utworów, pochodzących spod pióra mistrzów szkoły klasycystycznej, której uczniem był przecież poeta. Równocześnie jest rzeczą niewątpliwą, że utwory te wyodrębniają się spośród wszystkich ód klasycystycznych, ale to już kwestia realizacji a nie typu poetyki.

Można, jak to uczynili Kleiner i Borowy¹⁵, wydobyć pewne „czynniki poezji“ z wierszowanych mów Mickiewicza, zgodzić się należy z sądem, że *Oda do młodości* i *Hymn na dzień Zwiastowania N. P. Maryi* — to arcydzieła. Przyznać jednak wypada (w myśl zdania Borowego), że są to arcydzieła retoryki raczej niż poezji lirycznej¹⁶.

Umiejętność powiedzenia typu: „Tam sięgaj gdzie wzrok nie

¹⁴ J. Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948, t. II, cz. 1, s. 413.

¹⁵ Obaj ci badacze widzą poetyckość w wierszu *Już się z pogodnych niebios...* w „energii przedstawienia wysiłku wewnętrznego“. W wierszu *Do Joachima Lelewela* poezja płynie z uczuciowej postawy poety wobec historii, wobec spraw wolności i prawdy. W. Borowy, l. c., s. 20.

¹⁶ W. Borowy, l. c., s. 42. Inaczej patrzy na kwestię doskonałości *Ody* Kleiner: „Czy *Oda* jest arcydziełem? Wątpliwe to co najmniej. Ale jest z rodu pieśni niosących moc i płomień. Z tego samego rodu, co *Marsylianka*, *Mickiewicz*, t. I, s. 218.

sięga; Łam, czego rozum nie złamie“ — zdań często usamodzielniających się, żyjących życiem własnym jako cytaty, hasła, motta, a więc siła retoryki sprawia, że napisana według niechętnie widzianych w poezji reguł *Oda do młodości* „nierzadko bywa na wargach“.

W tym samym mniej więcej okresie, w którym klasycystyczną mową witał poeta Lelewela, powstały trzy utwory zaliczane przez Zgorzelskiego¹⁷ do etapu poszukiwań własnego wyrazu, nowe i swą tematyką osobistą i kształtem artystycznym: *Żeglarz*, *Do M****, *Nowy Rok*.

Żeglarz i *Nowy Rok* uformowały się podobnie: w postać monologów rozważających i oceniających zasadnicze wartości życia. Główne tematy obu utworów skryształizowały się w pytaniach:

- I. A więc porzucić korab żywota?
- II. Czegóż w tym nowym roku żądać mam dla siebie?

— poprzedzone zarysowaniem sytuacji:

- I. Była jutrznia i cisza, gdym był bliski brzegu!
Dziś jakie fale, jaki wichur miota!...
- II. Skonał rok stary; z jego popiołów wykwiła
Feniks nowy...

Analizę różnych ewentualności odpowiedzi na postawione pytania przyniosą części drugie obu utworów — najbardziej rozbudowane. Większym uregulowaniem budowy tej części odznacza się wiersz późniejszy *Nowy Rok* — schematycznością w powracaniu tych samych sformułowań przypomina budowę obrazków-przykładów w wierszu *Do M****. Tu budowa całości poświęconych przemyśleniu poszczególnych życzeń¹⁸ została oparta o rozpoczynające część pytanie-projekt „Może...?“ („chwilek wesołych, kochania, przyjaźni“), stwierdzenie „znam“ (rozwinęte w opowieść o ewentualnym żądaniu) i negatywną odpowiedź: „Nie żądam“. Nie mamy tu jednakże absolutnego prze-

¹⁷ Cz. Zgorzelski, l. c., s. 26.

¹⁸ Z ilości miejsca przeznaczonego na poszczególne życzenia, można by wnioskować o systemie wartościowania podmiotu.

strzegania powrotności sformułowań, np. po analizie wartości „chwilek wesołych“ brak owego „nie żądam“, jakby sama analiza wykluczała żądanie. Jak błahość tego życzenia, tak wartość przyjaźni również została wydobyta załamaniem; zamiast poprzedniego: „znam...“ (te błyskawice, tę gorączkę młodości) mamy: „Któż by nie pragnął przyjaźni“. Ostateczną odpowiedź przyniesie część ostatnia utworu (tak jak i w *Żeglarzu*).

Oba wiersze mają więc budowę jednolitą, zwartą, w ramach pytania i odpowiedzi zawierają szereg możliwości życzeń (*Nowy Rok*) czy sytuacji (*Żeglarz*), których rozważanie motywuje właśnie końcową decyzję wyboru. Oba też starają się ukryć swój osobisty i bezpośredni charakter. Rolę maski w *Żeglarzu* pełni rozciągnięte na cały utwór alegoryczne porównanie, w *Nowym Roku* czyni to motyw tytułowy, który jest tylko pretekstem rozważań.

Pytania i odpowiedzi wiążą utwory dotyczące filozofii życiowej poety; w wierszu mówiącym o innych dziedzinach życia zjawi się stwierdzenie. Otrzymamy nie „wiersze wahania się i niepewności“ ale „lirykę wyroczną“¹⁹.

Schemat kompozycyjny wiersza *Do M**** przypomina prostotą swego pomysłu (teza, przykłady, wnioski) utwory poprzednio analizowane. Część pierwszą (strofy 1—3) ukształtował poeta dwojako: w formę dialogu (strofa 1), gdzie rozkazy i dwukrotna gotowość ich spełnienia szczególnie dynamizują trzecią odpowiedź ogarniającą obie strofy: „nie, tego rozkazu Moja i twoja pamięć nie posłucha“. W strofach drugiej i trzeciej wypowiedź jest już wyznaniem monologicznym.

Część druga utworu składa się z szeregu obrazków-scen z życia ukochanej („Czy zadumana w samotnej komorze...“, „Czy to na balu...“). Uderza ta część swą monotonią (jakby zapomniał już autor o dawniej przestrzeganym nakazie urozmaicenia) płynącą nie tyle z samego szeregowania poszczególnych scen, ile z podobieństwa ich budowy wewnętrznej. Każda bowiem z tych strof jest dwudzielna: część początkowa strofy określa

¹⁹ Określenia Kleinera.

sytuację, moment w jakim znajduje się ta, do której wiersz jest adresowany, cząstka końcowa strofy (zawsze zaczynająca się od słowa „pomyślisz“, raz „przypomnisz“) przynosi wciąż powracający motyw pamięci (w konkretnym przypomnieniu: „właśnie o tej porze śpiewałam jemu tę samą piosenkę“). Anaforycznie powracające „oczy...“ wiąże strofy w jeden łańcuch i równocześnie sugeruje nieskończoną wielość możliwości podobnych scen i podobnych przypomnień. Więcej zresztą posiadają te krótkie strofy słów powtarzających się. Prócz wymienionych już „czy“ i „pomyślisz sobie“ każda strofa wprowadza w pewnych odmianach zaimki osobowe. „Śpiewałam jemu tę samą piosenkę, nasza gra ostatnia, on tam ze mną siedział, nasze dzieje, nasz romans“; z wyrazów określających miejsce i czas składają się głównie te strofy: „...na balu w chwilach odpoczynku... nim muzyk tańce zapowiedział...“.

Postać adresatki wiersza wysuwa się w tej części na plan pierwszy; „w osobę, której ogłasza wyrok [wkłada podmiot wypowiedzający się] projekcję duszy własnej [...], co prawdą jest dla niej, to stokrotnie prawdą i bólem i klątwą jest dla niego“²⁰. I w tym utworze mamy więc próbę odsubiektywizowania, która jest równocześnie sposobem wzmoczenia wymowy utworu.

Wraca to „ja liryczne“ w części trzeciej utworu, składającej się z jednej tylko strofy — powtórzenia zwrotki trzeciej; ale o ile otwierająca ramę strofa była zapowiedzią, tezą do udowodnienia, teraz ma już charakter wniosku (stąd ta nieznaczną zmianę początkowego słowa: „Tak w każdym miejscu...“).

Jednoczy cały wiersz panujący w nim ton, o którym za mało powiedzieć, że jest „tonem smutku“... Nic nie pozostało z energii i entuzjazmu młodzieńczych mów.

Próbując uogólnienia można by jeszcze raz podkreślić ujednoczenie budowy, zwartość kompozycyjną tych trzech wierszy. Ale nie o ten wniosek chodziło autorce, chciałaby ona raczej powiedzieć, że mimo wyabstrahowanego ich podobieństwa (np. w trójdzielności budowy, w ujednoczeniu kośca słownego,

²⁰ Kleiner, *Mickiewicz*, t. I., s. 330.

w zabiegach odsubiektywizujących) powstały trzy kompozycje różne.

Dzień narodzin wiersza *Do M****, najbardziej indywidualnego i wyróżniającego się swą mocą poetycką, można uważać za dzień narodzin wielkiego liryka.

Wiersz *Do M**** najpełniej uwidacznia ewolucję, jaką przeszedł autor, w ciągu tak niewielu przecież lat, od „poetyckiego mówienia“ do poezji²¹.

2. W ROSJI

Dwa cykle sonetów, trzy elegie i pięć wierszy miłosnych składają się na liryczny dorobek Mickiewicza z okresu pobytu w Rosji. Plon to — szczególnie w zestawieniu z niewielką liczbą wierszy lirycznych napisanych w kraju — obfity i zaskakujący swą jakością.

Liryka odeska uderza przede wszystkim tym, co J. Kleiner ujął w formuły: „Architektonika rymów kunsztownych...“, „zaostrzenie ich w pociski point...“, „artyzm jako cel i kryterium poezji...“, „igraszki dowcipu i zgrabnego słowa poetyckiego“²².

„Zgrabnością poetycką“ odznaczają się szczególnie żartobliwe erotyki i znaczna większość sonetów odeskich.

Oto np. wiersz *Niepewność*; temat niepewności co do własnych

²¹ L. Fryde rekonstruując niepisane zasady poetyki klasycznej przed Mickiewiczem (na podstawie przykładów z Kochanowskiego, Morstyna, Krasickiego), stwierdza: „Wystawia ona ideał utworu poetyckiego, oparty na przekonaniu, o ścisłym związku poezji z prozą retoryczną. Trafność myśli, oryginalność w jej sformułowaniu, proporcjonalność w jej rozwinięciu, symetria budowy wersyfikacyjnej z budową logiczną i syntaktyczną, czystość doboru leksykalnego — oto główne walory, które wyodrębniają utwór poetycki z potocznych wypowiedzi językowych i nadają mu charakter dzieła sztuki“. Wydaje się, że taką właśnie „strukturę logiczno-retoryczną“ mają pierwsze utwory Mickiewicza. (L. Fryde, *Stanowisko Mickiewicza w rozwoju poezji*, „Nowiny Literackie“, I (1947), nr 40—41).

²² J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. I, s. 491—492.

uczuciu rozwija się w sześciu strofach układających się parami (z uwagi na motywy i podobieństwa wersetów zaczynających poszczególne strofy):

- I. a) „Gdy cię nie widzę...”
- b) „Gdy z oczu znikniesz...”
- II. a) „Cierpiałem nieraz...”
- b) „Dla twego zdrowia życia bym nie skąpił”,
- III. a) „Kiedy położysz rękę na me dłonie...”
- b) „Kiedym dla ciebie tę piosenkę składał...”

Paralelnie zbudowane są we wszystkich strofach wersety przedostatnie — przeplatające warianty: „zadaję pytanie — powtarzam pytanie”. Każdą strofę zamyka epifora: „Czy to jest przyjaźń? czy to jest kochanie?”²³.

W pierwszych czterech wersetach każdej ze strof umieścił poeta temat rozważany: za i przeciw (stąd znów uzgodnienia w słownictwie, stałe tu: „Gdy, kiedy... jednakże, lecz”).

Dużo więc, jak widać, tych uzgodnień w utworze — one to stwarzają, jak pisze Tretiak, „jego niezrównaną harmonijność. Strofa za strofą płyną jak [...] fale strumienia. Poeta na delikatnych wążkach waży uczucia swoje: w każdej strofie po tezie następuje antyteza, ale w syntezie pozostaje tylko niepewność”²⁴. Czytelnik jednakże nie podziela tej niepewności, wie dobrze jakie to uczucie natchnęło autora piosenki i jest mu wdzięczny za te niekonwencjonalne oświadczenia.

Podobne zabiegi stosują i pozostałe dwa miłosne żarciki, właśnie powtórzenia tematyczne i składniowe, „refleksje” prowadzące do epiforycznego:

I tylko chciałbym słuchać, słuchać, słuchać.
Tylko całować, całować, całować.

— określają kompozycję tych wierszy. A i w *Śnie* czy *Rozmowie*

²³ Z wariantami: „Co mię tu wiodło? przyjaźń czy kochanie?” i: „Co mię natchnęło? przyjaźń czy kochanie?”.

²⁴ J. Tretiak, *Mickiewicz w Odessie. Stosunki i pieśni miłosne*, W: *Szkice literackie*, seria I, Kraków 1896, s. 131—132.

— wierszach już nie na warjacjach piosenkowych opartych²⁵, a raczej na zasadzie gradacji uczuć — powtórzenia i pytania zachowują swoją rolę kompozycyjną nadając tym utworom specjalną harmonijność; wyczerpują się one w tej swojej doskonałości „wyśpiewania“²⁶.

Podobnie jest w pierwszej dziesiątce sonetów odeskich²⁷. Bez względu na to, czy będą to sonety-zwroty do ukochanej (sonet I, III, VIII *Do Niemna*), czy sonety-wyznania (sonet II, V, VII), czy będą ukształtowane dramatycznie (jak sonet IV, IX), wszystkie dążą do wypowiedzi doskonałej, kunsztownej. A dba autor o urozmaicenie techniki tej wypowiedzi. Kompozycję jednych sonetów oprze o zasadę paralelizmów w rozwijaniu tematów (sonet I, VIII) i towarzyszące im paralelizmy składni i słów (częste anafory), innych o zasadę kontrastów (sonet V), wyliczeń (VII). W *Ranku i wieczorze* zasadę analogii skombinuje z zasadą zestawień kontrastowych (bardzo podobał się ten sonet klasykom warszawskim, wyłączył go Koźmian spod ogólnego ostrego osądu sonetów²⁸).

Wszystkie sonety tej grupy zamykać będzie wyraźną pointą, sumującą także system zestawiania zdań panujący w utworze; np. w sonecie II, opartym o kontrasty:

Ale gdy ciebie ujrzę, nie pojmuję, czemu
Znowu jestem spokojny, zimniejszy nad głazy,
Aby gorąć na nowo — milczeć po dawnemu.

²⁵ Określenie samego autora:

Dość mnie tej jednej piosenki
Z waryjacjami bez końca
(*Dwa słowa*)

Kiedym dla ciebie tę piosenkę składał,...

(*Niepewność*)

²⁶ Kunsztowność zestawień kontrastowych czy analogicznych wykazują też liczne wiersze albumowe.

²⁷ Praca nawiązuje do studium Cz. Zgorzelskiego, *O sonetach odeskich Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne“, IV (1953), z. 1, s. 143—166 — do wyróżnionych tam czterech części cyklu i znamion artystycznych grup poszczególnych.

²⁸ Por. L. Siemieński, *Obóz klasyków*, Kraków 1866, s. 49.

Wyjątkową przez swe niepowodzenie pointę ma *Strzelec* (pomijając odmiennosc rozwiązań przypomina ona zakończenie *Czatów*²⁹), ale i utwór to wyjątkowy swą „postaciowością“ wśród tych bezpośrednich utworów pierwszych dziesięciu sonetów odeskich. W całym cyklu jest on wyjątkowy przez to, że jest niby opowieścią o kimś, o młodym strzelcu; drugą taką opowieścią o „najnieszczęśliwszym z ludzi“ jest sonet *Rezygnacja*³⁰, sonet należący już do drugiej grupy cyklu, do grupy utworów, w których troska o kunszt i harmonię „wysłowienia“ ustąpić musiała przed dynamiką wyrażanych uczuć³¹. Oto np. sonet XIII. W strofie pierwszej mamy jeszcze jakby tę samą metodę zestawiania zdań, którą obserwowaliśmy w grupie pierwszej:

Pierwszy raz jam niewolnik z mojej rad niewoli:
Patrzę na ciebie, z czoła nie znika pogoda;
Myślę o tobie, z myśli nie znika swoboda;
Kocham ciebie, a przecież serce mi nie boli.

Zdania w dalszych strofach są wyraźnie emocjonalne: niepełne, niezaokrąglone, eliptyczne³².

Nawet owę, gdy owę kochałem niebiankę,
Ileż łez, jaki zapał, jaka niegdyś trwoga,
I żal teraz na samą imienia jej wzmiankę.

Ostatnia tercyna pośpiesznie zapewniająca:

²⁹ Na balladową zwartość *Strzelca* zwrócił uwagę Kleiner, *Mickiewicz*, t. I, s. 496.

³⁰ Píše o nim J. Kleiner: „Jeden to z wierszy wyrocnych, jakimi poeta przygwałdzał etapy życia — nowy twór liryki zobiektywizowanej. Osąd, który formuluje, nabiera ponadindywidualnej powagi, bo wypowiada się prawem ogólnym o stopniach nieszczęścia i niby o trzeciej osobie, przedmiotowo scharakteryzowanej, mówi o losie własnym“. (*Mickiewicz*, t. I, s. 499).

³¹ Por. Cz. Zgorzelski, *Uwagi o liryce Mickiewicza*, s. 27.

³² Por. też podobną emocjonalność zdań sonetu XIV:

Ach! Może serce twoje, co cierpiało tyle,
Może, boję się wyrzec, pustoszą zgryzoty.

Wyraźnie to i w *Ekskuzie* — por. gwałtownosc ostatniego zdania nie honorującego przerw metrycznych, pasję w urwaniu ostatniego wersetu.

Z tobą tyłkom szczęśliwy, z tobą moja droga.
 Bogu chwała, że taką zdobył mi kochankę,
 I kochance, że uczy chwalić Pana Boga.

w swej ironii jakże daleka jest od pointowych zamknięć poprzednich sonetów, ale „pasująca“ do zmiennego tonu tego podstepnego lirycznie sonetu.

Przykładem umiejętności operowania techniką dysonansu jest sonet *Dobranoc*. Czterowiersze (używając określenia Kleinera, zastosowanego do sonetu I) „pieszczą ucho melodią anielską“. Każdy werset jest tu życzeniem; anaforyczne *Dobranoc* łączy się z inną anaforą:

Dobranoc! Już dziś więcej nie będziem bawili,
 Niech snu anioł modrymi skrzydły cię otoczy,
 Dobranoc! Niech odpoczną po łzach twoje oczy,
 Dobranoc! Niech się serce pokojem zasili.

Zupełnie inny ton mamy w tercynach, a i odmienny tok zdań — tu bardziej dramatycznie ukształtowanych, sugerujących akcję, sprawozdawczych (podobnie w sonecie *Dzieńdobry*):

— Dobranoc! Już uciekłaś i drzwi chcesz zatrzaskać.
 Dobranoc ci przez klamkę — niestety, zamknięta!

Niewątpliwie z takiego zestawienia czterowierszy z tercynami płyną jakieś sugestie liryczne. Dominuje jednakże w cyklu odeskim technika wypowiedzi bezpośredniej; chciałoby się powiedzieć technika normalnej wypowiedzi lirycznej — poddanej jednakże surowej poetyce sonetu. Godna tu więc podziwu umiejętność ograniczenia „wylewu uczuć“³³. Ograniczenia takiego nie wymagała poetyka elegii³⁴. Toteż pochodzące z tego samego okresu trzy elegie mieć będą wszelkie pozory wypowiedzi rozwijanych spontanicznie, bezpośrednio rozmyślań elegijnych szlaby tu w parze ze

³³ Stąd wątpliwość F. S. Dmochowskiego, czy aby sonety te są płodem natchnienia... „Czyliż bowiem poeta silnie wzruszony, zawierałby swoje uczucia w tak uciążliwej formie sonetów?“ (*Recenzja Sonetów Mickiewicza*, „Biblioteka Polska“, 1827, s. 276).

³⁴ Cz. Zgorzelski, *Uwagi o liryce Mickiewicza*, s. 27.

swobodą kompozycji. Że jednakże i tu nie przestaje troszczyć się poeta o kształt utworu, dowodem choćby takie zabiegi jak tendencja do jednolitości porównań otwierających i zamykających poszczególne etapy marzeń w elegii *Do D. D.*, stały motyw godziny, wokół której oplatają się przypomnienia podmiotu lirycznego w elegii pod tymże tytułem

Ja, w tę godzinę wieczną wpleciony katuszą
Jak Iksyjon, wkoło niej krążyłem z mą duszą.

stale obecny, a szczególnie dynamizowany rozkaznikiem przy końcu poszczególnych fragmentów, motyw odjazdu w *Dumaniach...* Można by i więcej wynaleźć ujednoczeń wiążących te pozornie luźno snujące się rozmyślenia (naturalnie najsilniej wiąże je wciąż ta sama sytuacja liryczna: dumania, marzenia) — ale byłoby to wbrew intencji tego gatunku poezji „nastawionej nie na działanie kunsztownością powiązań, ale na zatuszowanie ich w takim stopniu, by nie przeszkadzały wrażeniu naturalnej bezpośredniości wynurzeń lirycznych“³⁵.

Nużą jednakże te utwory swym brakiem kondensacji — tę znajdziemy dopiero w napisanym o kilka lat później, a zachowującym pewne cechy elegii, wierszu *Do ***. Na Alpach w Splügen 1829*, o którym napisał Przyboś, że „nie ma sobie równego wśród liryków Mickiewicza“³⁶.

Odmienne, nowe sposoby wypowiedzi lirycznej przynoszą *Sonetny krymskie*.

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi,
Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi
Omijam koralowe ostrowy burzanu.

³⁵ Tamże.

³⁶ J. Przyboś, *Słaby i mocny wiersz*, W: *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1956, s. 188.

W tej trafnej analizie Mickiewiczowskiego wiersza nie wszystkie spostrzeżenia są słuszne, można by polemizować ze zdaniem o „bezozdobności poetyckiej“ tego utworu.

Już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu.
 Patrę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi,
 Tam z dala błyszczą obłok — tam jutrzienka wschodzi;
 To błyszczą Dniestr, to weszła lampa Akermanu.

Mamy więc — jak to sobie żartował F. Morawski — „formę używaną przez klasycznego Włoch pisarza i przepisaną przez Boala“³⁷.

Niczym nie wykracza poza „przepis“ kształt dwu pierwszych strof sonetu: opis stepu za dnia (strofa pierwsza) i wieczorem (strofa druga). Zadziwić może tylko swym kunsztem, „barokowością“ w oparciu opisu o jedną metaforę stepu — oceanu³⁸ i spokojem zdań, których układem rządzą powtórzenia (szczególnie w strofie pierwszej) czy konstrukcje chiazmowe („Patrę w niebo, gwiazd szukam..., Tam z dala błyszczą obłok — tam jutrzienka wschodzi“).

Strofy te na razie stwarzają tylko wartości „krajobrazowe“, ten, który „patrzy w niebo, gwiazd szuka“ nie absorbuje naszej uwagi.

Zmianę przynoszą tercyny. Znika dotychczasowy spokój, beznamietność opisu: „Stójmy! — jak cicho!“ — Natychmiast jednak wypowiadający się podmiot stara się powrócić do poprzedniego sposobu relacjonowania, konstrukcją jednakże „opisu ciszy“ składającego się z trzech skręcanych stopniowo członów:³⁹

- I. Słyszę ciągnące żurawie, których by nie dościgły
 źrenice sokoła;
- II. Słyszę kędy się motyl kołysa na trawie,
- III. Kędy wąż śliską piersią dotyka się zioła.

sygnalizuje wzrost napięcia uczuciowego, które w końcu nie pozwoli na „poetyckie“ opisywanie przedmiotu (jest nim właści-

³⁷ L. Siemieński, op. cit., s. 53 (list F. Morawskiego do A. Koźmiana).

³⁸ Por. J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. I, s. 544.

³⁹ Por. analogiczny sposób określania uczuć np. w *Smierci pułkownika*:

Kiedy po nim lud prosty tak płacze
 I o zdrowie tak pyta ciekawy.

wie już teraz sam opisywacz — podmiot liryczny utworu), a stanie się bardziej codziennym, prostym określeniem:

W takiej ciszy — tak ucho natężam ciekawie,
Ze słyszałbym głos z Litwy.

To chyba jeden „dziw“ tego sonetu — przezieranie liryizmu poprzez opis, przez taką jego budowę, która sygnalizuje obecność wartości nie tylko wizualno-akustycznych.

Drugim „dziwem“ *Stepów Akermańskich* jest ich zakończenie:

Jedźmy, nikt nie woła⁴⁰.

Obserwowany wzrost krzywej napięcia emocjonalnego nie doprowadza tu do żadnego wyznania, lirycznego wybuchu. Utwór kończy się samoopanowaniem, zamyka go „spokojne“ stwierdzenie i podjęcie dalszego toku podróży. To, że przedziera się przez to króciutkie zdanie (tak bardzo kontrastujące ze zdaniem czterowierszy, które przygotowały takie właśnie zakończenie) tyle „idei“ (używając terminu Szumana) stanowi o nowości *Sonetów krymskich* — o integralnym złączeniu nurtu opisu z nurtem lirycznym. A podkreślić by warto kunszt przygotowania tej pointy: to stopniowe nasycanie utworu ciszą, przy równoczesnym ciągłym wzroście niepokoju podmiotu lirycznego.

W *Stepach Akermańskich* nurt liryczny pulsuje tak silnie, że nietrudno go wyczuć. Trudniejsze byłoby uchwycenie tego lirycznego tętna w sonecie, określanym zwykle jako „czysto opisowy“: *Ałusztą w dzień*:⁴¹.

Już góra z piersi mgliste otrząsa chylaty,
Rannym szumi namazem niwa złotokłosa⁴².

⁴⁰ S. Szuman, *O kunszcie i istocie poezji lirycznej*, [Toruń] 1948, s. 55 i n., 136 i n.

⁴¹ O zdobyciu „obrazu i sceny jako sposobów dyskretnej choć wyrazistej emocjonalnie wypowiedzi“ w sonetach pisał Cz. Zgorzelski w szkicu *Uwagi o liryce Mickiewicza*, s. 26—27.

⁴² Podobnym akordem rozpoczyna się *Cisza morska*:

Już wstążkę pawilonu wiatr zaledwie muśnie,
Cichymi gra pierściami rozjaśniona woda;

podobny spotykamy w sonecie XII *Ałusztą w nocy*:

Już góry poczerniały, w dolinach noc głucha,
Źródła szemrzą jak przez sen na łożu z bławatów;

W tej radosnej tonacji nie utrzyma się jednakże cały sonet. Czterowiersze zamyka motyw kontrastowy w stosunku do pogody motywów w wersach 1—7:

Dalej szarańcza ciągnie swój całun skrzydlaty.

Wewnętrznie skontrastowane są także tercyny:

A kędy w wodach skała przegląda się łysa,
 Wre morze i odparte z nowym szturmem pędzi: ⁴³
 [.]
 A na głębinię fala lekko się kołysa
 I kąpią się w niej floty i stada łabędzi.

Owe kontrasty — to jeden z sygnałów nie pozwalających na percepcję utworu tylko jako „obrazka natury“.

Szczególną wagę mają tu słowa-niedopowiedzenia, mniej konkretnie wyznaczające „miejsca“ motywów zakłócających, czy sprzecznych z ogólną atmosferą panującą w poszczególnych całościach:

D a l e j s z a r a ń c z a c i ą g n i e . . .
 A n a g ł ę b i n i e f a l a l e k k o s i ę k o ł y s a

W tercynach zresztą całe „groźne“ słownictwo o atakującym morzu i o łagodnym kołysaniu „na głębinię“ — czyni je nie mniej wymownymi lirycznie od tercyn np. *Ciszy morskiej*, a o ileż bardziej nowoczesnymi w tej właśnie dyskrekcji wypowiedzi.

Cisza morska to przykład jednego z kilku sonetów w cyklu krymskim, wyodrębniających kompozycyjnie nurty: opisowo-epicki i liryczny, ale ten tradycyjny typ sonetu mniej nas tu interesuje.

Nie wszystkie *Sonetu krymskie* cechuje taka powściągliwość emocjonalna, jaką obserwować można w *Ałuszcie w dzień*. W *Widoku gór ze stepów Kozłowa* nie można by odszukać żadnego zdania, które by nie wskazywało na zaangażowanie uczuciowe „bohaterów“ sonetu. Krótkie wypowiedzi Mirzy:

⁴³ O wiele mniej sugestywnie ukształtował się podobny obraz w *Ajudachu*.

Tam? — Byłem; zima siedzi,...
Tchnąłem, z ust mych śnieg leciał; pomykałem kroków,...

zawierają ten sam ładunek, który niosą pytania-okrzyki Pielgrzymy — konstruuje właśnie *Widok gór ze stepów*...

Lakoniczne początkowo zdania Mirzy rozrastają się w drugiej tercynie (wzdłużonej zresztą) i przybierają tę samą przyspieszoną, do wykrzyknika dążącą intonację zdań Pielgrzymowych:

Minąłem grom drzemiący w kolebce z obłoków,
Aż tam, gdzie nad mój turban była tylko gwiazda
To Czatyrdach!

Ale tak „lirycznie“ ukształtowany sonet nie przynosi tego zaniepokojenia, które niósł „obiektywizm“ *Ałusztzy*... — wyczerpuje się właśnie w okrzyku ((Pielgrzymowe „Aa!“ nie jest więc niedomówieniem)⁴⁴. Ten przekornie przekraczający ramy sonetowe utwór, byłby dziwnym nieco przykładem bezpośredniości liryki opisowej. Bezpośredniości płynącej tu z owego rozdzielania wypowiedzi na dwa podmioty wypowiadające się, przekazujące, intonacją głównie, doznawane aktualnie wrażenia. To złudzenie sprawozdawczości podtrzymuje owo dwukrotne „Tam!“ sugerujące dramatyczny gest.

Jest wiele w cyklu krymskich sonetów, które wciąż czytamy chętnie, choć nie wschodzą nad nami „lampy Akermanu“, a to dzięki tej ich cesze, którą już dawno zauważyli recenzenci sonetów, a którą w trafne słowa ujął M. Mochnacki: „W każdym niemal sonecie Mickiewicza znaleźć możemy więcej wyobrażeń, jak rymów, więcej uczuć, jak słów“⁴⁵. Urokowi ich uległ nawet F. S. Dmochowski, dla którego chociaż „Sonety P. Mickiewicza, uważane tylko jako sonety [...] nie wytrzymują rozbioru“, potrafił jednakże napisać o nich i takie słuszne zdanie: „...autor nieraz

⁴⁴ Inną sprawą — rola tego sonetu w wewnętrznym nurcie lirycznym cyklu (por. Cz. Zgorzelski, *Pielgrzym w krainie dostatków i kraszy*, „Tygodnik Powszechny“, II (1946), nr 39, J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. I, s. 549—550).

⁴⁵ M. Mochnacki, *O sonetach Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska“, 1827, nr 80, 82, przedr. W: *Pismach*, Lwów 1910, s. 72—81.

nie dopełnia swego obrazu i zostawia czytelnika w tej niepewności, która daleko myśli jego unosząc za śladem poety, tworzy nowy powab po większej części samym utworom Romantycznym właściwy⁴⁶.

O wiele doskonalsze sformułowanie tych samych właściwie spostrzeżeń znajdziemy u J. Kleinera: pięknym ustępem o romantyzmie *Sonetów krymskich* zamyka autor pierwszy tom monografii o Mickiewiczu.

Nie chodzi nam o taki czy inny przymiotnik przy tym wciąż żywym dziele poety, stwierdźmy tylko, że spełniają *Sonet* wymogi stawiane wierszowi lirycznemu: otwieranie „nieskończonych widnokręgów“. To chyba cecha każdej prawdziwej liryki.

Nie mamy dziś pretensji do autora o to, że „zawierał swoje uczucia w tak uciążliwej formie sonetów“⁴⁷, ani nie sądzimy, jak J. Klaczko, by „treściwość i ścisłość sonetu, tak szkodliwa dla poezji lirycznej [była] prawdziwym szczęściem dla poezji opisowej“⁴⁸. Stwierdźmy raz jeszcze, że w *Sonetach krymskich* dał poeta po raz pierwszy cały zespół utworów, osiągających często szczyty możliwości kompozycji lirycznej, jeśli by za podstawową cechę tego rodzaju poezji przyjąć „kondensację, skupienie, wyodrębnienie jakiegoś doświadczenia uczuciowego, czy jakiejś koncepcji intelektualnej z ogółu doświadczeń lub myśli i nadanie temu doświadczeniu formy ostro zarysowanej, o zdecydowanej budowie, nie roztapiającej się w morzu szczegółów i obrazów innego typu i rodzaju“ (w sformułowaniu M. Jastruna)⁴⁹.

Kondensacja i skupienie cechuje oba cykle sonetowe, ale jeśli w odeskich przeważała poezja wyznań bezpośrednich, w krymskim dominuje pośrednia metoda wyrażania.

⁴⁶ F. S. Dmochowski, l. c., s. 277—278 (nie posiadały bowiem „prawie żadnego z tych przymiotów, które najlepsi pisarze sonetów nadali utworom tego rodzaju“).

⁴⁷ F. S. Dmochowski, l. c.

⁴⁸ J. Klaczko, *Półwysep krymski w poezji*, W: *Szkice i rozprawy literackie*, Warszawa 1904, s. 249.

⁴⁹ M. Jastrun, *Myśli o Juliuszu Słowackim*, W: *Wizerunki*, Warszawa 1956, s. 141.

„Z opisem kraju cudownego spontanicznie wiążą się — raczej przedzierają się — tony osobiste“⁵⁰ (powiedzmy: tony liryczne). I to jest zasadnicze a prawie niekontynuowane w późniejszej twórczości osiągnięcie etapu rosyjskiego⁵¹.

3. RYZM — WIELKOPOLSKA — DREZNO

Próba ogólnego omówienia kompozycji wierszy religijnych Mickiewicza (z lat 1830—1832) napotyka na trudność następująco sformułowaną przez Cz. Zgorzelskiego: „Liryka tego okresu rozgałęzia się od razu w wielu kierunkach, staje się bardziej zróżnicowana gatunkowo. Każdy wiersz prawie posiada swe własne, odmienne, wyraźnie zindywidualizowane oblicze“⁵². Liczne studia traktujące o liryce rzymsko-drezdeńskiej bardzo interesująco ukazały te wiersze właśnie w ich jedyności, indywidualności. Nie można jednakże twierdzić, że nie ustalono, że nie wydobyto cech wspólnych, charakterystycznych dla wszystkich utworów tej grupy. Oto niektóre z nich: W. Gostomski mówi o klasycyzmie liryków rzymskich polegającym na „bezpośrednim i zupełnym wyrażaniu się treści uczuć w formie jak najdokładniej do nich przystosowanej, a przytem artystycznie w sobie skończonej, jednolitej i doskonale pięknej. Taki klasycyzm [...] polega na połączeniu w danym dziele sztuki prawdy podmiotowej z prawdą przedmiotową“⁵³.

I. Chrzanowski stwierdza, że w lirykach tych „zajaśniał w całej pełni genialny talent do nadawania uczuciom i myślom kon-

⁵⁰ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. I, s. 531. Na kilkunastu stronicach poświęconych utworom okresu rosyjskiego w monografii Kleinera znaleźć można wszystko, co chciała powiedzieć autorka rozdziału o tym etapie liryki Mickiewicza.

⁵¹ „Epikę“ jako środek wyrazu lirycznego mamy w *Arymanie i Oromadzie*.

⁵² Cz. Zgorzelski, *Uwagi o liryce Mickiewicza*, s. 27. Spostrzeżenie to dotyczy wszystkich wierszy z tego okresu, nie tylko liryki religijnej.

⁵³ W. Gostomski, *O liryce religijnej Mickiewicza*, W: *Z przeszłości i z terażniejszości*, Warszawa 1904, s. 68.

kretnego, zmysłowego [...] wyrazu". Podkreśla „wręcz nieprawdopodobną obrazowość *Rozumu i wiary*", a za szczyt plastyki w liryce religijnej Mickiewicza uważa *Mędrców*. Nieco klóćą się te spostrzeżenia z podkreślanym w nowszych studiach intelektualizmem wierszy *Rozum i wiara* i *Mędracy*⁵⁴.

„Retoryka wewnętrznego układu“ — jako stała cecha kompozycyjna liryki religijnej Mickiewicza — zauważona przez Zgorzelskiego⁵⁵, także wskazywałaby na „piętno intelektualne“ omawianych utworów.

Wobec faktu istnienia studiów szczegółowo omawiających i analizujących zabiegi kompozycyjne w liryce rzymsko-drezdeńskiej nie ma potrzeby wracania do spraw kontrastów *Rozumu*

⁵⁴ I. Chrzanowski, *Na szczytach polskiej liryki religijnej*, „Pamiętnik Literacki“, XXIII (1953) 73—74.

J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. II, cz. 1. O *Mędrkach* — „jest moc i głębia myśli w takim zwróceniu ostrza zbrodni przeciw oprawcom, w stwierdzeniu, że mędrzy — bogobójcy jedynie w sobie samych zabili Boga. Ale myśl ta — zbyt wyrozumowana — stał twarda a gładka rozumu zbyt wyrażna jest w tej walce przeciw rozumowi“ (s. 464).

Rozum i wiara — „Całe skontrastowanie oceanu-rozumu i wiary-promienia przeprowadzone jest z rozumową dokładnością... Traktat poetycki o słabości rozumu i o blaskach wiary wypadł zbyt rozumowo“ (s. 467).

W. Borowy, *O wierszach religijnych Mickiewicza*, „Znak“ (1949), z. 21. „Bogactwo... obrazów (w wierszu *Rozum i wiara*) olśniewa. Ale udział pierwiastka alegorycznego — nie tylko przez swój paradoksalizm w gloryfikacji wiary (została ona dokonana z rozumową dokładnością) — sprawia, że utwór jest chłodny“ (s. 536).

O *Mędrkach*: „Osią kompozycji znów jest alegoria: przepiękne sceny Nowego Testamentu, choć przepięknie opowiedziane, są przeintelektualizowane. Zdanie: »Bóg żyje, tylko umarł w mędrców duchu« jest zalegoryzowaniem Ewangelii — wynik operacji intelektualnej“ (s. 537). Wcześniej zastrzeżenia do wiersza *Rozum i wiara* miał M. Kridl:

„Wielkość i siła wierszy nie stają przed nami w bezpośrednim wylewie uczuć [...] lecz są udowadnianie przez przeciwstawienie z małością rozumu. W liryce jednak najlepszym i jedynym dowodem prawdy jest uczucie samo, a nie rozumowanie, choćby za pomocą najwspanialszych obrazów poetyckich“.

Poezja w latach 1795—1863, W: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, cz. II, Kraków 1936. (s. 43).

⁵⁵ Cz. Zgorzelski, *Uwagi o liryce Mickiewicza*, s. 28.

i wiary, dramatyczności *Mędrców*, czy prostoty i bezpośredniości *Rozmowy wieczornej*.

Rozdziałek ten będzie próbą ogólnego spojrzenia na pewne sprawy kompozycji, charakterystyczne dla tej grupy wierszy. Punktem wyjścia rozważań są liczne spostrzeżenia⁵⁶ wskazujące na istnienie w tej liryce znamiennej antynomii, ścierania się dwu postaw psychicznych: dumy i pokory. (Oplecionej zresztą całą warstwą innych sprzeczności). Antynomia ta znajduje swój wyraz także w niektórych elementach kompozycji utworów z lat 1830—1832.

Jeśliby wyobrażać sobie sytuację, w jakiej podmiot liryczny wypowiada słowa tych wierszy — to o wiele częściej będzie się narzucać obraz człowieka przemawiającego, obraz kazalnicy, niż obraz klęcznika. Z tej ostatniej postawy pisana jest przede wszystkim *Rozmowa wieczorna*, bo pochylenie głowy w wierszu *Do M. Ł. w dzień przyjęcia Komunii Św.* jest nieco innego typu.

Odbiorcę *Arcymistrza*, *Mędrców*, *Rozumu* i *wiary* uderza to jakieś wyniesienie podmiotu na pozycję człowieka, któremu dana jest wielka wiedza, który wie „gdzie prawda“. Najbardziej wyraźne jest to wyniesienie w *Rozumie* i *wierze* — specjalnie niejako podkreślane w toku wiersza (porównaj strofę pierwszą, trzecią, czwartą: porównaj apostrofy, dobór epitetów).

⁵⁶ Znajdujemy je prawie w każdym z cytowanych studiów: W. Gostomski: *Rozmowa wieczorna* [...] to pieśń skruchy i ukorzenia się przed Bogiem duszy wielkiej, świadomej swej siły wobec ludzi, swej słabości wobec Boga [...]“ (op. cit., s. 76).

I. Chrzanowski — zdanie o pokorze Księdza Piotra w *Rozmowie*, o „pysze wznieconej przez ducha pokory Księdza Piotra“ w *Rozumie* i *wierze*, określenie *Arcymistrza* jako „aktu pokory artysty“ (l. c.).

M. Kridl — obrazy *Rozumu* i *wiary* wywołane zostały „przez stan psychiczny [...], w którym pokora wobec twórcy miesza się z wyniosłością wobec ludzi [...]. I tu z dumą badaczy walczy pycha wiary“. Pierwsze strofy *Rozumu* i *wiary* określa Kleiner jako „potężne wyznanie wiary Prometeusza ukorzonego, lecz zostającego Prometeuszem“; podobnie Borowy — *Rozum* i *wiara* „aktem pokory dumnego Farysa“. I wskazuje na „paradoksalne połączenie przeciwieństwa duma — pokora“. Jak widzimy, skupione są te spostrzeżenia wokół wiersza *Rozum* i *wiara*, jednakże w najstarszym studium o liryce religijnej Mickiewicza, M. Zdzichow-

Z tej właśnie postawy człowieka nie szukającego, czy wyznającego — ale formułującego pewne doświadczenia dla drugiego człowieka, wypływają koncepcje tych trzech wierszy: „przypowieści“, „wykładu“, „alegorii“ (używając określeń Kubackiego)⁵⁷. Chyba żadne inne wiersze Mickiewicza (pomijając młodzieńcze mowy) nie wywierają takiego wrażenia „pieśni nie sobie śpiewanych“ jak właśnie te wiersze. O obecności adresata (człowieka) przypominają nie tylko apostrofy *Rozumu* i *wiary* czy *Arcymistrza*, ale mówi o tym także cała konstrukcja utworu zmierzająca do jak najjaśniejszego i najbardziej przekonywającego przekazania zdobytej prawdy.

Przykładem utworu, na którym zaciążyła ta tendencja ujemnie, jest *Arcymistrz*. Wbrew sugestii tytułu jawi się on nam jako wiersz o człowieku przede wszystkim — nie o Bogu. Taką wymowę nadaje utworowi kompozycja. „Monumentalną architekturę“ *Arcymistrza* niejednokrotnie podkreślano⁵⁸, zastrzeżenia budziła tylko ostatnia strofa, jako niewspółmierna z poprzednimi⁵⁹. Istotnie ujednocila ona i zacieśniła sens wiersza do jednego znaczenia — sformułowanego we wskazaniu:

Spójrzj na mistrza i cierp, boży synu
Nieznany albo wzgardzony od gminu.

Tymczasem trzy poprzednie strofy mają sens własny, inny niż to sugeruje strofa ostatnia. Wszystkie trzy zbudowane są dwu-

skiego spotykamy zdanie, że liryki Mickiewiczowskie nie są szczytami polskiej poezji religijnej, a to z uwagi na stały moment tych wierszy — pychę i echa panteizmu. (*Ad altaria tua*, W: *Z ziemi pagórków leśnych*, Warszawa 1899, s. 1—14).

⁵⁷ W. Kubacki, *Legenda o rzymskim pielgrzymie*, W: *Żeglarz i pielgrzym*, Warszawa 1954, s. 186.

⁵⁸ Por. studia cytowane, por. też analizę składni tego wiersza przez J. Kleina, *Z zagadnień składni Mickiewicza i Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki“, XXXVIII (1948) 415—417.

⁵⁹ M. Kridl, op. cit.; „Pierwsze trzy zwrotki brzmią zaiste spżożonymi tonami i roztaczają gigantyczne obrazy. Ostatnia słabnie nieco w tonie przez samo zestawienie Arcymistrza z sztukmistrzem ziemskim i przez konkluzję stosunkowo do założeń i tonu całego wiersza zbyt bląhą“ (s. 44).

dzielnie (5 — 1, 4 — 2, 4 — 2), wydzielenie zamykających strofę wersetów odbywa się na zasadzie kontrastów: a) — między obrazowym (właściwie peryfrastycznym) kształtowaniem pierwszej części strofy, a bezpośrednio stwierdzeń zamknięcia; b) — kontrastu semantycznego.

Te trzy strofy przeciwstawiające „mistrza“ i „świat“ mają też swoją własną pointę w zamknięciu strofy trzeciej:

Dotąd mistrz nazbyt wielkim był dla świata,
Dziś świat nim gardzi, poznawszy w nim brata.

Spokojowi opowieści („Jest mistrz...“) przeciwstawia się apel strofy czwartej („Sztukmistrz ziemski“), kształtowanie strofy przy pomocy pytań zakładających porównanie, konkretność wskazówki-rozkaźnika. W rezultacie wszystkie poprzednie strofy okazały się tylko członem porównania, tylko przykładem, uzasadnieniem wskazania. To narzucenie interpretacji, sensu stanowi o „kazaniowości“ tego wiersza (a inną już sprawą „siła poetycka“ zdań *Arcymistrza*).

Jeśli mówimy o niedopowiedzeniach w liryce, to i odwrotnie — czasem mówić można o dopowiedzeniach. Znajdziemy je nie tylko w finałach omawianych tu utworów (por. ostatnią strofę *Mędrców*, *Arcymistrza*). Za zbędne, uprozaicznione tłumaczenie się uważa Kleiner trzecią strofę *Rozumu i wiary*⁶⁰. W konstrukcji *Mędrców* są one niejako środkiem uwypuklenia wiedzy podmiotu mówiącego:

W nieczulej, ale niespokojnej dumie
Usnęli mędrcy [. . . .]
[. . .] zdrada na przedzie
Prostą ich drogą, ale zgubną wiedzie.
Wstali przelekli, więc srożsi zbrodniarze.
A Bóg ich kocha i za nich się modli⁶¹.

⁶⁰ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. II, cz. 1, s. 465.

⁶¹ M. Jastrun słusznie zwraca uwagę na sugestywność tych sformułowań, tak wielką, że o nich tylko najczęściej pamiętamy myśląc o poezji Mickiewicza (*Dramat poety*, W: *Wizerunki*, Warszawa 1956, s. 48).

Strofa ostatnia *Mędrców* brzmi już jak aforyzm ze *Zdań i uwag*. Równocześnie obserwujemy zupełnie inną tendencję — do wielkiej oszczędności słowa. W *Arcymistrzu* pytanie zwrócone pod adresem „sztukmistrza ziemskiego“: „czym są twe obrazy, czym są twe rzeźby i twoje wyrazy?“ — nie potrzebuje już żadnego „wobec...“ wykorzystuje sugestię strof poprzednich. Inny typ ekonomii wyrazu prezentują *Mędrcy*; tu wyraża się ona np. wykorzystywaniem w toku wiersza raz zarysowanych „obiektów“.

- a. w. 1 W nieczutej, ale w niespokojnej dumie usnęli
mędrcy
w. 23: Aż gdy do grobu duma go złożyła,
- b. w. 8 mędrcy [...] na swych księgach ostrzyli rozumy
Zimne i twarde, jak miecze ze stali;
w. 21: I rozumami serce mu przebodli
- c. w. 24: Wyszędł z ich duszy, ciemnej jak mogiła.
w. 28: Bóg żyje, tylko umarł w mędrców duchu.

W scenie starcia mędrców z Chrystusem wystarcza aluzja, by uzyskać oddźwięk odbiorcy:

„Tyś to?“ krzyknęli na Maryi syna.
„Jam“ odpowiedział, i mędrcy pobledli:
„Ty jesteś“ — „Jam jest“.

„Odciażenie od wszelkiej koncepcji intelektualnej“, wielką bezpośredniość wypowiedzi, podkreślano w *Rozmowie wieczornej*⁶².

W wierszu pomyślanym jako rozmowa, a właściwie zwrot do Boga, prostota jest niejako wynikiem koncepcji utworu. Istotnie, pierwsza strofa *Rozmowy wieczornej* skonstruowana jest ze zdań prostych, wprowadzają one zasadniczy motyw utworu:

Z Tobą ja gadam! słów nie mam dla Ciebie:
Myśl Twoja każdej myśli mej wysłucha ..

Ale zdania zamykające strofę wcale już nie są proste, wręcz zaskakują swą kunsztownością:

⁶² M. Kridl, op. cit., s. 43 (za nim Borowy).

Najdalej władasz i służysz w pobliżu,
Król na niebiosach, w sercu mym na krzyżu.

Dwie strofy następne są wariacjami tego samego tematu: stosunku do Boga dobrej (strofa II) i złej (strofa III) myśli oraz chęci człowieka. Obie rozwijają się dwuwersetami opartymi o porównania przechodzące w metaforę (strofa II), a bardzo konsekwentnie przeprowadzone w strofie trzeciej. Zamykające je dwuwersety mają charakter wniosków wypływających z rozważań strofy, wniosków wyraźnie uogólnionych. Pada właściwie ten sam nakaz, który wprowadziła czwarta strofa *Arcymistrza*. „Boży syn“, „sługa“, „dziecię boże“ — to przecież nazwania bardzo powszechnie używane w języku Kościoła.

Dwuwersety zamykające strofę drugą i trzecią *Rozmowy* ilustrują przenikanie „struktury kazaniowej“ do wiersza modlitewnego. Charakterystyczną jest rzeczą, że zamknięcia strof w *Rozmowie wieczornej* (wierszu określanym jako szczyt prostoty) są o wiele bardziej jednolite, niż w *Arcymistrzu* (w obu utworach podkreślane zresztą układem rymów: sestyny i oktawy). W *Rozmowie* budowa kończących strofę dwuwierszy oparta jest o chiasm („Najdalej władasz i służysz w pobliżu, Król na niebiosach, w sercu mym na krzyżu“). W *Arcymistrzu* każdy z zamykających strofę wersetów zbudowany jest inaczej — wrażenie jednolitości — dzięki stałemu przeciwstawieniu: „A świat [...] nie pojął“.

Część druga *Rozmowy wieczornej*, dwustrofowa, rozwija dalej ten sam motyw myśli (już tylko myśli chorej) drogą kontrastowego zestawiania reakcji: bliźniego (dobrego i złego) i Boga. Druga sestyna tej części swym początkiem sugeruje analogiczny sposób rozwijania tematu (znów znamienne dążenie do pewnego ujednoczenia w utworze, który miał być wylewem uczuć) — ale przedstawienie reakcji bliźnich zastępuje o kontrasty oparta peryfraza (wyjaśniona: „głos złego sumienia“). Analogia budowy zakończeń została zachowana.

Trzecią część utworu stanowi już tylko jedna sestyna. Można całą tę strofę pojmować jako zamknięcie całości; nie ma ona jednakże charakteru wniosku, podsumowania, jak ostatnia strofa *Arcymistrza* czy *Mędrców*. Brak też ostrego wydzielenia końco-

wego dwuwiersza — charakterystycznej cechy strof poprzednich. Nasuwa się tu określenie Borowego: „[...] najsilniejszy akord uczuć zawiera się tu w tym, co już jest poza słowami [...]“⁶³. Nasuwa się też (przy innej co prawda wypowiedziane okazji) zdanie Przybosa o tym, że dobry wiersz może się kończyć najciszej. Wydaje się, że wśród wierszy religijnych Mickiewicza jedynie *Rozmowa wieczorna* ma prawdziwie liryczną pointę. Ostatnia strofa przede wszystkim i sugestia strofy pierwszej pozwalają na określenie *Rozmowy* jako wiersza „z serca do serca“ (sformułowanie Borowego). W całości bowiem utworu obserwować możemy wyraźne starcie: z jednej strony dążenia do prostoty wyrazu, z drugiej — dążenia do kunsztowności: w zamknięciach strof, w konsekwencji przeprowadzenia zestawień kontrastowych, które czasem każą myśleć o barokowości tego utworu⁶⁴.

Podobne starcia obserwować mogliśmy też w grupie wierszy pisanych z postawy kazalnicy (jak określiliśmy je na początku), np. tendencji do bezpośrednich sformułowań, dopowiedzeń, z tendencją do wyrażania bardziej metaforycznego, pośredniego, z tendencją do oszczędności poetyckiej.

Starcie chęci uwielbienia z chęcią pouczenia — odbite w kompozycji tych wierszy — jest chyba wyrazem innych sprzeczności w nich zawartych, przede wszystkim antynomii duma — pokora.

Wychodząc ze sformułowań Ortwina, że cechą utworu lirycznego jest „chwiejna równowaga, wahadłująca między surowym, nieobrobionym subiektywizmem osobistego przeżycia, a absolutną, od poszczególniej jednostki całkowicie oderwaną obiektywizacją jej stanów duchowych“⁶⁵, stwierdzić wypada, że równo-

⁶³ W. Borowy, l. c., s. 543.

⁶⁴ W ogóle *Rozmowa wieczorna* jako typ wiersza religijnego zawiera w sobie dużo elementów tradycyjnych. Tradycyjna jest przede wszystkim w swej koncepcji zwrotu do Boga. Nie była też wynalazkiem Mickiewicza technika kontrastów stylistycznych, jak pisze S. Skwarczyńska, *Spór o Mickiewicza katolika*, „Życie i Myśl“, 1955, z. 2/3, s. 137, ale powtórzmy za nią: „oryginalność nie jest sprawą absolutnej wartości“. Trzeba też dodać, że w tej starej liryce mieliśmy zawsze(?): „Czego chcesz od nas, Panie“..., u Mickiewicza: „Z tobą ja gadam...“.

⁶⁵ O. Ortwin, *O liryce i wartościach lirycznych*, W: *Próby przekroju*, Lwów 1936, s. 193.

waga ta została w liryce religijnej Mickiewicza (chodzi przede wszystkim o grupę wierszy z postawy kazalnicy) zachwiana na rzecz obiektywizacji.

Ta obiektywizacja przyniosła jednakże wiersz (*Aryman i Oromaz*)⁶⁶, który nie uciekając się do żadnych „lirycznych bezpośredniości“ dzięki samej doskonałości konstrukcji swej fabuły otwiera rozległe „perspektywy znaczeniowe“. Opowieść o wysiłku bezowocnym Arymana interpretujemy w kategoriach wiecznej walki dobra ze złem, mówimy o nieuchronności klęski zła, o potędze oddziaływania dobra; możemy zresztą snuć dalsze i inne refleksje.

W budowie utworu uderza jego symetria kompozycyjna, nie spotykana w żadnym innym wierszu Mickiewicza. Trzykrotnie wracają prawie jednakowo brzmiące wersety, tworząc ramę utworu i jego „wierzchołek“:

[...] w samym niebios środku,
W samym jasności najczystszym zarodku.

Bardzo równomiernie rozłożone są elementy na obu „zbozczach wierzchołka“, a mimo to część pierwsza opowiadająca o procesie „szczeblowania“ wydaje się dłuższa, jak powolne wchodzenie pod górę; część druga wydaje się krótsza — sugestia słowa „runął“. Sens najgłębszy uzyskuje utwór dzięki prostemu zdawałoby się zabiegowi powtórzenia — powrotowi do sytuacji wyjściowej, która staje się bezwyjściową. Rama jest tu nie tylko „zaokrągleniem“ utworu, ale jest jego lirycznym sednem.

Zdając sobie sprawę z dowolności zestawienia, parę uwag poświęćmy utworowi, który realizuje zupełnie inną poetykę: lirykowi Słowackiego *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...* Wiersz tym różny od tu analizowanych, że nie podaje żadnych prawd religijnych (czy filozoficzno-moralnych) — ogranicza się właściwie do opisu poranka. Nie mamy też tu żadnych zwrotów do Boga, ani prośb czy skarg; wiersz nie jest modlitwą czy przypowieścią,

⁶⁶ Wprawdzie daleki od „prawowierności katolickiej“, jak pisze Gostomski (op. cit., s. 98), ale pokrewny motywami liryce religijnej.

jest opisem. Cały utwór zbudowany jest na motywie czasu, chwili budzenia się:

Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają, [...]
 Kiedy kwiatki w rosie czoła maczają, [...]
 Cherubiny wtenczas rzędem stają. [...]

— moment budzenia się wszystkich sił: cherubinów i duchów żyłych, kwiatków i człowieka. Dziwna w tym wierszu jest wyczuwalność Boga.

Pan mię wtenczas na rannym świtaniu
 Za bladymi gdzieś słuca niebiosy.

Motywy „nadnatyry“ nie narzucają się, ale zaznaczane są w ten sposób, że w świecie wiersza wszystko staje się porannym hołdem:

Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają,
 Ja się budzę i wzrok do gwiazd niosę, [...]
 Serce moje się roztopia w śpiewaniu.

i uznaniem Boga jako dawcy życia, opiekuna. Ale trudno tu konkretyzować — mamy do czynienia z poezją wizji, działaniem pewnej aury... U Mickiewicza mieliśmy poezję faktu i prawdy sformułowanej. U Słowackiego poezja stanu modlitewnego; u Mickiewicza poezja modlitwy⁶⁷.

*

⁶⁷ Por. też uwagi A. Boleskiego, *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich 1842—1848*, Łódź 1949, s. 108—109, zestawiające lirykę religijną Słowackiego z Mickiewiczowską, której „wielka, głęboka powaga snuje się, poza niewielu akcentami ściśle osobistymi (szczególnie w *Rozmowie wieczornej*), głównie z rozważań nad pewnymi problemami z zakresu myśli i życia religijnego. Same tytuły tych liryk — *Rozum i wiara*, *Arcymistrz* — już na to wskazują“.

Wielkość i głębię tej liryki uznają wszyscy piszący o wierszach religijnych Mickiewicza, (najbardziej wymowny jest tu tytuł studium I. Chrzanońskiego, *Na szczytach polskiej liryki religijnej*) solidnie zresztą dokumentując swoje opinie. Tylko W. Kubacki, (op. cit.), degradowuje tę lirykę do roli odpadków warsztatowych powstałych przy pracy nad *Dziadów* cz. III. Pytanie nasuwające się Kubackiemu „na jakiej zasadzie te wiersze-alegorie, wiersze-przypowieści i wiersze-wykłady nazwano lirykami“ znalazło uzasadnioną odpowiedź pozytywną w studiach,

Literatura dotycząca wierszy patriotycznych z tego samego okresu pochodzących, jest dużo uboższa od stanu badań nad liryką religijną⁶⁸. Nie mniej sugestywne pióra Borowego, Kleinera, Przybosia i w stosunku do nich stworzyły pewne określenia poprzez które patrzemy na te utwory, i tak: wiersz *Do Matki Polki* — jest dla nas „wierszem najtrudniej, a więc najmocniej krzepiącym“⁶⁹, „sarkastycznie bolesną pieśnią ku chwale bezimiennych polskich straceńców...“⁷⁰, *Reduta Ordony* — potężnym rapsodem liryczno-epickim, manifestem bojowym patriotyzmu i rewolucjonizmu⁷¹, pozostałe wiersze — *Śmierć pułkownika*, *Nocleg*, *Pieśń żołnierza* — określa zdanie Borowego o ich „stylu zgrzebnym“⁷².

Trudno też i w tym zespole wierszy o klasyfikację⁷³, najogólniej można by tu wyróżnić dwie grupy: 1. wiersze liryczne: *Do Matki Polki*, *Pieśń żołnierza*, *Te rozkwitłe świeżo drzewa...*, 2. wiersze bardziej epickie: *Reduta Ordony*, *Nocleg*, *Śmierć pułkownika*.

Jako arcydzieło liryczne, wyodrębniają autorzy prac o Mic-

na które wciąż powoływałam się w toku pracy, nie ma natomiast dostatecznej dokumentacji teza Kubackiego o nielirycznym charakterze tych wierszy (studium Kubackiego sugeruje, że jego autor uznaje tylko jeden typ liryki — wyznanie osobiste).

⁶⁸ Poświęcił im osobną rozprawkę W. Borowy (*Wiersze patriotyczne Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne“, V (1955) 41—50), taką rozprawką są też uwagi Kleinera w monografii o Mickiewiczu, szereg cennych uwag znajdziemy w szkicu M. Jastruna (*Tak wszystko napisałem jak tu do was gadam*). O *Reducie Ordony* pisał S. Sandler, „*Reduta Ordony w życiu i poezji. Gawęda historyczno-literacka*, Warszawa 1956.

⁶⁹ J. Przyboś, *Najwyższy z czujących*, „Nowa Kultura“, 1955, nr 23.

⁷⁰ W. Borowy, *Wiersze patriotyczne Mickiewicza*, s. 44.

⁷¹ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. II, cz. 1, s. 469.

⁷² W. Borowy, *Wiersze patriotyczne...*, s. 48—49.

⁷³ Por. cytowane już zdanie Zgorzelskiego o własnym obliczu poszczególnych wierszy (w *Uwagach o liryce Mickiewicza*), por. też uwagi Borowego: „Poświęciwszy [wierszom patriotycznym] chwilę myśli, rozpoznajemy w nich charakterystyczne twory mickiewiczowskie. A w każdym zarazem musimy uznać odrębną indywidualność artystyczną (*Wiersze patriotyczne...*, s. 41).

kiewiczzu wiersz *Do Matki Polki* (choćby szczegółowością analizy tego utworu w zestawieniu z pobieżnymi czy też syntetycznymi uwagami o pozostałych). Warto by może zwrócić uwagę na łączność wiersza *Do Matki Polki* z Mickiewiczowską liryką religijną. J. Kleiner widzi tę łączność w występującym tu motywie naśladowania Boga, tak częstym w wierszach religijnych⁷⁴. Mocno zbliża ten utwór do poprzednio omawianych także postawa podmiotu lirycznego wyraźnie tu wyniesionego, przemawiającego z wysoka.

Naturalną konsekwencją koncepcji wiersza jako przemowy jest tu pewna retoryczność, ogarniająca przede wszystkim dziedzinę składni (apostroficzne zwroty: „O Matko Polko“, zwroty imperatywne, konstrukcja pierwszych trzech strof oparta o budowę okresu warunkowego). Także w rozwoju wątku lirycznego widać pewnego rodzaju logikę przemówień: wyraźnie wyodrębniają się trzy części w utworze: strofy 1 — 4 zawierają przestrogi, strofy 5—8 — wskazówki dydaktyczne, strofy 9—11 — prośbę. Natomiast zupełnie nieretoryczny jest tu sposób podawania pewnych prawd, pouczeń, zapowiedzi.

Wiersz nie mówi wprost, operuje ironią (nabrzmiwa nią niemal każde słowo utworu, tylko niewiele z nich odczytujemy dosłownie), działa aluzyjnością. Wymowę utworu pogłębia działająca stale analogia między losami Zbawiciela i rolą Jego Matki, a rolą Matki - Polki i losami jej syna⁷⁵; analogia czasem bardzo wyraźnie podsuwana (w strofach trzeciej i siódmej — opartych wprost o porównanie), czasem działająca bardziej dyskretnie. Dzięki aluzji właśnie wizja prorocza wypełniająca ostatnie strofy nie zamyka utworu akcentem beznadziei. Dochodząc w analizie wiersza do strofy siódmej J. Kleiner pisze: „W ponure przykazania znowu się włącza religijne światło i błady błysk dziecięcej pogody — ale po to jedynie, by ze znanego motywu rafae-

⁷⁴ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. II, cz. 1, s. 219.

⁷⁵ Na zasadzie praw metonimii odpowiednio potęgujemy sobie liczbę bohaterów utworu; warto by może jednak zwrócić uwagę i na to pewne wyodrębnienie syna z „rówieśników grona“.

lowskiej grupy [...] wysnuć wskazanie, którego bolesność potężnie wśród asocjacji ze światą zabawy dziecięcej⁷⁶.

Nasz Odkupiciel, dzieckiem w Nazarecie,
Piastował krzyżyk, na którym świat zbawił.
O matko Polko! ja bym twoje dziecię
Przyszłymi jego zabawkami bawił.

Ten „błysk“ pada na „pomnik grobowy“ w strofie ostatniej, wydobywa rolę „drewien szubienicy“.

Wiersz pełen jest niedomówień (które zresztą są dla nas aż za boleśnie zrozumiałe), nigdzie nie pada tu pozytywne określenie roli bohatera:

[...] wzywany do boju bez chwały
I do męczeństwa bez zmartwychpowstania.

I nie czyn, ale jego konsekwencje w życiu Zwycięzonego są przedmiotem określeń w utworze⁷⁷. Nie został też bliżej określony „wróg potężny“, a przecież wszyscy wiemy, o jakiego wroga, walkę, klęskę idzie.

Istnieje w tym wierszu antynomia, której wynikiem jest specyfika wiersza *Do Matki Polki*: niedomówienia przepowiedni są tu dziwnie złączone z konkretnością sprawozdania. Pisze Jastrun (wprawdzie tylko o „dalszych zwrotkach“ wiersza): „Strofa po strofie, jak uderzenie katowskiego obucha, następują formuły streszczające tragedię losu polskiego w owym czasie“⁷⁸.

Właśnie! „formuły streszczające tragedię“... Wydaje się, że nie mamy już możliwości odczytania tego wiersza jako „proroctwa“, zapowiedzi; to co jest pouczeniem i przepowiednią, dla odczytujących wiersz jest już sprawozdaniem⁷⁹. Sprawozdawczość ta znaj-

⁷⁶ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. II cz. 1, s. 217.

⁷⁷ Znajomość historii życia chociażby W. Łukasińskiego pomaga tu w konkretyzacji.

⁷⁸ M. Jastrun, op. cit., s. 124.

⁷⁹ O mickiewiczowskiej „sprawozdawczości“ pisał Kleiner przy okazji analizy wiersza *Do M****, *Mickiewicz*, t. I, s. 330. Jastrun (op. cit., s. 115), widzi w niej stałą cechę liryki Mickiewicza. Pisze: „Jako całość liryczna z tego pierwszego okresu najbardziej reprezentatywny jest wiersz *Do M****. Jest to już utwór tak skondensowany, że streszcza niejako w so-

duje swoje odbicie także w ukształtowaniu składniowym poszczególnych strof⁸⁰. Ale zauważmy, że mówca nie wytrzymuje jednakowego sposobu budowania zdań we wszystkich strofach. Każda z nich posiada swój kościec budowy, ale prawie każda — inny (np. trzy pierwsze związane są ze sobą jednym okresem retorycznym, strofa szósta jest oparta o szereg równoległych zdań zależnych, regularnie wprowadzających porównanie, strofa dziesiąta to cztery zdania paralelne, ze znamionym wysunięciem epitetów na miejsca rymowe). Charakterystyczne jest przejście w ukształtowaniu składniowym: od bardziej retorycznego strof pierwszych, do bardziej lirycznego w strofach końcowych.

Słumienie patosu, emocji w kompozycji wiersza *Do Matki Polki* znalazło wyraz w opanowaniu, spokoju składni, w zachowaniu porządku rozwijania wątku lirycznego, ale równocześnie wyraźnie przeziiera ta emocja poprzez ironię, aluzyjność wiersza, poprzez różnorodność budowy strof poszczególnych.

W zestawieniu z wierszem *Do Matki Polki* ubogi wydaje się świat tęsknot żołnierza zarysowany w piosence, formie tak popularnej w liryce powstania listopadowego⁸¹.

Oczy zamknę, to się marzy:
Nasze konie, chorągiewki,
Ogień nocne, krzyki straży
I wiarusów naszych śpiewki.

Piosenka skomponowana jakby w rytm podrywania się w złudzeniu i opadania. W swojej skardze podobna do *Pieśni pielgrzyma*. Dla obu — charakterystyczna jest piosenkowa właśnie powrotność motywów; różnią się jednakże bardzo te dwie wypo-

bie również późniejsze sposoby liryczne Mickiewicza aż do okresu lozańskiego. Jest to liryka mocno związana z konkretem otoczenia, udramatyzowana i jak to określił prof. Kleiner — sprawozdawcza. To samo w późniejszym wierszu *Na Alpach w Splügen*, to samo w wierszach patriotycznych *Do Matki Polki*, *Do przyjaciół Moskali*“.

⁸⁰ Por. uwagi J. Kleinera, *Mickiewicz*, t. II cz. 1, s. 216—217 o spo-koju klasycznym wiersza.

⁸¹ Por. J. Znamirowska, *Liryka powstania listopadowego*, Warszawa 1930, s. 161—162.

wiedzi. „Cóż prawdziwszego — pisze W. Borowy⁸² — w uczuciach i cóż prostszego w wyrazach nad tę skargę żołnierza-wychodźcy:

Ja w mej chacie spać nie mogę,
Chcę u ciebie spać, kolego!..“

Nie można by powiedzieć tego samego o skardze pielgrzyma: strofki o muzykach, minstrelach każą myśleć o pewnej stylizacji. Powtórzenia motywów, skarg, zdań, słów organizują ten utwór, który nie wiadomo dlaczego jest dla Przybosa⁸³ zapowiedzią liryki lozańskiej, nie znajdziemy w niej przecie takich strof jak ta:

Mija wiosna, mija zima,
Mija pogoda i słońca;
Nie przeminie żal pielgrzyma!
Bo on wdowiec i sierota.

— sumująca sens i metodę wypowiedzi utworu; nie znajdziemy w liryce lozańskiej ani jednoznaczności, ani naiwności.

Epickie skrzydło wierszy patriotycznych Mickiewicza potraktujemy już tylko marginesowo. Nie sposób jednakże zupełnie tu je pominąć, nie tylko z uwagi na zawarty w nich ładunek liryzmu⁸⁴, ile z uwagi na występowanie w nich niektórych elementów techniki lirycznej.

Z pewnym niepokojem stwierdza J. Kleiner, że w *Reducie Ordon* „zdanie sprawy z tego, co [narrator] widzi, jest tylko częścią utworu, że tak wiele miejsca zajmuje inwektywa, refleksja końcowa, oparty na wiedzy ustęp wzruszający o broni ręcznej, że z samej relacji odpada szereg zdań na rozmowę, lub na retoryczne pytania — i naprawdę ściślemu uprzytomnieniu sceny

⁸² W. Borowy, l. c., s. 149.

⁸³ J. Przyboś, l. c.

⁸⁴ J. Przyboś, l. c.; Jastrun, op. cit., s. 111, „Pisać o liryce poety, który był również i przede wszystkim epikiem i dramaturgiem, to właściwie dotykać co chwila tego ogromu, którym jest poezja Mickiewicza. Niepodobieństwem byłoby mówić jedynie o wierszach w dosłownym znaczeniu, trzeba mówić również o tym żywiole lirycznym, który przenika zarówno epikę, jak i *Dziady*“.

batalistycznej służy wśród stu kilkunastu wierszy nie więcej nad trzydzieści kilka“⁸⁵.

Ale nie spowodował tego chyba „brak istotnej obserwacji“ (motywacja J. Kleintera), utwór w swoim założeniu miał być nie tylko opisem pewnej bitwy i pewnego jednostkowego czynu, jak utwór liryczny, miał uogólnić, wyciągnąć wnioski, wstrząsnąć nimi⁸⁶.

Oto niektóre przejawy metody liryka w kompozycji *Reduty*. Utwór rozpoczynają słowa rzeczowej, krótkiej relacji:

Nam strzelać nie kazano. — Wstąpiłem na działo
I spojrziałem na pole,...

— relacji określającej stanowisko sprawozdawcy (nie — sytuację opowiadania). Już od następnego zdania („dwieście armat grzmiało“) zaczynamy zapominać, że mamy do czynienia z opowiadaniem, razem z narratorem patrzymy na aktualnie rozgrywającą się bitwę, opowiadanie przechodzi w sprawozdanie. W procesie aktualizacji czas przeszły opowiadania zostaje zastąpiony czasem teraźniejszym, opis całości pola walki zmieni się na wskazywanie bardziej interesujących szczegółów („Patrz, tam granat w sam środek kolumny się nurza, ...“). Sprawozdanie zostaje przerwane przez refleksję: „Gdzież jest król, co na rzezie tłumy te wyprawia?“ — zajmie ona sporo wersetów utworu, nim obudzony krzykiem:

⁸⁵ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. II cz. 1, s. 470.

⁸⁶ O lirycznych właściwościach *Reduty* pisano niewiele. Najwięcej Jastrun: „*Reduta Ordon* — ten utwór tak wspaniale łączący w sobie opis z namiętym liryzmem, że jedynie w niektórych fragmentach *Ustępu Dziadów* cz. III ma równej skali odpowiedniki. Wiersz ten właściwie nie opowiada, lecz naciera, atakuje czytelnika szeregami zdań, rzeczowników i czasowników, które w tym „opowiadaniu adiutanta“ pełnią główną rolę [...] niespodziewane, miazdzące pewnością, przekonaniem wewnętrznym opowiadającego dzieje reduty, jest zakończenie utworu, nagle podnoszące ten opis bitwy do sprawy ogólnoludzkiej (tak jak w III części *Dziadów*), otwierające ogromne perspektywy na przyszłość ludzkości [...]. Zakończenie to i uogólnienie apokaliptyczno-rewolucyjne nie jest doczepione do utworu, przygotowują je obrazy bitwy, ton bezpośrednich inwokacji do mocarza, który jest „jak Bóg silny, jak szatan złośliwy“. Tak, to jest jakby jedno z opowiadań III części *Dziadów*“ (op. cit., s. 125—126).

„Ura! ура!“ narrator podejmie swe sprawozdanie, by znów szybko je porzucić na rzecz rozmyślań:

Takem myślił, — a w szaniec nieprzyjaciół kupa
Już laża, jak robactwo na świeżego trupa.

Zdobyciem reduty kończy się więc pierwsza część utworu regularnie przepleciona ustępami sprawozdawczymi i refleksyjnymi, często daleko odbiegającymi swą ogólnością od spraw, które mogłyby się kojarzyć tylko z widokiem bitwy. Podobną metodę, bardziej tylko wzmożoną, obserwować możemy i w części drugiej utworu. Zaczyna się ona także od określenia pozycji sprawozdawcy:

Pociemniało mi w oczach [...]

Relacja jest tu szybsza, bardziej udratyzowana (zamiast poprzedniego: „patrz...“, mamy tu gorączkowe: „Nie widzę — znajdę — dojrzę! — [...] Widzę go znowu, — widzę rękę — błyskawicę, [...]“). Razem z dramatycznością zdarzeń wzrasta dramatyczność relacji i patos refleksji.

Znamiennie mickiewiczowskie jest to uporządkowanie w tym bluzgającym gniewem rapsodzie. Widać je także w pewnych drobnych elementach budowy. Oto np. dążność do zamykania poszczególnych fragmentów porównaniami, z których każde wnosi z sobą motyw śmierci — zniszczenia:

Gdy kolumnę od końca do końca przewierci,
Jak gdyby środkiem wojska przeszedł anioł śmierci.

[...] jak w środek mrowiska
Wrzucony motyl błyska, — mrowie go naciska, —
Zgaś!; — tak zgasła reduta.

przygotowują one sumujące porównanie końcowe:

Bóg wysadzi tę ziemię, jak on swą redutę.

Pewne ujednoczenie widać też w sposobie rozpoczynania fragmentów refleksyjnych: od pytań, na które w następnych wersetach sam sobie narrator odpowie:

Gdzież jest król, co na rzezie tłumy te wyprawia?
Czy dzieli ich odwagę, czy pierś sam nadstawia?
Nie, [...].

szczególnie zdynamizowane jest to pytanie i odpowiedź we fragmencie końcowym:

Dusze gdzie? nie wiem; lecz wiem, gdzie dusza Ordona!

Jednostkowy, epicki opis często łączy się z tendencją do opisu bardziej metaforycznego:

Przeciw nim sterczy biała, wąska, zaostrzona,
Jak głaz bodzący morze, reduta Ordona!

Moment uogólnienia zawarty jest więc nie tylko w partii końcowej utworu — jak to już zauważył Jastrun — jest on przygotowany przez obrazy wcześniej wprowadzone i sygnalizowany zabiegami, o których mówiliśmy.

Narrator *Reduty Ordona* nie kryje swego patosu, swojej emocji tak, jak to czynił podmiot wypowiadający słowa wiersza *Do Matki Polki*. Ale w toku percepcji utworu zapominamy, że jest to „opowiadanie adiutanta“, odbieramy słowa tego samego, pełnego wiedzy i mocy podmiotu lirycznego, którego poznaliśmy w lirykach religijnych i w wierszu pomnikowym.

Z narratorem naiwnym spotykamy się w niby balladkach żołnierskich: w *Noclegu* i *Śmierci pułkownika*. W kompozycji *Noclegu* można dopatrzeć się pewnych lirycznych zamierzeń wyrazowych. Jeden po drugim patrole przynoszą wieści; mocno nieprawdopodobna jest ta natychmiastowa następczość scen poselskich, ale właśnie owe reakcje wodza na „wieść hiobową“ i „wieść radosną“ miały przedstawić szlachetność naczelnika. Z relacjonujących strof utworu swym bezpośrednim liryzmem wyłamuje się przedostatnia zwrotka:

Krzyczał żołnierz i śmiał się, i szlochał [...]
Ach! kto miłej ojczyzny nie kochał,
Biedny! łzami nie płakał takimi [...]

Nie bez wymowy jest tu anonimowość wodza, szczególnie w zestawieniu z szeregiem konkretnych imion i nazw użytych

w utworze. Anonimowość ta nie intryguje nas, nie przychodzi na myśl pytanie o imię bohatera (właśnie jak w utworze lirycznym). Tymczasem zaraz następny utwór, *Śmierć pułkownika*, na tej ciekawości czytelniczej opiera swoją kompozycję. Każda strofa wprowadza jakiś nowy aspekt wielkości umierającego:

Wódz to był wielkiej mocy i sławy,
Kiedy po nim lud prosty tak płacze [...]

Stary żołnierz — on chce jak Czarniecki,
Umierając swe żegnać rynsztunki.

Dopiero ostatnia zwrotka odsłania tajemnicę, może nieco zbyt wielosłownie.

„Poezje na temat walk pisał [Mickiewicz] niby poezję roli przybranej; zmieniał swe wiersze w słowo żołnierskiej pieśni czy żołnierskiej relacji“⁸⁷. Istotnie, są one bardzo bliskie całej, właśnie żołnierskiej, produkcji liryki powstania listopadowego⁸⁸. Trudno połączyć zarysowanego w nich opowiadacza z podmiotem lirycznym wierszy religijnych, wiersza *Do Matki Polki, Reduty*. Pozbawione są one tak znamiennego dla liryki Mickiewiczowskiej lat 1830—1832 dramatyizmu postawy podmiotu lirycznego. Może najbardziej interesująca w liryce tego okresu jest ta właśnie wypowiadająca się osobowość, której wciąż inne oblicze (modyfikowane przez każdy prawie utwór), sprawia, że w konstrukcji tych wierszy spotykamy się z ciągłymi kontrastami: z niedopowiedzeniami i z dopowiedzeniami, z wielką retoryką i ściszeniem.

⁸⁷ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. II cz. 1, s. 467.

⁸⁸ Por. J. Znamirska, op. cit.; Por. też zdanie Borowego o *Noclegu*: „W swej bezosobności narracyjnej utwór ma cechy literatury popularno-ludowej“. „Niby powiastką ludową“ określa Borowy także *Śmierć pułkownika* (op. cit., s. 48).

4. LOZANNA

Wokół testamentowego słowa poety narosła bardzo specjalna literatura interpretująca, która jest wyrazem nie tylko nowoczesności piór jej autorów (są nimi przede wszystkim poeci: Przyboś, Jastrun), ale która równocześnie oddaje istotę tej liryki (tę mianowicie jej cechę, która w szkicu Zgorzelskiego została określona jako alegoryzacja czy też symbolizacja stylu wypowiedzi liryki lozańskiej); nic bardziej znamiennego, jak dwoista interpretacja sensu utworu w uwagach Kleinera o wierszu *Nad wodą wielką i czystą*.

W żadnych innych studiach poświęconych liryce Mickiewicza nie padają tak często jak tu słowa nieprecyzyjne (np. prostota), sądy sformułowane poetycko i nieśmiało, wypowiedziane jakby z pamięcią o zdaniu Mickiewicza, które niegdyś wygłosił wstrzymując się od rozbioru hymnów religijnych: „mają (bowiem) charakter zbyt dostojny, by godziło się poddawać je pod skalpel krytyki czysto literackiej”⁸⁹.

W szczupłym stanie badań nad liryką lozańską wyczytać jednakże można dwa sądy ważkie (tzn. ważne dla zagadnień omawianych w tej pracy): pierwszy mówi o odmienności tych wierszy w zestawieniu z całym wcześniejszym dorobkiem poety, raczej zapowiadają one nową, niż koronują dotąd stosowaną metodę twórczą; drugi stwierdza fakt zachowania stałej cechy wierszy Mickiewiczowskich: silnych rygorów kompozycyjnych⁹⁰.

Wydaje się, że rygory te zostały wystarczająco dokładnie pokazane przez autorów analiz poświęconych poszczególnym utworom i nie ma potrzeby mnożenia przykładów dla podtrzymania należycie już udokumentowanego wniosku⁹¹. Zajmiemy się więc

⁸⁹ A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wyd. Nar., t. VII, s. 225.

⁹⁰ Oba sądy pochodzą ze szkicu Zgorzelskiego *Uwagi o liryce Mickiewicza*.

⁹¹ Wystarczy tu odwołać się do rozprawki J. Kleinera, *Nad wodą wielką i czystą*, „Życie Literackie”, 1955, nr 48 i uwag Przybosia poświęconych poszczególnym wierszom w tomiku *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1956.

pokazaniem tendencji sprzecznej z dążnością do klarowności i klasycznego ładu kompozycyjnego.

Zestawienie dwu wierszy o samotności (*Do samotności* i *Żal rozrzutnika*) może uwypuklić różnicę między rzeczywistym rygoryzmem kompozycyjnym wierszy Mickiewicza do roku 1832, a pozornie realizującym tę samą zasadę wierszem późniejszym.

Sonet *Do samotności* uderza swą jednolitością, osiągniętą dzięki konsekwencji przeprowadzonego tu porównania; wprowadzone już w pierwszym wersecie („Samotności! do ciebie biegnę jak do wody...“) panuje w utworze do końca i jest tutaj jedyną metodą wypowiedzi.

W *Żalu rozrzutnika* zupełnie nie odczuwamy kunsztu wprowadzenia porównania w utwór. W toku rozmyślań:

Kochanek, druhów! ileż was spotkałem!
Ileż to oczu jak gwiazd przeleciało!
Ileż to rączek tonąc uściskałem!

zjawia się ono niby mimochodem: „Wydałem wiele z serca, jak ze skrzyni Młody Rozrzutnik!“ i jakby uderzony jego trafnością wypowiadający się podmiot w oparciu o nie będzie dalej rozwijał swą wypowiedź, wprowadzając już konsekwentnie słownictwo: dłużnik, skarb, lichwa, tracić, płacić. Z typu wiersza bezpośrednich rozmyślań wiersz przechylił się w kierunku utworu przypowieściowego, został wzbogacony o metaforykę Ewangelii — przywodząc na myśl przypowieść o talentach. Ale wiersz nie przestrzega konsekwencji tej aluzyjności, jakaś sprzeczność zachodzi między stwierdzeniem: „[...] resztę skarbu schwyć, w ziemię zakopieć“, a zdaniem „znalazłem tego, co zdoła zapłacić Rzettelnie, z lichwą i na czas — on w niebie“.

Nie tylko ewangeliczna przypowieść kojarzy się nam z *Żalem rozrzutnika*, przywodzi on na myśl i inne, o lata wcześniejsze Mickiewiczowskie pożegnanie: sonet XXI z cyklu odeskiego, tam kontekst sonetów erotycznych specjalnie zacieśnił groźbę skąpstwa serca, tu jej spełnienie zamknęłoby skarb o wiele szerszemu gronu „użytkowników“.

Przywołują ten sonet pewne określenia w *Żalu rozrzutnika*, „Kochanek druhów! ileż was spotkałem, [...] nadobne dziewice,

oczy jak gwiazdy przelatujące, ileż to rączek tonąc uściskałem“. Trudno o lepszy przykład starcia między dwiema różnymi aurami: tą, którą kojarzymy ze słowem „tonąć“, a tą, którą przynosi „uścisk rączki“; takie starcia sąsiadujących ze sobą wyrażen są jedną z cech liryki tego okresu (por. np. w *Polaty się tży*: „wiek męski, wiek kłęski“).

Żal rozrzutnika — wiersz spreczny w swych określeniach, wzbogacony kontekstem innych utworów Mickiewicza i kontekstem ewangelicznej przypowieści — innymi słowy wzbogacony przez swą aluzyjność, dynamizowany jeszcze wykrzyknikowo-pytajną intonacją, sprawia jednakże wrażenie wiersza bardzo jednolitego i jednoznacznego. Jego wewnętrzne sprzeczności zacierają bowiem to ujednociające określenie „rozrzutnik“ i koncepcja wiersza-przypowieści (koncepcja sugerująca jednoznaczność sensu już niegdyś przez kogoś odkrytego). Wrażeniu sprzyja często paralelny układ zdań: „Ileż was spotkałem! Ileż to oczu [...], Ileż to rączek [...], Żegnam was, żegnam nadobne dziewice; Żegnam was, żegnam o druhy młodzieńce“.

Inaczej wiersz *Do samotności* — tam wciąż zdajemy sobie sprawę z rozdzielenia płaszczyzn, z rozdzielenia „żywiółów“; wiersz o „rozdarcie“, o jednej z wielu sprzeczności tkwiących w człowieku, sam w sobie jest niespreczny, przemawia swą logiczną konstrukcją i zamknięty zostaje wnioskiem ujmującym w formułę pewne prawo. *Żal rozrzutnika* rozwija się tak jakby na gorąco odtwarzał przebieg pewnej smutnej myśli, uwidaczniając wszystkie jej zwroty: „Któż dzisiaj obwini, Że się rozrzutnik spostrzegł?“, „mam zebrać w potrzebie“.

„A serce? nigdy z sercem nie gadało“ — najbardziej bezpośrednio i tragicznie stwierdzenie (przykład tzw. zdania Mickiewiczowskiego⁹²) nie pada tu wcale w zakończeniu utworu, jako jego pointa, bo *Żalu rozrzutnika* nie dałoby się zamknąć żadnym su-

⁹² W okresie lozańskim jakby nieco inaczej wykorzystuje Mickiewicz swą umiejętność ujmowania rzeczy w niezapomniane formuły. Inaczej brzmiały młodzieńcze zdania gnomiczne, inaczej w liryce rzymsko-drezdeńskiej; zdania liryki lozańskiej nie tak „samoistne“ i nakazujące, są też zdaniem-syntezami.

mującym wnioskiem. Nie tylko zresztą tego wiersza, rama w *Polały się łzy* tylko pozornie zamyka utwór, w istocie go otwiera (por. uwagi Przybosa o tym wierszu). Tak jest i w innych wierszach lozańskich, pozornie są one łatwe do odcyfrowania, nieraz zdawałoby się mówią wprost nie uciekając się do żadnego ze znanych „sposobów“ poezji. Tak jest np. w urywku *Ach, już i w rodzicielskim domu*, który metaforyzuje się dzięki tzw. „pustym słowom“: „Ach, już i w rodzicielskim domu...“ nabiera niespodziewanej wymowy, tragedia „plączącego się“ dziecka staje się tragedią nieprzydatności człowieka. „Byłem“ czytamy jak „jestem“.

I w tym wierszu spotykamy znamienne dla liryki lozańskiej dobitne określenie: „złe dziecię“. Pełni ono podobną rolę kompozycyjną jak określenia: „rozzutnik młody“, „trup“, „ojczyzna myśli“, których promieniowanie nadaje utworom specjalną jednolitość i zaciera ich wewnętrzne skłócenia.

Obok wierszy zbudowanych na promieniowaniu jednego lub kilku mocnych określeń, mamy wiersze, które całym szeregiem porównań dążą do przekazania stanu (*Widzenia*) czy pragnienia (*Snuć miłość*). Oba wymienione utwory są często przytaczane jako przykłady umiejętności obiektywizowania (przez Mickiewicza), wcielania w kształty „określone, wypukłe i logiczne najfantastyczniejszych wizji“⁹³.

Snuć miłość — krótki, dwunastowersetowy utwór rozpada się na dwie strofy: siedmio- i pięciowersetową, obie rozwijane są tą samą metodą, przy pomocy szeregu porównań, obie zdumiewają swym ukształtowaniem składniowym. Odmienne natomiast gospodarują one słowami najważniejszymi: w pierwszej słowo „miłość“ użyte zostało tylko jeden raz, potem zastąpione określeniami zaimkowymi, dzięki temu wyeliminowaniu abstraktu strofa pierwsza uderzać może „organiczną, materialną stroną procesu“. W strofie drugiej słowo „moc“ staje się stałym elementem w kon-

⁹³ Por. I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa 1911, t. I, s. 187—188, 190; A. Boleski, *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich*, Łódź 1949, s. 18—19.

strukcji wersetów poszczególnych, które dzięki temu nabierają specjalnego waloru, pewności, siły, wyroczości⁹⁴.

Z podobnym uporządkowaniem, przedmiotowością i wyroczością spotykamy się w wierszu *Nad wodą wielką i czystą*. Szczegółową jego analizę dał J. Kleiner, podkreśliłmy jednakże silniej to, co zaznacza tylko Kleiner i co niepokoiło Przybosa: załamanie konstrukcji utworu w dwu strofach ostatnich. Po przedmiotowym opisie zawartym między werselem pierwszym a czternastym dzieje się w utworze coś dziwnego. Zmienia się nie tylko przedmiot opisu, przede wszystkim uwyrażnia się podmiot (jak w sonecie):

Tę wodę widzę dokoła
I wszystko wiernie odbijam

i to jego wtargnięcie burzy natychmiast całą dotychczasową konsekwencję utworu, jego dotychczasowy sens; po przeczytaniu strofy ostatniej (tak jak i poprzednie „jasnej“ składniowo, „płynnej“...) nie wiemy, co właściwie utwór znaczy, może to, a „może zresztą nie tylko to“ jak pisze Kleiner.

Nad wodą wielką i czystą — to najbardziej reprezentatywny utwór lozański. Widać w nim całe wielkie doświadczenie kompozycyjne Mickiewicza: „zdają się łączyć w jego budowie najróżniejsze tradycje: i prymitywność ludowych refrenów i kunszt splecania motywów powrotnych, igraszki trioletowych wariacji i opanowana kompozycja sonetowa“⁹⁵. I widać w nim równocześnie

⁹⁴ Jakby komentarzem do wiersza *Snuć miłość* są następujące werset-y *Widzenia*:

I dusza moja, krąg napelniająca,
Czułem, że wiecznie będzie się rozzarzać,
I wiecznie będzie ognia jej przybywać;
Będzie się wiecznie rozwijać, rozplywać.
Rosnąć, rozjaśniać, rozlewać się, stwarzać

I coraz mocniej kochać swe stworzenie,
I tym powiększać coraz swe zbawienie.

⁹⁵ J. Kleiner, *Nad wodą wielką i czystą*. Tę tradycję sonetową czy trioletową widać i w innych wierszach lozańskich: *Snuć miłość*, *Polaty się łzy* (por. uwagi Zawodzińskiego o budowie wersyfikacyjnej tego ostatniego utworu: *Studia z wersyfikacji*, Wrocław 1954, s. 445—447).

śnie tę zasadniczą nowość, jaką jest w kompozycji wierszy lozańskich niedomówienie, sugerowane tu zupełnie inaczej niż np. w *Sonetach krymskich*. Tam było ono czasem zaznaczone bardzo wyraźnie („Bo w żyjących języku nie ma na to głosu“), czasem podsuwane dyskretnie przez niepokojące czytelnika zestawienia (np. kontrasty *Alusztzy w dzień*). Wiersze lozańskie pisał poeta, który przestał się jakby liczyć z czytelnikiem, z jego możliwościami przyjęcia, zrozumienia, a który równocześnie dostrzegał, że „i słuchacz, i widz jest artystą“ i jemu pozostawia trud konkretyzacji. Dzieląc się sobą, liczy na istnienie w odbiorcy analogicznych złóż doświadczenia — stąd tyle tu potrażeń, aluzji, sugestii, stąd zawsze prawie brak tu sprecyzowań i jednoznaczności.

Nie znajdziemy ich nie tylko w wierszach-wyznaniach, ale nawet aforystycznie ukształtowany fragment *Pytasz, za co Bóg trochę sławy mnie ozdobił*, z wyraźnymi pogłosami *Zdań i uwag*, jakże daleki jest od ich intelektualizmu i oczywistości.

Pytasz za co Bóg trochę sławy mnie ozdobił?
Za to, com myślił i chciał, nie za to com zrobił.

Przyzwyczajeni jesteśmy raczej do odwrotnego właśnie kryterium nagradzania (a zresztą inny dwuwiersz poety mówi:

W słowach tylko chęć widzimy, w działaniu potęgę;
Trudniej dzień dobrze przeżyć niż napisać księgę).

Przychodzi wyjaśnienie:

Myśli i chęci jest to poezja w świecie;
Wykwita i opada, jak kwiat w jednym lecie

Ocena zarówno myśli i chęci, jak i poezji znamienna z uwagi na swą poetycką niejednoznaczność „jak kwiat [...]“

Lecz uczynki jak ziarna w głąb ziemi zaryte,
Aż na przyszły rok ziarna wydadzą obfite.

Jakby nieporadność jakaś w tym powtarzaniu: „ziarna — ziarna“ w funkcji podobnej jak rymowe „znudzą — znudzą“ w wierszu *Gęby za lud krzyczące* (patrz Przyboś).

Przeciwstawienie kwiat — ziarna stwarza znów nowe sugestie, skojarzenie (w dalszych wersach) „imion błyszczących“ z kwiatem, zastąpienie: „wykwita i opada“ przez „pogniją“, utożsamienie ludzi cichych z ziarnami, kłosami stwarza atmosferę niedopowiedzeń. Nie jak oczywistość, ale jak narzucanie sobie prawdy, brzmi zamykające fragment zdanie chiazmowe:

Niechże prawdę zrozumie, kto Chrystusa słyszy;
Kto pragnie ziemię posiadać, niechaj siedzi w ciszy.

Ten, który pytał „za co Bóg...“, nie otrzymał odpowiedzi jednoznacznej.

Chęć ujmowania różnorodności zjawisk w schematy, każe i „dziwność“ liryki lozańskiej widzieć jako wynik kształtowania jej przez dwie tendencje kompozycyjne: pierwsza to stara Mickiewiczowska zdolność zamykania wypowiedzi w ramy jasne, skończone, logiczne — stąd to aforystyczne kształtowanie zdań, stąd ta „muzyka powtórzeń i paralelizmów“, stąd „wycoczność“ strof niektórych i opieranie wiersza o sugestywność określeń; wszystkie te „czynniki spokoju“ zacierają drugą istniejącą w liryce po roku 1832 tendencję, którą odczytać można ze sprzecznych i niejednoznacznych określeń, występujących w tym samym wierszu, załamania i niekonsekwencji, z aluzyjności motywów; można by tu mówić o uromantycznieniu stylu (pojętym jako styl aluzji i niedomówień; patrz Łempicki) i o wielkiej swobodzie artysty, który jak w mowie potocznej, ufając swemu współromówcy przekazuje mu „prawdy“ nie dopowiadając tych, które nie dadzą się ująć w słowa. Stąd to niezwykle wrażenie bezpośredniości tych utworów, jakiego nie dają żadne inne wiersze Mickiewicza — ani zakładające ją elegie, ani liryki religijne, a już najmniej *Oda*, w której od razu wyczuć można było pozorność wybuchu poety „niepojętą uniesionego mocą“⁹⁶.

⁹⁶ Por. J. Przyboś: „Co uderza w lirykach lozańskich? Niezwykła kompozycja, układ, który nazwałbym samorodnie lirycznym, układ wynikły jakby z rytmu samego wzruszenia. W lirykach lozańskich światały nowe sposoby kompozycji jakich próbować zaczęła poezja europejska do-

Obie tendencje w sumie dają te niezwykle wiersze, które piszącemu o nich Przybosiowi każą myśleć o „prostocie [...] tej najwyższej, którą zdobywa tylko kunszt tak wysoki, że się go nie dostrzega“; wiersze, o których sensownie można mówić chyba właśnie tylko słowami innego poety.

Lublin, 1957.

ETUDES SUR LA COMPOSITION DES POÉSIES LYRIQUES DE MICKIEWICZ

Dans l'introduction l'auteur présente les prémisses qui ont déterminé le caractère du travail (les conceptions de la „bonne poésie lyrique“, la signification du terme „composition“, la méthode, etc.) et il donne des Informations relatives à l'état des recherches.

Le I^{er} chapitre („Avant le départ“) est consacré à l'examen: a) des poésies rhétoriques du jeune Mickiewicz; l'analyse du vers *Już się z pogodnych niebios* confirme encore une fois l'opinion, déjà généralement admise, qui souligne le caractère postclassique („klasycystyczny“) de ces poésies; b) de trois poésies de l'époque de la crise („Navigateur“, „Nouvel an“, à M****); l'analyse tend à montrer la naissance du poète lyrique.

Le II^e chapitre („En Russie“) groupe des remarques concernant les poésies érotiques et les dix premiers sonnets d'Odessa. Le problème central est ici l'harmonie de ces vers, la „grâce du verbe poétique“, et ce qui en résulte: l'absence de toute tendance à cacher. Quelques analyses des sonnets d'Odessa postérieurs découvrent déjà de nouveaux moyens d'expression (dissonance, ironie). Ces éléments vont s'accroissant dans les „Sonnets de Crimée“ (les valeurs lyriques sont exprimées au moyen de la composition des descriptions).

Le III^e chapitre („Rome—Grande—Pologne—Dresde“) s'occupe des caractères de composition communs aux poésies religieuses de Mickiewicz. Ces caractères résultent de la construction particulière du sujet lyrique. La duplicité des attitudes du sujet lyrique („De la chaire et du prie-Dieu“) explique les tendances contradictoires dans la composition (p. ex. la simplicité et l'artifice). Ce qui marque le plus profondément cette période c'est le caractère dramatique de l'attitude du sujet lyrique, fait nous observons également dans la lyrique patriotique. Des contrastes pareils se

piero pod koniec ubiegłego wieku“ (*Nowość potrząsa kwiatem*, W: *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1956, s. 40—41).

laissent apercevoir dans la composition (p. ex. le pathétique à côté de la discrétion). Il faut ranger dans ce groupe des poésies qui par leur rude style s'approchent de la lyrique de l'insurrection de Novembre.

Dans le IV^e chapitre (Lausanne) l'accent est mis sur le caractère totalement différent et nouveau. Ce qui importe ici ce sont de nouveaux principes de la composition: en apparence le poète garde des constructions claires et logiques; en réalité règne le style romantique, le style d'allusions et de réticences.