

W STRONĘ AŁUSZTY

(NOTATKI O LIRYCE MICKIEWICZA)

1

W poprzedzającej twórczość liryczną Mickiewicza tradycji poetyckiej zdaje się przeważać typ wypowiedzi, w której podmiot, w stosunku do pozostałych elementów dzieła jest czynnikiem nadrzędnym, kreującym. Interpretacja rzeczywistości konstruowanej, zmiana znaczeń na poetyckie, podporządkowane są strukturalnie wypowiedzi, którą jesteśmy skłonni przypisywać dość wyraźnie zazwyczaj skonkretyzowanej osobowości wypowiadającej. Ten typ struktury podawczej można określić jako relację podmiotu.

Otóż wydaje się, że stosunek między ważkością konstrukcyjną podmiotu a jego funkcją estetyczną w ogóle, układa się na zasadzie odwróconej proporcji: im większa ważkość konstrukcyjna, tym mniejsza powszechność i odwrotnie, im większe ograniczenie roli konstrukcyjnej, tym szersze perspektywy estetyczne podmiotu. W praktyce czytelniczej wygląda to tak, że łatwiej utożsamiać z autorem (i tym samym oceniać już w kategoriach pozaliterackich) podmiot *Żeglarza* niż *Nad wodą wielką i czystą...* W tym zestawieniu podmiot drugiego z tych wierszy jest jakby rozszerzony, zdolny do asymilowania większej różnorodności postaw czytelniczych, aktualnych dyspozycji psychicznych perceptora a wiersz jakby łatwiej przyswajalny. Sprawy te to jedno z ważniejszych zagadnień liryki łoańskiej.

*

Wydaje się, że wiele spośród cech, które składają się na pojęcie poetyki łoańskiej, da się odnaleźć już we wczesnych fazach rozwoju Mickiewiczowskiej liryki. Grupą wierszy, w której szcze-

gólnie dobitnie i licznie reprezentowane są te właściwości zdają się być *Sonety krymskie*.

Charakter tych notat — są one tylko propozycją badawczą — każe ograniczyć się do zagadnień najistotniejszych, pozwala wyróżnić tylko te z wielu tendencji artystycznych, które posiadają bezpośrednią przydatność dla dalszego rozumowania.

Stałą właściwością poetyki Mickiewicza, widoczną niemal od pierwszych prób, aż po ostatnie wiersze emigracyjne, jest skłonność do konkretyzowania wypowiedzi, w realizacji poetyckiej oparta głównie o wprowadzenie do liryki opisu i opowiadania¹. W toku rozwoju podlega ona modyfikacjom uzależnionym od okresowej przewagi aktualnych dążeń poetyckich. Jedną z nich, poprzedzającą bezpośrednio *Sonety krymskie* i w nich jeszcze działającą, jest tendencja psychologiczna. Polega ona na skupieniu zainteresowań poetyckich wokół problematyki wnętrza psychicznego. Elementy zdarzeniowości swym charakterem i funkcją przystosowują się każdorazowo do potrzeb wypowiedzi. W okresach wcześniejszych narracji odpowiadają dwie funkcje: sugerowanie i motywacja. Tak jest np. w sonecie *Nieuczona twa postać...* Oparty na zasadzie paralelizmu, rozwija — słabo jeszcze w drugiej strofie zaznaczoną narrację — zdarzeniem, które pełni rolę argumentu poetyckiego:

¹ Zagadnienie to od dawna zwracało uwagę badaczy. Z ważniejszych prac warto wymienić: Walerego Gostomskiego, *O liryce religijnej Mickiewicza*, W: *Z przeszłości i terażniejszości*, Warszawa 1904; Ignacego Chrzanowskiego, *Na szczytach polskiej liryki religijnej*, „Pamiętnik Literacki”, XXXII (1935); Stanisława Windakiewicza, *Adam Mickiewicz. Życie i dzieła*, Kraków 1935; Juliusza Kleinera, *Mickiewicz*, t. 1—2, Lublin 1948; Wacława Borowego, *Liryki religijne i Wiersze patriotyczne*, oba studia w książce *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1958; Juliana Przybosa, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1956. Jednak dopiero artykuł Czesława Zgorzelskiego, *Uwagi o liryce Mickiewicza*, drukowany w „Kamieniu” w 1952 roku, po raz pierwszy postuluje konieczność zapoczątkowania w tej dziedzinie dokładniejszych badań.

Tak śród uczy, gdy śpiewak do chóru wyzywał,
Gdy koła tańczące wiły się po sali,

Nagle staną i zmilkną; każdy zapytywał,
Nikt nie wiedział dlaczego w zadumaniu stali.

i jest analogiczne do sytuacji, w jakiej znalazła się adresatka. Siła tej argumentacji zasadza się z jednej strony na przedmiotowości, z drugiej zaś na wyraźnym zaktualizowaniu cytowanego fragmentu, dokonywanym przy użyciu takich oto wyrażen: „Nagle staną i zmilkną“, czy „Ja wiem, r z e c z e poeta, anioł przelatywał“.

Rozwiniętej tendencji psychologicznej towarzyszą modyfikacje, które najlepiej da się uchwycić przy porównaniu *Strzelca* i *Ekskuzy*.

Konstrukcja podmiotu lirycznego w *Strzelcu* ma w sobie coś z liryki maski, z tą jednak różnicą, że w początkowych wersach, podmiot mówiący pełni wyraźnie funkcję narratora o cechach epickich:

Widziałem, jak dzień cały pośród letniej spieki
Błąkał się strzelec młody; stanął nad strumieniem,
Długo poglądał wkoło i rzecze z westchnieniem:
„Chcę ją widzieć nim kraj ten opuszcze na wieki;
Chcę widzieć nie widziany“.

Ale życzenie strzelca nie stanowi tu jedynego argumentu. I w dalszym ciągu narrator podkreśla swoją postawę obserwatora:

Strzelec cofnął się, zadrzał, i oczy Kaima
Zataczając po drodze, gorzko się uśmiechał;

Równocześnie jednak ze stanowiska obserwatora i sprawozdawcy przechodzi do interpretacji subiektywnej:

Zapewne jechał za nią towarzysz daleki.

i

Odszedł nieco jakoby swej myśli zaniechał.

Drugi z tych wersetów ma jednak znaczenie mniejsze — rzecz by można — jest fałszywym tropem, by podtrzymać niepewność co do szczególnego charakteru podmiotu mówiącego. Natomiast

pierwszy z cytowanych ma znaczenie zasadnicze. Dzięki niemu staje się zrozumiały dalszy bieg zdarzeniowości, ale zarazem przedstawienie zmienia swój charakter; z epickiego, obiektywnego na początku, na subiektywne, lirycznie zinterpretowane. W dalszym ciągu natomiast konstrukcja psychiczna bohatera tego miniaturowego opowiadania, formowana jest poza jego osobowością. Elementy zdarzeniowości zewnętrznej są w rzeczywistości, jaką konstruuje podmiot interpretujący faktami, pozwalającymi na wnioskowanie i tworzenie własnej koncepcji przeżyć strzelca. W ten sposób, na kanwę opowiadania, interpretator rzutuje własny nastrój emocjonalny. Nastrój ten narasta gwałtownie, w miarę jak sprawozdawca przeobraża się w interpretatora i niknie, gdy przewidywania nie spełniają się. W *Ekskuzie* nie ma znamiennej dla *Strzelca* dwudzielności podmiotu lirycznego. Mówi on (podmiot) tu cały czas o sobie i we własną wypowiedź wplata zacytowanie; w drugiej zaś części sonetu, w tercetach, relacjonuje zdarzenie jego bezpośrednio dotyczące. Rozczłonkowanie kontrowersji: podmiot liryczny — rówiennicy, znajduje uzasadnienie z jednej strony w tendencji do konkretyzacji, z drugiej w skłonności do analitycznego rozbioru. Wyraża się w tym doświadczenie zabiegów, których funkcję określaliśmy jako sugerowanie i motywowanie; argumentowanie faktami, jako przeciwstawienie w stosunku do retoryki przekonań deklarowanych.

Owa analiza faktów ma też i inne, ważniejsze może znaczenie. Oto sympatyzując z podmiotem, zostajemy włączeni w proces narastania jego napięcia emocjonalnego.

Ważkość tendencji psychologicznej staje się wyraźniejsza na tle sytuacji historycznoliterackiej, szczególnie gdy przeprowadzi się porównanie z poetyką klasycystyczną. Nie dlatego, by zaniedbywała ona tę dziedzinę tematyki, lecz z tej przyczyny, że wobec statyczności obowiązującej konwencji ograniczała ją do minimum. Możliwość indywidualizacji przeżyć była raczej skromna. Toteż ówczesna teoria, choć czuła wobec spraw tzw. realizmu, usiłowała sprowadzić rzecz do zagadnień z pogranicza estetyki i psychologii twórczości, tworząc postulat zgodności między cha-

rakterem i przekonaniem autora a znaczeniami komunikowanymi w tekście dzieła. F. X. Dmochowski² pisał:

Nie lubię ia tych wierszy, gardzę tym Autorem,
Co o swoich mi prawi ogniach zimnem piórem,
Udaie zewnątrz smutek, choć go w sercu niema,

Szerzej ujął zagadnienie F. Karpiński³: „Okrutny Nero, o którym powiadają, że się także między literatów zamieszał, i wiersze pisywał, on nigdy pięknego dzieła napisać nie mógł; [...] mając serce tylko do mordów i krwi rozlania przyuczone, jakżeż w nim mógł znaleźć miejsce dla tej ludzkiej czułości, i dotkliwego wyrazu, którego koniecznie wyciągać zdaje się tragedya? Bo jeżeliby się chciał podnieść wspaniałością wyrazów swoich, zawsze by je pomięszać musiał, ze zwyczajną sobie pogardą powszechną ludzi, i z tą nieprześląganą nienawiścią, do jakiej tylko okrutne serca skłaniać się mogą; [...] a tak nie widziałby skutków wzruszenia na słuchających, nie mając go pierwej w samymże sobie [...]“.

Nowa poetyka przeciwstawiła klasycystycznej typizacji indywidualizację przeżycia psychicznego; introspekcję i ukształtowanie analityczne. Zmiany te u Mickiewicza możemy obserwować poczynając od *Żeglarza*, uzbrojonego jeszcze w Piękności i Cnoty, i tą skomplikowaną maszynierią usiłującego rozwiązywać powikłane zagadnienia wnętrza psychicznego, przez analityczność programu reakcji adresatki w wierszu *Do M*** Precz z moich oczu...*, przez epicką sprawozdawczość elegii i *Sonetów* odeskich, aż po *Sonety krymskie*.

Ale nie tylko konstruktywizm psychologiczny przeciwstawił Mickiewicz tradycji poetyckiej. Rozszerzeniu uległa stopniowo baza środków poetyckich, granica tego, co mogło uchodzić za godne rangi poetyckiej: słownictwo, motywy, konflikty, a więc obszar pojmowanego piękna.

² F. X. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, Warszawa 1788, *Pieśń I*, s. 26, w. 77—79.

³ F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, W: *Dzieła*, Wrocław 1826, t. IV.

U klasyków ograniczenie rzeczy godnych poezji wynikało z naśladowczego charakteru poetyki (naśladowczego nie w rozumieniu Arystotelesowskim, lecz ze względu na uznawanie wzorców doskonałych). Współcześni, może nie bez racji, usiłowali znaleźć uzasadnienie ograniczeń w typie reakcji estetycznej. J. Szymanowski⁴ za kryterium przyjmował „czułość“, pierwszy jego zdaniem warunek dobrego smaku: „Czułości to skutek, że staramy się w piśmie chwytać te piękności, które tkliwym duszom podobać się mogą, strzegąc się przeciwnie tych wad, które przykreść rodzić, albo nieprzyjemne na umyśle czynić mogą wrażenie“. W oparciu o te przesłanki poetyka dążyła do sklasyfikowania wszystkich elementów dzieła, poczynawszy od słownictwa, aż po układy kompozycyjne. Jedne z nich zostały przypisane poezji, inne „gminne“ i „grube“ znalazły się poza tą granicą. „Zdaje się — pisał Mochnacki⁵ — że prostota i naturalność są wcale nieznanne dzisiejszym klasykom. Do pospolitych rzeczy naciągają oni nadzwyczajne okoliczności. Proste myśli niestęchającym wyrażają sposobem. Śmierć lubego przyjaciela, kochanki itd. są to smutne, ale naturalne zdarzenia. Rozrzewniają ludzi myślących po prostu, czasem wyciskają łzy czułości. Ale kiedy którego z klasyków dotknie podobna strata, ileż sztuki, ile zmysłów, ile erudycji potrzebują naówczas, aby przyzwoicie odmalować tęsknotę i żal“.

Romantyzm postulując między innymi historycyzm i ludowość nie tylko wzbogacał poezję o nowe tematy, ale przeciwstawił się też konwencjonalności stosowanych zabiegów literackich, zyskiwał tym samym szerszą komunikatywność społeczną, szerszy krąg czytelnicy.

Szczególne nasilenie tej tendencji przypada na czas powstania *Sonetów krymskich*. Zdobycze tego cyklu są ważne nie tylko dla ewolucji własnej poety, posiadają również doniosłe znaczenie historycznoliterackie. Na uwagę zasługuje przede

⁴ J. Szymanowski, *Listy o guście czyli smaku*. W: Józefa Szymanowskiego *wierszem i prozą pisma różne*, Warszawa 1803, s. 147.

⁵ M. Mochnacki, *Klasycy* w wydaniu A. Śliwińskiego *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*, Lwów 1910, s. 109—110.

wszystkim wprowadzenie do liryki typu sonetu opisowego o tematyce krajobrazowej. Ów krajobraz, pozornie pozbawiony człowieka, jest osiągnięciem, w stosunku do wyjściowego, klasycystycznego okresu, rewolucyjnym. Teoretycy klasycyzmu stali na stanowisku, że sam krajobraz nie jest przedmiotem właściwym dla wypowiedzi lirycznej. E. Słowacki np. tak o tym pisze: „...opis rzeczy nie mających życia może mieć miejsce w poezji, równie jak ma miejsce w naturze; wszelako widok ich samych nie miałby wiele dla nas powabu. Pisząc dla ludzi potrzeba wszędzie wystawiać człowieka w prawdziwym lub zmyślnym obrazie“⁶. Usuwając z krajobrazu człowieka poeta równocześnie uciekł się do antropomorfizacji przyrody, osiągając w ten sposób niejako obiektywizację przeżycia lirycznego, uniezależnienie go od podającego we własnej, subiektywnej wersji podmiotu⁷. W utworach tego typu funkcja elementów przedmiotowych ewoluuje stopniowo w kierunku konstrukcyjnego usamodzielnienia struktur „epickich“ opisu i opowiadania.

Ważnym osiągnięciem jest zmiana problematyki lirycznej. Zdobyte doświadczenia ułatwiły poecie przejście od poetyki scen psychologicznych i pozbawionych podłoża problemowego zachwyków nad pięknem przyrody ku wielkim problemom i niepokojom poznawczym. Owa dziedzina samodzielnej problematyki lirycznej, której poeta dopracował się w *Sonetach krymskich*, znaczący drogę wielkich osiągnięć lirycznych i wiąże się z rozwojem konstruktywnej roli niedopowiedzenia.

Zagadnienie to jest skomplikowane i najtrudniejsze do uchwycenia. Znacznie rzecz upraszczając można by zaliczyć je do dziedziny semantyki poetyckiej. Niedopowiedzenie jest bowiem jakby pewnym zatrzymaniem ciągu znaczeniowego; stwarza je

⁶ E. Słowacki, *O poezji*, W: *Dzieła*, Wilno 1826, t. II, s. 69.

⁷ O funkcji ukształtowania antropomorficznego w poezji tak pisze S. Ossowski: „...animizm może się rozciągać nie tylko na przyrodę. Możemy personifikować także dzieła ludzkie: czy to romantyczne ruiny, czy lokomotywę, okręt, warsztat tkacki, lub sprzęty domowe. Nabierają wtedy wyrazu nie ze względu na przeżycie ich twórcy, ale ze względu na ich własną rzekomą psychikę“. — *U podstaw estetyki*, Stockholm 1949, s. 214.

kontekst, którego konstrukcja upoważnia do tworzenia kilku równorzędnych wariantów interpretacyjnych. Ma wielką doniosłość, gdy idzie o modyfikację i rozszerzenie wartości znaczeniowych utworu. Oczywiście nie można powiedzieć, że liryka wcześniejsza, przedmickiewiczowska, całkowicie możliwość tę zaniedbuje; wydaje się jednak, że częstotliwość użycia a szczególnie sposób wykorzystania są nieco inne i bardziej ograniczone⁸. Na terenie poetyki klasycystycznej jedno tylko znajdziemy uzasadnienie, a mianowicie w ciągle postulowanej zasadzie kierowania się w procesie artystycznym — rozumem⁹. Bardziej przekonujące byłoby może rozwiązanie, jakie by przyniosło badanie myśli filozoficznej patronującej poetom wieku oświeconego, zwłaszcza jeśli się zważy, jak bardzo uzależniona jest od tego dziedzina i tematyki, i problematyki literackiej.

Przekonanie o ładzie i rozumowym, określonym ścisłymi prawami porządku świata, musi tworzyć, w dziedzinie nawarstwień psychicznych jednostek, koncepcję trwałości, poznawalności i jasności zjawisk. Ów więc stan nie stwarza okazji do wielkich niepokojów poznawczych, kiedy jedynym wyjściem staje się poszukiwanie rozwiązań przy pomocy intuicji. Tu zaś istniejące zespoły znaczeń okazują się często nie wystarczające¹⁰.

Poetyka Mickiewicza wykorzystując w pełni niedopowiedzenie, zmierzała do wieloznaczności, wzbogacenia wariantów sko-

⁸ W przeciwieństwie do poetyki romantycznej niedopowiedzenie u klasyków ma nieco inną funkcję — jest najczęściej podporządkowane retoryce organizującej wypowiedź liryczną i konstrukcją swą przypomina peryfrazę.

⁹ F. X. Dmochowski tak o tym mówi:

Wiele jest dróg do błędu: lecz jedna prowadzi
Do prawdziwych piękności. Tą rozum iść radzi.

Sztuka rymotwórcza, Warszawa 1788, Pieśń I, s. 5, w. 72, 73.

¹⁰ Owo nastawienie racjonalistyczne, zdobycz drugiej połowy XVIII wieku w Polsce, było niejako modą, nakazem współczesności; stąd też oświecone, intelektualne warstwy społeczeństwa kultywowały ją z neoficką gorliwością (por. W. Smoleński, *Przewrót umysłowy w Polsce XVIII wieku*, Warszawa 1923).

jarzeniowych, różnicowania znaczeń — mówiąc metaforycznie — do wyrażenia tego, co niewyraźalne.

Można by zaryzykować sąd, że po okresie erotyki i byronistycznych, wyrozumowanych trochę na początku, a konwencjonalnych później dla romantyzmu konfliktów, poza nielicznymi (wśród nich bez zastrzeżeń trzeba wskazać wiersz *Do M* ***, *Precz z moich oczu...*) utworami z okresu najwcześniejszego, dopiero *Sonetów krymskich* rozpoczynają serię wielkich osiągnięć w liryce.

Mówiąc o patronacie określonych tendencji nad poszczególnymi okresami twórczości lirycznej poety zdajemy sobie sprawę z koniecznych tu uproszczeń. Trzeba więc dodać, że patronat nie oznacza wyłączości, lecz tylko przewagę ilościową. Tendencja psychologiczna właściwa dla wczesnego okresu rosyjskiego nie tylko nie wyklucza możliwości rozszerzania obszaru poetyckiego, ani nie ogranicza roli niedopowiedzenia, wręcz przeciwnie; wydaje się, stwarza dla nich dogodną sytuację rozwojową, z tym jednak zastrzeżeniem, że są one od tej tendencji głównej na terenie poszczególnych utworów uzależnione funkcjonalnie. Podobnie rzecz ma się i w następnych okresach. Na przykład w *Sonetach krymskich* tendencja psychologiczna nie ginie, lecz pojawia się w nowej postaci jako — wspomniana już — antropomorfizacja przyrody. Natomiast w okresie powstawania wierszy lozańskich tendencja psychologiczna niewątpliwie słabnie, natomiast ów obszar poetycki zyskuje nowe, rozległe terytoria.

2

W liryce wczesnego okresu rosyjskiego i w *Sonetach* odeskich, gdzie wiersze są jakby kartkami ze szkicownika pełnego błyskotliwych rysunków psychologicznych, przeważają efekty emocjonalne. W *Sonetach krymskich* opis początkowo kontynuuje funkcję emocjonalną i w tym wymiarze odpowiada roli opowiadania z okresu poprzedniego. Natomiast rozszerzeniu ulega skala nastrojów emocjonalnych. Kierunek zainteresowań poetyckich w pierwszej fazie, jeszcze silniej niż w *Sonetach* odeskich, sku-

pia się na sprawach związanych z podmiotem lirycznym. Sprzyja temu w dużym stopniu charakter opisu, utrudniający, w przeciwieństwie do opowiadania, takie rozczłonkowanie procesu kształtowania napięcia emocjonalnego pomiędzy antagonistów, czy dwie osobowości, jak to ma miejsce w *Strzelcu* czy *Ekskuzie*. Dlatego też sonety tej kategorii, a więc: *Stepy Akermańskie*, *Żegluga*, *Burza*, *Bajdary* i *Ajudach* dotyczą przede wszystkim przeżyć podmiotowych.

O ile opowiadanie pozwala na łatwe stosunkowo konstruowanie nastroju przez samo zestawienie odpowiednio dobranych składników rzeczywistości poetyckiej, o tyle przy opisie znacznie najistotniejsze posiada refleksja, jako czynnik konstruktywny dla nastroju. Sam zaś opis jest zawsze ustosunkowany do tej refleksji na zasadzie porównania, które może być oparte bądź na zasadzie analogii, bądź kontrastu. Ogólnie zatem biorąc, opis spełnia tę samą rolę co i opowiadanie, rolę pozapodmiotowej, obiektywnej — niejako — sugestii. Realizacja w przypadkach szczegółowych jest różnorodna i podlega ewolucji w miarę jak ewoluuje funkcja konstruowania nastroju ku refleksji ogólniejszej niż podmiotowa, i łączy się ze zmianą zainteresowań tematycznych, czy problemowych.

W rozwoju tej ostatniej tendencji można zaobserwować charakterystyczne fazy.

Pierwsza, jak już powiedzieliśmy, odznacza się kręgiem zainteresowań psychologicznych. Dalszy rozwój jest kilkukierunkowy. Z jednej strony zainteresowania psychologiczne ustępują miejsca ogólniejszym refleksjom i krążą w orbicie spraw związanych z człowiekiem, z dwoma zasadniczymi motywami: zainteresowaniem przeszłością — tu może o charakterze archeologicznym, historią dzieł ludzkich — i kręgiem tematycznym, który zamyka się w formule: *vanitas vanitatum* (por. *Bakczysaraj*).

Na antypodach stoi kierunek zainteresowań naturą¹¹; te są realizowane w dwu stadiach. Pierwsze można by określić jako zachwyty nad poznawanym pięknem przyrody, lub może ogólniej

¹¹ Por. J. Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948, t. I, s. 529.

natury (por. *Ałusztą w nocy*). Drugie dysponuje motywem, który wynikając z podziwu, jest jednocześnie tendencją analityczną, zmierzającą do usystematyzowania (analitycznego wskazania powiązań) i ucłowieczenia zarazem tej natury za pomocą introspekcji, jednakże, pozbawionej zewnętrznych cech subiektywnej podmiotowości. Sama też introspekcja jest ukryta i wyraża się tylko w doborze komponentów (por. *Bakczysaraj w nocy*).

Równocześnie z tą ewolucją funkcję emocjonalną przejmuje porównanie i metaforyka, zaś czynnikiem najistotniejszym zmian staje się z jednej strony ograniczenie zaznaczonego bezpośrednio podmiotu lirycznego w kształtowaniu rzeczywistości artystycznej, z drugiej zaś wzmoczenie roli niedopowiedzenia poprzez zestawienia wyrazowe zmierzające do daleko posuniętej modyfikacji i przede wszystkim rozszerzenia znaczeń (por. *Ałusztą w dzień*). A oto jak zagadnienia te przedstawiają się w przeglądzie analitycznym.

Stanowi notowanemu w *Sonetach* odeskich najlepiej odpowiadają *Stepy Akermańskie*. Analiza z dziedziny działalności (aktów) przenosi się teraz, ze względu na strukturę narracji opartej o opis, w sferę pośredniego informowania o dyspozycjach podmiotu (pośrednio: poprzez dobór takich elementów rzeczywistości komponowanej, które wyznaczają charakter dyspozycji) — jego wrażliwości. Gradacja elementów wizualnych i następująca po niej elementów akustycznych, determinują dziedzinę postrzegania w kierunku słyszalności. Równocześnie wyraźna w drugiej części hiperbolizacja:

— słyszę ciągnące żurawie,
Których by nie dościgły źrenice sokoła;
Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,
Kędy wąż śliską pierśią dotyka się zioła.

stwarza łatwość przejścia od sfery wrażliwości zmysłowej, ku wrażliwości psychicznej z aspektu słyszalności zmysłowej — irracjonalnej:

W takiej ciszy — tak ucho natężam ciekawie,
Że słyszałbym głos z Litwy. — Jedźmy, nikt nie woła!

Zbudowany w ten sposób nastrój momentalny wskazuje na metodę, której zasadą jest ukazywanie powiązań między inspiracyjnymi właściwościami konkretności (poetyckiego), a reagującą na bodźce zewnętrzne psychiką podmiotu. Ważne, że w odróżnieniu od *Sonetów* odeskich sfera tych bodźców przenosi się z kręgu zainteresowań człowiekiem ku przyrodzie (natura).

Do realizacji finału emocjonalnego prowadzą dwie równoległe drogi. Jedną, to wskazywanie narastania impulsów zwięzających swój zakres, swoją sferę oddziaływania niejako obiektywnie (wobec zapadającego mroku, silniejsze reagowanie na podniety słuchowe jest konsekwencją naturalną). Są to zmiany zachodzące w świecie zewnętrznym (oczywiście świecie zewnętrznym *Stepów Akermanskich*). Drugą jest rozwojem napięcia nieznaności i oczekiwania finału. Układ składników świata zewnętrznego polega bowiem na ograniczaniu, stopniowej eliminacji wszystkich bodźców pozaakustycznych. Emocjonalne działanie finału zasadza się więc na kontraście płaszczyzn: konkretnej — przedmiotowej i osobistej — uczuciowej. Tę ostatnią potęguje wyrażone za pomocą konkretności niedopowiedzenie: „...głos z Litwy!”. W ten sposób sfera wartości emocjonalnych zostaje rozszerzona, upowszechniona.

Poza funkcją sugerująco-motywacyjną, opis spełnia tu jeszcze inną, nie mniej ważną rolę. Wskazuje na konkretność jako źródło bodźców emocjonalnych i jest zarazem narzędziem analizy; od interpretacji subiektywnej prowadzi ku introspekcji. W swym analitycznym sposobie konstrukcji jest zabiegiem mającym na celu modulację i rozszerzanie znaczeń; zestawianie tych i tak zdeterminowanych w kontekście składników, które, przez swe wzajemne ustosunkowanie, prowadzą do jak gdyby wnioskowania emocjonalnego. Oczywiście ta selekcja składników jest też pewnym rodzajem interpretacji, subiektywizmem widzenia.

Tendencja psychologiczna, introspektywna, kształtowana w oparciu o strukturę opisową, wygasa właściwie w *Stepach Akermanskich*. Reprezentują ją natomiast dwa inne sonety: *Grób Potockiej* i *Pielgrzym*, oba, kształtowane nie w oparciu o opis lecz o obrazową metaforykę, tworzą stany emocjonalne o charakterze

elegijnym. Ważną rolę odgrywa w nich refleksja. Jest ona czynnikiem, który wraz ze zmianą zainteresowań poetyckich zastąpi z czasem dominujące dotąd szkicowanie nastroju.

Zmiana zainteresowań poetyckich w następnych sonetach wyraża się tym, że uwaga podmiotu przenosi się powoli i skupia w sferze pozaosobistej, niejako obiektywnej. Przedmiotem zainteresowań staje się z jednej strony człowiek, z drugiej natura. Ten ostatni kierunek zdaje się dominuje. Prowadzi to nie tylko do kapitalnych konsekwencji w dziedzinie kształtowania wypowiedzi lirycznej, pozwala również snuć wnioski na temat ogólniejszej ewolucji poetyckiej Mickiewicza. Jest zaprzeczeniem byronistycznej postawy *Żeglarza* (1821), kontynuowanej w *Nowym Roku* i *Majtku*, zaznaczonej w *Ekskuzie*, ostatnim echem odbijającej się w *Farysie*, postawy, której manifestem w twórczości epickiej jest chyba *Konrad Wallenrod*.

Granicę dawnych i nowszych tendencji ilustruje świetnie *Cisza morska*. Z okresem poprzednim łączy ją przede wszystkim wyraźne jeszczeciążenie zainteresowań psychologicznych. Nie jest to już kształtowanie napięcia emocjonalnego. Jedynie pośrednio, z tonu wypowiedzi podmiotu, możemy wnioskować o jego nastroju. I nie o sylwetkę wnętrza tu chodzi, lecz o ogólniejszą koncepcję, tłumaczenie zjawisk emocjonalnych. Tematyka jest więc znacznie rozszerzona.

Nieco podobnie jak w *Stepach Akermańskich* opis poprzedzający tu refleksję, ukształtowany analitycznie (poprzez selekcję postrzeżeń prowadzi do zasugerowania spokoju, bezruchu), stwarza aurę sytuacyjną, „okazję“, z której pomocą — tkwi ona niejako poza podmiotem, w konkretnie poetyckim — zostaje uzasadniona przyczyna powstawania tej refleksji.

Natomiast wyznacznikiem nowszych tendencji jest zerwanie z metodą budowania scen psychologicznych i sama refleksyjność sonetu *respective* wiersza. Łączy się to ze zmianą i rozszerzeniem kręgu widzenia (obserwacji) od przypadków szczegółowych, ku wnioskom, czy przekonaniom ogólniejszym. Metaforycznie rzecz biorąc, można by istotę zmiany upatrywać w analogii z procesem

zdobywania sprawności i wykorzystywaniem doświadczenia, między przyswajaniem sobie umiejętności analizy i wnioskowaniem. Przekonanie subiektywne, koncepcja własna wprawdzie, ale pretendująca do powszechnej sprawdzalności sprawia, że sens wypowiedzi lirycznej odnosi się nie do jednostki lecz do ogółu, refleksję podnosi w ten sposób do rangi koncepcji ogólnej, prawa powszechnego.

Ten sam typ wiersza reprezentuje *Ajudah*. Równie jak *Cisza morska*, poprzez opis, konstruuje pośrednio podwyższoną płaszczyznę emocjonalną, a w tercynach zmierza do przekazania refleksji orzekającej. Opis jest tu rodzajem argumentacji poetyckiej. Tylko, że *Ajudah* jest wyrazem spokoju, opanowania, równowagi. Chyba tego jednego wiersza nie mogli zganić krytycy i recenzenci warszawscy.

Dalsze rozszerzenie problematyki przynosi *Bakczysaraj*. Tu istota wypowiedzi lirycznej zwrócona jest ku ogólnej refleksji, zaś jej przedmiotem jest przemijanie dzieł ludzkich. I opis jest ukształtowany inaczej, na kanwie narracji. Nie jest on mianowicie tak jednolity, jak to np. obserwowaliśmy w *Stepach Akermąńskich*, czy w czterowierszach *Ciszy morskiej*. Jest silnie zmetaforyzowany, przerywany wartościującymi określeniami:

Zmiotane czołem baszów ganki i przedsienia,
Sofy, trony potęgi, miłości schronienia,
Przeskakuje szarańcza, obwija gadzina.

Nie zmierza też do przekazywania szczegółowych oglądów, lecz raczej ma na celu, poprzez ogólny rysunek oglądowy, ukazywać ruinę —postęp zniszczenia. Stąd wypowiedź swym charakterem zbliża się do narracji, z tym jednak zastrzeżeniem, że istnienie narratora nie jest nigdzie bezpośrednio zaznaczone. Funkcja opisu, czy może raczej fragmentów opisowych, jest ograniczona w swej przedmiotowej, konkretnej wymowie, a dzięki silnemu zmetaforyzowaniu ma doniosłe znaczenie dla wzbogacenia semantycznej strony wypowiedzi. Ostro odcinające się swą konkretnością realia przeistaczają się w reprezentatywne symbole wszystkich poczynań i przedmiotów troski człowieka, wszelkiej

jego działalności, i skontrastowane z przypadkową niezmiennością trwania „rzeczy“ prowadzą do zwątpienia:

W środku sali wycięte z marmuru naczynie;
To fontanna haremu, dotąd stoi cało
I perłowe lzy sącząc woła przez pustynię:
Gdzież jesteś, o miłości, potęgo i chwało!
Wy macie trwać na wieki, źródło szybko płynie,
O hańbo! wyście przeszli, a źródło zostało.

I tu więc, pośrednio, bo nie w oparciu o opis lecz metaforyczne epitety, dana jest podniesiona płaszczyzna emocjonalna ułatwiająca refleksję. Tylko, że refleksja ta tworzy się niejako samorzutnie, wynika z materialnego pola widzenia i nie jest przypisywana bezpośrednio żadnej osobowości interpretującej. Oczywiście uświadomiamy sobie konstrukcję maski i zacytowanie fontanny (zabieg z dziedziny baśni?) skłonni jesteśmy przypisywać podmiotowi lirycznemu. Przecież sama tendencja do wyeliminowania osobistego, subiektywnego, podmiotowego właśnie waloru jest znamienna. Wynika ona, jak można wnioskować, z przedmiotowego i analitycznego charakteru opisu.

Rzeczowość i konkretność, sprawozdawczość opisu jest przedmiotem ciągłej, dynamicznej opozycji tegoż opisu i subiektywnego, lirycznego charakteru podmiotu. Ma to wielkie znaczenie dla konstrukcji wypowiedzi lirycznej. Zmusza bowiem do poszukiwania kompromisowej metody łączenia tych dwu elementów, jak to obserwowaliśmy dotąd, bądź też przechyła szalę na korzyść podmiotowości, pozaosobowości opisu — jak to stwierdzamy obecnie. *Bakczysaraj* nie jest najlepszym przykładem ze względu na krańcowy i dość sporadyczny sposób wykorzystania opisu, jest jednak koniecznym ogniwem ilustracyjnym, ze względu na nadrzędną rolę ewolucyjną problematyki lirycznej. Baczniejszy bowiem wgląd w lirykę Mickiewicza skłania do dość oczywistego zresztą wniosku, że nie metody kształtowania wypowiedzi artystycznej lecz problematyka — nowość i trudność materiału, skłaniają poetę do poszukiwania rozwiązań nowych.

Dążenie do eliminacji zewnętrznych sygnałów istnienia pod-

miotu lirycznego nie jest zdobyczą *Bakczysaraju*. Tendencję tę można obserwować, w jej stopniowym rozwoju, w kilku innych sonetach. W *Ciszy morskiej* obecność podmiotu lirycznego zaznaczona jest tylko pośrednio, przez apostrofy; w *Burzy* rolę fontanny z *Bakczysaraju* spełnia „jeden podróźny“.

Wspomnieliśmy niedawno, że problematyka jest nadrzędnym czynnikiem, decydującym o ewolucji artystycznej. Trzeba więc dodać, że krąg tematyczny *vanitas vanitatum* poza *Ruinami zamku w Bałakławie* nie znajduje w *Sonetach krymskich* dalszej kontynuacji. Jego miejsce zajmuje natura. Przejście to nie jest jednak gwałtowne lecz stopniowe i polega na okresowym zwróceniu zainteresowań ku tematyce dotyczącej przyrody — tendencji, która, wynikając z upodobań psychologicznych, ewoluuje ku chwytaniu już nie tyle nastrojów, ile stanów w kategoriach raczej estetycznych. Przykładem może być *Ałusztą w nocy* — sonet zachwytu.

Do opisu, którego ostrze skierowane jest ku wychwyceniu wszystkich piękności nocy wschodniej — stąd pewne zmetaforyzowanie — dołączają się elementy narracji:

U sypiam pod skrzydłami ciszy i ciemnoty:
Wtem budzą mię rażące meteoru błyski,...

Istnienie podmiotu lirycznego jest więc tu wyraźnie zaznaczone, ale być może wynika to z powiązań, jakie ma ten sonet z tendencjami wcześniejszego okresu. Podobnie jak w *Ciszy morskiej*, opis stwarza aurę sytuacyjną, w przeciwieństwie jednak do tamtego wiersza, refleksja nie przekracza ram tematyki opisu, przeciwnie, odnosi się bezpośrednio do nocy wschodniej, ją właśnie apostrofuje. Przeniesienie waloru lirycznego z podmiotu w dziedzinę przyrody staje się coraz widoczniejsze.

Mogłoby się wydawać, że wyeliminowanie podmiotu lirycznego godzi w podstawy właściwości rodzajowych liryki. Jest to jednak tylko pozorna obawa. Zagadnienie to najlepiej ilustruje zestawienie dwu sonetów: *Bakczysaraju w nocy*, stojącego już chyba poza dziedziną liryki i lirycznej *Ałusztą w dzień*.

Bakczysaraj w nocy atmosferę liryczną zawdzięcza przede wszystkim charakterowi cyklu. Sonet — to również w pewnym

sensie graniczny. Zachwyty nad pięknem przyrody wiąże go z *Ałusztą w nocy*, ograniczenie roli podmiotu lirycznego z *Bakczysarajem*¹², w przyszłość zaś wybiega poetycką, dziwiącą wizją przyrody. Śladów lirycznej interpretacji ukrytego podmiotu można się doszukiwać w uniezwykłej metaforze i próbach kontrastowania zjawisk opisywanych. Kontrast taki mianowicie pada między czterowierszami i tercetami, ale wydaje się uzasadniony i złagodzony właściwościami sytuacji opisywanej — potężniejącym mrokiem.

Najistotniejszą jednak zdobyczą jest, wynikający z metody opisu, antropomorfizm przyrody:

Zawstydziło się licem rubinowym zorze,
Srebrny król nocy dąży spocząć przy kochance.

Ów antropomorfizm można było zaobserwować już w *Bakczysaraju*, tam jednak był on niejako antycypowany w stosunku do przedmiotu opisu. Jednakże ani udziwnienie za pomocą metaforyki, ani antropomorficzne ukształtowanie przyrody, nie tworzą sprzyjającej sytuacji dla funkcjonowania przekazywanych opisem znaczeń w płaszczyźnie niedopowiedzenia, lecz są kontynuacją poetyki zachwyty. Celem jest malowanie piękna przyrody. Stąd też jesteśmy skłonni do bardziej zewnętrznego, dosłownego apercyppowania sonetu.

Inaczej rzecz ma się w *Ałuszcie w dzień*. Podmiot liryczny nie jest tu dany bezpośrednio, nie znaczy to jednak, że w ogóle nie istnieje.

Zwykłymi i najprostszymi sygnałami obecności podmiotu w wierszach lirycznych są zaimki osobowe, lub osobowe formy czasownika. Na przykład w *Stępach Akermańskich*:

¹² Sądy tego typu mają wartość jedynie w odniesieniu do określonej sytuacji historycznej. Można zatem mówić o podziale na „sytuację“ i „podmiot“ na terenie liryki romantycznej, natomiast nie da się to z całą konsekwencją odnieść do liryki klasycystycznej, w której, jak już wspomniano na początku tych rozważań, dominuje deklaratywnizm. Stąd też owa sytuacja poetycka istnieje tu tylko pośrednio, w relacji i daje się zrekonstruować na podstawie przeżyć podmiotu.

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu, ...

Formacją rzadszą są apostrofy czy inwokacje; np. w *Ciszy morskiej*:

O morze! pośród twoich wesołych żyjątek, ...

W *Ałuszcie w dzień* nie spotykamy tego rodzaju sygnalizacji. Są natomiast inne, nie mniej chyba ważne przesłanki, pozwalające na skonstatowanie istnienia podmiotu mówiącego i co więcej, interpretującego subiektywnie. Przede wszystkim sam początek sonetu:

Już góra z piersi mgliste otrząsa chylaty, ...

nosi w sobie walor podmiotowy, bo wyraża nie obiektywną samoistność zjawiska (tak było np. w *Bakczysaraju*, który rozpoczyna się słowami: „Rozchodzą się z dżamidów pobożni mieszkańce, ...“), lecz rozpoczęcie obserwacji, stwierdzenie przez obserwatora istnienia zjawiska. Mniejsza w tej chwili o to, czy to jest narrator, czy podmiot liryczny. Podobnie na początku tercetów:

A kędy w wodach skała przegląda się łysa,...

jest wyraźnie osobowym zaznaczeniem zmiany terenu obserwacji, zdradza udział podmiotu dokonywającego selekcji.

Drugim czynnikiem jest interpretacja, na ogół zresztą ukrywana, wynikająca ze zmetaforyzowania opisu. Już w pierwszym wersecie spostrzegamy antropomorficzne przedstawienie przyrody. Zabieg ten rozciąga się i na dalsze wersety. Wspomniana metaforyzacja jest również jednym z czynników interpretacji:

Łąka w kwiatach, nad łąką latające kwiaty,
Motyle różnofarbne, niby tęczy kosa,
Baldakimem z brylantów okryły niebiosą;
Dalej szarańcza ciągnie swój całun skrzydlaty.

W metaforyce zwraca uwagę dobór słów o określonej wartości skojarzeniowej. Z „latającymi kwiatami“, „tęczy kosą“, „baldakimem z brylantów“ — motylami, kontrastuje „skrzydlaty całun“ — szarańczy. Podobnie i dalej:

Wre morze i odparte z nowym szturmem pędzi;
W jego szumach gra światło jak w oczach tygrysa,
Sroższą zwiastując burzę dla ziemskiej krawędzi;
A na głębiny fala lekko się kołysa
I kąpią się w niej floty i stada łabędzi.

Wiele z wymienionych tu cech posiada *Bakczysaraj w nocy*, nie są one jednak tak podporządkowane jak w *Ałuszcie* zasadzie koncentrycznego współgrania, współtworzenia summy artystycznej w finale. Opozycja dwu części *Bakczysaraju w nocy* wynika z następstwa przyczynowego, natomiast w *Ałuszcie* organizacja przeciwieństw opiera się na strukturze chiazmowej. Pogodnej obojętności dwu pierwszych strof (z wyjątkiem ostatniego wersetu) odpowiadają dwa wersety zakończenia. Skrzydło grozy i niepokoju reprezentują zróżnicowane tematycznie: ostatni werset czterowerszy i cztery pierwsze wersety w tercynach. Powstający stąd układ 7 + 1 + 4 + 2 ilustruje silne obciążenie finału (właściwość charakterystyczna dla liryki Mickiewicza; jest to kompozycyjne dziedzictwo wierszy z pointą).

Inny jest też znaczeniowy walor wypowiedzi. W *Bakczysaraju w nocy* nie wykracza on poza przedmiot opisu, w *Ałuszcie w dzień* sięga nieskończenie daleko poza te granice. Strona semantyczna nabiera tu szczególnego znaczenia. W dotychczasowej praktyce poetyckiej Mickiewicza, szczególnie tam, gdzie posługuje się on opisem, obserwowaliśmy, że słowo gra przede wszystkim konkretnością przedstawienia. Tu natomiast funkcja ta, którą można by nazwać przedstawieniową, zmienia się. Już nie o przedstawienia chodzi — te istnieją tylko w zewnętrznej, niejako pomocniczej warstwie konstrukcji artystycznej — lecz o zasugerowania o daleko szerszym zasięgu. Tradycyjna, konwencjonalna zawartość semantyczna słów, lub ich zestawień, wykorzystana jest dla tworzenia tropów skojarzeniowych, niedopowiedzeń, które wyznaczają jedynie najogólniejszy kierunek asocjacji. Opis jest strukturą korzystną dla takiego właśnie kształtowania wypowiedzi. Pozwala na uniezależnienie systemu zasugerowań od podmiotu, na obiektywizację wypowiedzi, pozornie usuwa niejako koniecznego pośrednika — podmiot liryczny i wprowadza w samą istotę

znów niejako obiektywnych bodźców lirycznych. Łączy się to z chęcią zamaskowania lirycznej subiektywności, celem zaś jest osiągnięcie jak największej sugestywności poetyckiej. Sens wymowy lirycznej sonetu leży nie w konkretnym przeżyciu, niepodobna bowiem nazwać stanu emocjonalnego czy estetycznego, towarzyszącego apercpcji. Dzieje się tak dlatego, że zasadą konstrukcyjną tej liryki jest niedopowiedzenie zawsze o tej samej (u Mickiewicza) charakterystycznej konstrukcji, która sprawia, że wiersz staje się jakby wielką metaforą. Przedmioty i zjawiska opisywane mają sens tylko egzemplifikacyjny, wąski i zewnętrzny, stwarzają jednak sumę bodźców irracjonalnych(?) o wyraźnie określonym kierunku (wartości) emocjonalnym i semantycznym. Trzeba jednak dodać, że w tej ostatniej dziedzinie, dziedzinie znaczenia rozszerzonego, nie przekazują nic bezpośrednio, stają się natomiast trwającym w permanencji wzorcem, ogarniają i podporządkowują sobie nieograniczoną wielość szczegółowych, uzależnionych od apercptora konkretyzacji znaczeniowych.

Ałusztą w dzień jest więc szczytowym osiągnięciem poetyckim okresu rosyjskiego. Zdobyte tu doświadczenia artystyczne mają doniosłe znaczenie dla późniejszej twórczości. Ona to (*Ałusztą w dzień*) rozpoczyna i reprezentuje poetykę wierszy lozańskich.

3

Wspomnieliśmy już uprzednio, że *Ałusztą w dzień* jest najwcześniejszym sygnałem tych zdobyczy artystycznych, które realizował poeta w lirykach lozańskich. W *Ałuszczie* obserwowaliśmy dwie cechy charakterystyczne, wynikające z lirycznego wykorzystania opisu i narracji. Pierwsza z nich polega na ograniczeniu, zamaskowaniu niejako roli podmiotu lirycznego, druga dotyczyła charakteru samego opisu i jego funkcji w kształtowaniu znaczeniowej, lirycznej wymowy wiersza. Liryka lozańska nawiązuje przede wszystkim do drugiej z tych właściwości.

W kształtowaniu wypowiedzi metaforycznej — chodzi tu o metaforę pojętą jak najszerzej — jednym z czynników najistotniejszych jest niedopowiedzenie. Dzięki niemu sfera znaczeń przeka-

zywanych, czy sugerowanych, mimo pewnej nieokreśloności, rozszerza się i stwarza możliwość powstawania nieograniczonej ilości wariantów skojarzeniowych. Prowadzi to do znamiennych konsekwencji apercypcyjnych. Czytelnik przy utworze tego typu, nie jest tylko rezonatorem ale i współtwórcą przeżycia lirycznego, gdyż, najogólniej tylko wyznaczony kierunek skojarzeń apercypcyjnych prowadzi do konkretyzacji uzależnionych od danego stanu psychicznego, w jakim się on (czytelnik) znajduje. Oczywiście, ów proces, choć w różnym stopniu nasilenia, jest zwykłą przypadłością wszystkich wypowiedzi lirycznych. Istotna różnica pomiędzy liryką typu np. *Ekskuzy* a *Ałusztę w dzień*, czy liryką lozańską, polega na odmienności naczelnej zasady tego procesu estetycznego. W pierwszym przypadku jest to pewna, znacznie zresztą ograniczona możliwość powstawania wariantów konkretyzacyjnych na zasadzie analogii, w którym to procesie przeżycie liryczne wiersza subiektywizuje się u perceptorów bądź na zasadzie współodczuwania (identyfikacja emocjonalna), bądź na zasadzie współrozumienia (identyfikacja intelektualna), zawsze poprzez identyfikację podmiotów: poetyckiego i apercypującego wobec tego, co dane do przeżycia; czyli wobec — jak można by określić — sytuacji poetyckiej; w stosunku do tej sytuacji podmiot dokonuje czynności lirycznej. Sytuacje, stany emocjonalne czy zdarzenia przedstawione nie tracą więc nic ze swego konkretnego, intersubiektywnego istnienia, swej samoistności (rzecz prosta w wymiarze poetyckim), lecz są bodźcami, przykładami i w pewnym sensie obszarem materiałowym przeżyć estetycznych.

Owej metodzie egzemplów przeciwstawić można metodę ślepych wyznaczników, jaką obserwujemy w wierszach drugiego typu (liryka lońska). W nich bowiem konkretność przedstawień jest podważona, może nawet zniwelowana semantyczną pojęciowością, abstrakcyjnością słowa czy zestawień słownych. W wierszach tego typu słowa, czy zestroje słowne, tracą swą konkretną, przykładową oczywistość, nie są bowiem funkcjonalnie przeznaczone do wywoływania reakcji opartych na skojarzeniach doświadczonych (znanych z doświadczenia), empirycznie sprawdzonych przez perceptorów. W swej funkcji lirycznej tworzą tylko

sferę zasugerowań abstrakcyjnych, oczywiście w oparciu o przybliżoną semantyczną wartość przekaźników — służących przekazywaniu, podawaniu do przeżycia stanów psychicznych trudnych do wyrażenia, lub wprost niewyraźalnych, poza najogólniejszymi sugestiami nastrojowymi. Służyć też mogą do przekazywania ujętych w postać wizji poetyckiej refleksji o charakterze intelektualnym (*Alusztą w dzień*). Mamy tu więc do czynienia z typem utworów, w których i owa sytuacja poetycka nie jest dana jednoznacznie, lecz tkwi niejako w niedopowiedzeniu. Stąd też w zakres procesu apercypcyjnego wchodzi nie tylko unifikacja podmiotów ale i współtworzenie przedmiotu przeżycia.

Dociekania tego typu powodują zawsze najwięcej zastrzeżeń i częstokroć mają charakter bardziej impresyjny, niż to leżało w zamierzeniach autora. Mimo tych trudności nie da się uniknąć tezy, że istotna różnica między liryką lozańską a poprzednią twórczością poety leży głównie w sposobie wykorzystania semantyczno-wyrazowych właściwości słowa poetyckiego i że zmiana ta postępuje od względnie komunikatywnej, bo metaforycznej wartości znaczeniowej słowa, ku zasugerowaniom skojarzeniowym, nieraz bardzo odległym. Natomiast konstrukcja podmiotu lirycznego ulega modyfikacji. We wszystkich wierszach lozańskich jego obecność jest wyraźnie zaznaczona, zmienia się tylko jego charakter. Jest on jak gdyby rozszerzony, nie daje się łączyć z żadną konkretną osobowością, nie jest też hegemonem lecz jednym z wielu równorzędnych składników sytuacji lirycznej.

Okres lozański nie przynosi zespołu wierszy jednolitych, nawet w takim stopniu, jak mogliśmy to obserwować w okresie rosyjskim, czy nawet rzymsko-drezdeńskim. I tematyka liryczna i sposób kształtowania wypowiedzi wykazują tu dużą różnorodność. Najogólniej dadzą się wydzielić trzy grupy: pierwszą stanowią wiersze przynoszące ogólną koncepcję mistyczno-poznawczą (*Nad wodą wielką i czystą i Snuć miłość*), drugą, pośrednią stanowią wiersz *Gdy tu mój trup* i wreszcie trzecią — wiersze o charakterze wspomnień refleksyjnych. Wspólną właściwością liry-

ków lozańskich jest większa niż kiedykolwiek przedtem konfesyjność, osobisty, egotyczny ich charakter.

Nad wodą wielką i czystą, jedno z najpotężniejszych osiągnięć tego okresu — to wiersz, który obok osobistego, subiektywnego charakteru buduje system ogólniejszych, mistyczno-poznawczych przekonań podmiotu lirycznego.

Zewnętrzna szata przedmiotowa, sprawozdawcza — opowiadanie w części pierwszej, nie służy tu, jak to obserwowaliśmy w okresach wcześniejszych zasugerowaniu słuszności przekazywanych przekonań podmiotu lirycznego. Ale też wiersz, podobnie zresztą jak większość mu współczesnych, swym sensem lirycznym nie wybiega poza krąg podmiotu, jest niejako adresowany i przeznaczony dla samego siebie. Paralelizm rzeczywistości przedstawionej i osobowości podmiotu pozostaje wyłącznie na usługach modyfikacji semantycznej przekazywanych. Oczywiście już przez to w jakiś sposób korzysta z ogólnej wyrazowej zdolności przedstawień w wierszu zużytkowanych.

Gdyby poszukiwać analogii kompozycyjnych we wcześniejszej twórczości poety, to może najwłaściwiej byłoby wskazać na wiersz *Do M*** (Precz z moich oczu...)*. Tylko, że podobieństwo da się wykazać wyłącznie w zewnętrznej sferze budowy utworu.

Nad wodą wielką i czystą dzieli się na dwie części. Pierwsza opowiadawcza, jest w stosunku do całości silnie rozbudowana i wnosi trzy istotne dla kompozycji wiersza motywy: opoki, obłoki, grom. I, mimo że to one właśnie wybijają się na pierwsze miejsce, niepodobna zapomnieć, że ukazane są w uzależnieniu od nadrzędnego motywu: „wody wielkiej i czystej“.

Budowa części pierwszej jest jakby zwielokrotnioną konstrukcją ramy. Ostatnie dwa wersety tej części:

A woda jak dawniej czysta,
Stoi wielka i przejrzysta.

nawiązują do pierwszych słów wiersza i pierwszych wersetów trzech początkowych strof. Owe dwa, końcowe wersety, stanowiące cezurę międzystroficzną (poeta dla uwypuklenia podziału posługuje się skróceniem strofy), są również semantycznym prze-

wartościowaniem przedstawienia: sygnalizują metaforyczny, nie przedmiotowy, nie epicki, lecz liryczny sens części pierwszej, przesuwają sferę znaczenia tych strof poza dziedzinę spraw zewnętrznych, otwierają drogę refleksji. Na tak przygotowanej płaszczyźnie znaczeń zmodyfikowanych (potencjalnie przygotowanych do zmodyfikowania), w której motywy konkretnego poetyckiego tracą swe dosłowne znaczenie, rozwija podmiot liryczny interpretacyjną konfesję.

Przełożenia znaczeń ze sfery konkretnego poetyckiego, owe zasugerowania (por. uwagi wstępne tego rozdziału), nie ulegają zmianie, przeciwnie, są konsekwentnie podtrzymywane (kontynuacja motywów i słownictwa). Prowadzi to nawet do sprzeczności w zewnętrznej, dosłownej warstwie znaczeniowej:

Tę wodę widzę dokoła
I wszystko wiernie odbijam, ...

Domyślna, niedopowiedziana unifikacja(?) wody i podmiotu lirycznego może razić jako niekonsekwencja, tak dalece ukryta jest metaforyka wiersza.

Wzajemny stosunek części wiersza polega na paralelizmie. W ten paralelizm został jednak wprowadzony pewien kontrast. Potęga natury, żywiołów, w części pierwszej, kontrastuje z wielkością i czystością wody, z niezmiennością jej trwania. Konsekwencje tej opozycji obserwujemy jeszcze w pierwszej strofie części drugiej:

Tę wodę widzę dokoła...

ale w strofie ostatniej miejsce „wody wielkiej i czystej“ zajmuje podmiot liryczny:

Skałom trzeba stać i grozić,
Obłokom deszcze przewozić,
Błyskawicom grzmieć i ginać,
Mnie płynąć, płynąć i płynąć. —

To podniesienie podmiotu do wysokości żywiołu, zrównanie go z potęgami przyrody, wyraża w sposób metaforyczny, niedopowiedziany subiektywną, liryczną koncepcję wzajemnego ust-

sunkowania podmiotu i — by powiedzieć najogólniej — otoczenia, ale równocześnie zmierza do wyznaczenia celu i sensu istnienia.

Dla nas istotne znaczenie posiada to, że poeta przy kształtowaniu wypowiedzi posługuje się narracją. Potwierdza to stałość posługiwania się tą strukturą, świadczy o ciągłości metody artystycznej. Zewnętrzna, konkretna, przedmiotowa warstwa czyni wiersz, mimo metaforyczności i ciemności, bardziej komunikatywnym, ułatwia perceptorowi przejście ku dziedzinie znaczeń zmodyfikowanych, sprawia — jeśli użyć argumentu pozaliterackiego — że wiersz staje się dostępny dla większej liczby odbiorców.

Podobną metodę, choć w oparciu nie o opis czy opowiadanie, lecz o porównania, reprezentuje wiersz *Snuć miłość*. Szereg porównań czerpanych z konkretnych, przedmiotowych, służy modyfikowaniu zawartości znaczeniowej nadrzędnego motywu. Tendencje mistyczno-poznawcze są tu o wiele silniejsze. Szczególnie wyraźnie dochodzą do głosu w drugiej, wykładkowej części wiersza.

Z punktu widzenia ewolucji sztuki poetyckiej Mickiewicza *Snuć miłość* przypomina najbardziej poetykę sądów ze *Zdań i uwag* i poetykę *Sonetów krymskich*, ze względu na intersubiektywny charakter wypowiedzi. Podmiot liryczny jest tu niejako ukryty. Część pierwsza, rozwijająca porównania, jest ukształtowana jako wypowiedź bezosobowa (osiąga to poeta dzięki użyciu form bezokolicznika: snuć, łąć, rozwijać, puszczać, wiać, rozsypywać, piastować). Dopiero w części drugiej, adresowanej indywidualnie do każdego czytelnika:

Stąd będzie naprzód moc twa, jak moc przyrodzenia...

podmiot liryczny, choć w sposób pośredni, wyraźnie zaznacza swoje istnienie.

Zabiegi te funkcjonalnie odpowiadają stanowi stwierdzonemu w *Sonetach krymskich*; mają one na celu możliwie jak największe zobiektywizowanie wypowiedzi, która, mimo swego subiektywnego charakteru, pretenduje do rangi prawa powszechnego.

Wiersz *Gdy tu mój trup* stoi na pograniczu utworów o charak-

terze mistyczo-poznawczym i grupy wierszy refleksyjno-wspomnieniowej. Zewnętrznym zmaterializowaniem irracjonalnej wizji poetyckiej przypomina sposób kształtowania wypowiedzi w wierszu *Do M. Ł.*

Gdy idzie o funkcję przedstawień przedmiotowych, konkretnych, to oba te utwory wykazują pewne podobieństwo. Różne są natomiast rodzaje struktur podawczych. Wiersz *Do M. Ł.* jest opowiadaniem, tu natomiast mamy do czynienia z monologiem lirycznym, który w ostatniej strofie przeistacza się w opis.

Podobnie jak w *Nad wodą wielką i czystą* w dosłownej warstwie znaczeniowej dadzą się zauważyć pewne niejasności. Najpierw w strofie pierwszej:

Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada,
W oczy zagląda wam i gło[śno gada],
Dusza w ten czas daleka, ach, daleka,
Błąka się i narzeka, ach, narzeka.

Ów ostatni werset, w kontekście wiersza, staje się niewytłumaczony. Czemu „narzeka dusza” — jeśli już zapuszczać się w wulgarne komentowanie tekstu — gdy przebywa w krainie „piękniejszej niż ta, co w oczach stoi”? Podobnie w strofie ostatniej jesteśmy zaskoczeni pojawieniem się w miejscu dotychczasowego „ja” zaimka — ona:

Tam widzę ją, jak z ganku biała stąpa,...

Tłumaczenie: ona — dusza najprostsze, nie jest jednak zadowolające. W rozwiązaniu tej zagadki z pomocą przychodzi doświadczenie zdobyte przy analizie wiersza *Nad wodą wielką i czystą*. Jesteśmy więc skłonni sądzić, że zewnętrzna warstwa znaczeniowa ma tylko drugorzędą, wprowadzającą rolę do spełnienia, że jest sferą umowną, choć konieczną, sferą, która przez swą przedmiotowość ułatwia przejście ku apercpcji znaczeń zmodyfikowanych. Dobór komponentów słownych (i znaczeniowych) razem, w sensie znaczenia podstawowego, dosłownego) gra rolę decydującą, gdy idzie o konstruowanie owych zasugerowań poetyckich. Ciemność i trudność wiersza wynika z jego egotycznego,

osobistego charakteru, jak również z owej odmienności zasady artystycznego oddziaływania.

W takim układzie artystycznym elementy opisowe strofy czwartej pełnią dwojaką funkcję. Z jednej strony prowadzą do uniezwyklenia, poetyzacji „ojczyzny myśli“, z drugiej zaś poprzez umowną, powszechną wiedzę o elementach składowych tej krainy (jodły, trawa, motyle, wróble, zboże, łąki, lasy), lokalizują i indywidualizują niejako ów obszar marzenia w kraju sielskiego wywczasu i beztroski. Wolor sielskości (w pierwotnym, dodatnim znaczeniu tego słowa) uwypukla jeszcze ponura metaforyka początkowych wersetów:

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

tak niespodziewana, jeśli spojrzeć z aspektu radosnego, ekstazy-
tycznego zakończenia.

Warto zwrócić uwagę, jak rozległą skalę stanów emocjonalnych zamyka w sobie ten wiersz, w którym dwa przeciwstawne krańce wypowiedzi: początek i zakończenie stanowią antynomię najgłębszego zwątpienia i największego zachwytu. Zmiana postawy emocjonalnej dokonywa się stopniowo, wraz z rozwojem wizji. Zwraca uwagę, że ów rozwój jest charakterystycznie stopniowany. Strofa druga przynosi tylko pojęciowe, superlatywne określenia krainy marzenia. W strofie trzeciej, którą rozpoczyna przypomnienie rzeczywistości niewizyjnej (w kategoriach poetyckich):

Tam, wpośród prac i trosk, i wśród zabawy,
Uciekam ja.

obserwujemy zarysowywanie jakby powoli materializującego się, konkretniejącego obrazu, ciągle jeszcze mglistego i fragmentarycznego. Dopiero strofa ostatnia jest jakby nagłym wylewem wizji, objawienia: „Tam widzę...“. Określenia ruchowe strofy trzeciej (siedzę, leżę, pędzę) przeobrażają się w epitety wizualne (biała, zielona, świeci). Struktura opisowa strofy ostatniej ma więc dwie funkcje: dokumentuje rzeczywistość istnienia krainy

wizji, uplastycznia ją, a pośrednio funduje również zmianę nastroju emocjonalnego podmiotu lirycznego.

Trzecią grupę reprezentują dwa utwory: *Ach, już i w rodzicielskim domu...* i *Polaty się lzy...*

Stopniem konfesyjności przewyższają chyba całą dotychczasową twórczość poety. Tylko pierwszy z nich ukształtowany jest w postaci wspomnienia-opowieści i sprawia wrażenie notatki poetyckiej, lub początkowego fragmentu większej niedokończonyj całości. Ów urywek autobiograficzny metodą kształtowania wypowiedzi odbiega od poprzednio omawianych wierszy lozańskich (oczywiście, o ile można wnioskować na podstawie tego fragmentu) i nawiązuje do okresów poprzednich.

4

Wśród wierszy z ostatnich lat życia poety zwraca uwagę, pochodzący zapewne z okresu towianistycznego, fragment genezyjskiego traktatu: *Drzewo*. Narracja o funkcji opisu na usługach rozważań mistycznych, sposób kształtowania wypowiedzi w oparciu o konkret, świadczy najlepiej o trwałości tej metody artystycznej w sztuce poetyckiej Mickiewicza. Ta tendencja do równoważenia abstrakcyjności wypowiedzi konkretnością struktury podawczej jest jedną z istotnych właściwości poetyki Mickiewicza. Ona to sprawia, że autor *Ałusztu w dzień, Mędrców* i *Nad wodą wielką i czystą* szuka pomocy w łatwości i przystępności strony rzeczowej. O wartości poezji decyduje przecie stopień jej sugestywności. I tu właśnie zewnętrzna konkretność przychodzi z pomocą. O popularności liryki decyduje stopień jej komunikatywności. Mickiewicz umie prowadzić czytelnika powoli w sedno istotnego sensu wypowiedzi lirycznej, w sedno wielkich problemów, rozpoczynając zawsze od konkretności, apelując do odbiorcy zewnętrzną łatwością przedstawienia. Jest więc poetyka Mickiewicza poetyką dopełnień, poetyką, w której stopień trudności przekazywanych znaczeń jest zawsze proporcjonalny do zwykłego, codziennego przedstawienia w wymiarze konkretności poetyckiego.

Zagadnienie poetyki autorskiej jest o tyle skomplikowane, że łączy się w dużej mierze z zagadnieniami poetyki epoki. Wydaje się jednak, że u Mickiewicza owo ciążenie w stronę konkretnego jest świadomie przyjętą właściwością z czasów, gdy podstawy wiedzy o literaturze czerpał u Leona Borowskiego. Nie można zapominać, że wśród wielkich poetów romantyzmu Mickiewicz jest jedynym, który swój start poetycki rozpoczął w okresie panowania klasycyzmu. I można chyba zaryzykować tezę, że poetyka Mickiewicza była poetyką syntetyczną, bo łączyła w sobie właściwości dwu epok, bo autor liryków lozańskich nie zapomniał młodzieńczego sądu, że: „... pierwszą powinnością poety jest rzecz malować zmysłowie“.

VERS AŁUSZTA
REMARQUES SUR LA LYRIQUE DE MICKIEWICZ

En voulant déterminer la position des poésies de Lausanne dans l'évolution de l'art lyrique mickiewiczien, la dissertation se propose de démontrer que les tendances artistiques considérées comme sources de la poétique de Lausanne commencèrent à apparaître déjà à l'époque russe, notamment dans les *Sonnets de Crimée*.

Le point de départ de l'analyse est la tendance à concrétiser l'énoncé en utilisant la description et le récit à des fins lyriques, — tendance visible depuis les poésies de jeunesse jusqu'aux derniers vers écrits en exil.

Dans la première partie l'auteur évoque le contexte littéraire de l'époque et il analyse son influence sur la lyrique du poète. Les trois propriétés distinguant la nouvelle poétique romantique constituent le problème central de ces considérations. Les caractères en question sont: 1) la tendance psychologique, 2) la tendance à élargir le domaine accessible à la poésie, 3) la tendance à faire valoir l'inachevé comme un élément constructif de l'énoncé lyrique.

Les trois tendances énumérées dominent, sans être exclusives, dans les trois grandes étapes de la lyrique de Mickiewicz. La tendance psychologique caractérise la première période pour atteindre à son apogée à l'époque russe (*Sonnets d'Odessa*). L'élargissement du domaine de la

poésie est surtout acquisition des *Sonnets de Crimée*. Ce qui est ici particulièrement important ce sont des licences en ce qui concerne les sujets. Il convient de souligner le fait que le poète introduit le paysage sans l'homme, la description donc de la nature seule, souvent anthropomorphisée. C'est également à cette époque-là que se manifeste l'importance de l'inachevé (*Atusza en plein jour*), caractéristique pour la lyrique de Lausanne.

La deuxième partie est consacrée à l'analyse de la lyrique des *Sonnets de Crimée*. L'évolution de l'art lyrique dans ce cycle, apparemment si uniforme, est extrêmement rapide; on y distingue trois phases. A la première appartiennent les sonnets qui continuent la poétique des essais psychologiques, les sonnets donc les plus rapprochés de la production des périodes précédentes (*Steppes d'Akerman*, *Silence de la mer*). Le deuxième groupe, de beaucoup le plus important, témoigne de l'élargissement des thèmes.

Dans le sonnet intitulé *Atusza en plein jour* se laissent distinguer deux traits caractéristiques résultant du fait que la description est mise à profit par la lyrique. Le premier consiste en ce que le rôle du sujet lyrique se trouve limité, dissimulé. Le deuxième intéresse le caractère de la description elle-même et sa fonction dans la formation des significations de l'énoncé lyrique.

Dans la troisième partie l'auteur analyse les poésies de Lausanne où le rôle important du deuxième trait caractéristique dont on vient de parler nous frappe.

La différence essentielle qui existe entre la lyrique de Lausanne et les réussites de *Atusza en plein jour* d'un côté, et la production lyrique mickiewiczienne antérieure de l'autre consiste principalement dans la façon d'exploiter les propriétés sémantiques du verbe poétique.

L'analyse de ces quelques problèmes choisis relatifs à la lyrique de Mickiewicz permet de formuler deux conclusions qui, sous forme d'hypothèse, sont énoncées à la fin de la dissertation: 1° Il faut tout d'abord mettre en relief la tendance constante à contre balancer le caractère abstrait de l'énoncé par le caractère concret de l'expression. Ceci permet d'appeler la poétique de Mickiewicz une poétique complémentaire. 2° La tendance à concrétiser, caractéristique pour la lyrique de Mickiewicz toute entière, attire l'attention sur les sources postclassiques („klasycystyczne") de cette propriété; la poétique de Mickiewicz semble synthétiser ainsi les éléments positifs de deux grands courants littéraires.