

# DEBIUTY MICKIEWICZA, DEBIUTY ROMANTYKÓW STUDIA. W 200. ROCZNICĘ DEBIUTU WIESZCZA: 1818–2018

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA

Instytut Badań Literackich PAN

 <https://orcid.org/0000-0002-1817-9083>

## Debiut Mickiewicza w kontekście późnej i ostatniej twórczości poety

Mickiewicz przemian, ewoluująca forma Mickiewicza, Mickiewicz wczesny<sup>1</sup>, Mickiewicz późny i ostatni<sup>2</sup>, przed- i polistopadowy<sup>3</sup>, pokonujący progi moralno-duchowe (jak na przykład w nieprzebrzmiałej mowie Sołowjowa z 1898 roku)<sup>4</sup> – zdecydowana większość całościowych ujęć twórczości poety wychwytuje fazowość niezwyčajnego rozwoju tego, co osobowe, kumulującego w różnorodności lirycznej ekspresji.

Diachroniczna perspektywa Mickiewiczowskich lektur nie jest przypadkowa, ale konieczna – bo wynikające jednak z twórczości poety – skupienie na jej wewnętrznym, otwartym i poszukującym charakterze odwraca uwagę od ważnych jej pierwiastków, które łączą się – być może – z takim *constans* jej zawartości, które wprowadza tego

---

BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA – profesor zwyczajny w Instytucie Badań Literackich PAN. W latach 1999–2020 pracowała również na WNH UKSW. Tam zainicjowała Katedrę Badań nad Romantyzmem i Twórczością Cypriana Norwida, Zakład Aksjologii i Estetyki Literackiej, których była kierownikiem; utworzyła czasopismo „Colloquia Litteraria” (była jego redaktorem naczelnym). Inicjatorka serii wydawniczych „Problemy Romantyzmu” (z „podserią” Norwidowską) i Zeszytów Zakładu Aksjologii i Estetyki Literackiej. Autorka książek o twórczości Norwida [„Czas siły-zupełnej”. O kategorii wysiłku w poezji Norwida (1998); *Norwida „przypowieść o pięknie” i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki* (2008); *Cyprian Norwid. Estetyka teologiczna* (2017)], a także innych, poświęconych poetom XIX i XX wieku, genologii i estetyce literackiej. Przede wszystkim zaś autorka wielu tomów miniatur poetyckich, przełożonych na język węgierski, francuski, czeski i niemiecki (tych ostatnich tłumaczeń dokonał Rolf Fieguth, ten sam, który przełożył na niemiecki *Vade-mecum Norwida*).

1 Zob. na przykład C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976.

2 Zob. na przykład B. Kuczera-Chachulska, *Postłowie. Poezja i kontemplacja* [w:] M. Maciejewski, *Wrzucony do bytu otchłani. Liryka lozańska i jej konteksty*, Lublin 2012.

3 B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.

4 W. Sołowjow, *Wybór pism*, t. 3, tłum J. Zychowicz, Poznań 1988, s. 105.

autora w jeszcze większym niż dotychczas stopniu w przestrzeń świata odkrywanego przez poetów wszechczasów – jakieś wielkie uniwersum poetów.

Debiut Mickiewicza, rozumiany tu szeroko, niekoniecznie jako pierwszy tekst drukowany, a zgodnie z jego mocno uogólnionym źródłosłowem (*début* – franc. pierwszy rzut), odnosi się do publikowanej twórczości od *Zimy miejskiej* do pierwszego tomu poety włącznie. Kwintesencją przekonań o charakterze poezji Mickiewicza w tym okresie jest sąd Zgorzelskiego, który w sferze tematów, bohatera Mickiewiczowskiego przede wszystkim, wpisuje się w dominantę „przeobrażeniową”, przedstawioną przez Borowego<sup>5</sup>, zaś odnosząc się do sfery bardziej formalnej, zauważa „jeszcze jedną sferę przeobrażeń”:

[...] zmiany, jakim stale podlega jego sztuka poetycka; wygodniej byłoby tę cechę twórczości nazwać przemiennością Mickiewicza-artysty. Przecież każdy większy jego utwór jest inny od poprzednich, inaczej swą prawdę o świecie wypowiadający<sup>6</sup>.

A wszak właśnie Zgorzelski z uporczywą starannością podkreśla we wszystkich niemal swoich pracach dotyczących romantycznego poety pewną powtarzalność formalnych rozwiązań i jego estetycznych nawyków. W podobny sposób śledząc rozwój tematów, zwraca uwagę na składniki tożsamości postawy osoby wypowiadającej się, tak wyrazistej i mocnej. Dobywa Zgorzelski tę postawę przez ostro zróżnicowane warianty Mickiewiczowskich bohaterów. Ale w szkicu z 1978 roku o odmienności kolejnych artystycznych kroków poety mówi jeszcze mocniej:

Od niespodzianki szedł więc poeta do niespodzianki; [...] wcielając wymowność poetycką swych utworów w coraz to inne kształty i barwy<sup>7</sup>.

Ta fenomenalna zdolność poety do wyrażania świata głęboko zróżnicowanymi narzędziami (wyobraźniowymi, tematycznymi, językowymi, genologicznymi etc.) bardzo mocno wyraża zbliżoną naturę odsłon (formalnych i ponadformalnych), obecnych w jego całej twórczości.

Ale jest też tak w Mickiewiczowskiej literaturze przedmiotu, że różnicowanie poszczególnych części drogi rozwojowej, wychwytywanie jej fragmentów, dokonywa się z koniecznej – bliskiej – perspektywy; uogólnienia natomiast budowane są ze zbyt dużych może „klocków” – jeśli spojrzeć na nie pod kątem przedsięwziętych właśnie poszukiwań. Ład, harmonijność, spontaniczna naturalność wypowiedzi, prawda psychologiczna; do bohatera poety i podmiotu jego wypowiedzi odnosi się „powagę moralną”, heroizm etc.<sup>8</sup>

Spojrzenie na sytuację debiutu Mickiewicza, po tak dużej liczbie naukowych rozświetleń najwcześniejszego etapu twórczości, jak i kolejnych faz jego twórczości, ujęć

5 W. Borowy, *Poeta przeobrażeń* [w:] tegoż, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999, s. 498–519.

6 C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, dz. cyt., s. 10.

7 C. Zgorzelski, *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988, s. 246.

8 Zgromadzone określenia wyprowadzone zostały przede wszystkim z rozpraw Czesława Zgorzelskiego.

porządkujących, wyzwała pytanie o całą twórczość poety przy jednoczesnym odciążeniu ścisłej perspektywy historycznoliterackiej; jest zatem próbą wzięcia w nawias umocowanych w mickiewiczologii poglądów o rozwojowym charakterze tej poezji.

Pytanie to prowadzi do koniecznej synchronii widzenia, chociaż należy je bezpiecznie oddalić od możliwych uproszczeń i banalizacji, narzucających się dość łatwo w sytuacji opuszczenia ugruntowanych już w mickiewiczologicznej literaturze przedmiotu postaw historyka literatury. Ta synchronia jawi się również jakby wbrew naturze samej twórczości Mickiewicza, ale może jedynie tej rozpoznanej czy w granicach jej rozpoznania?

Zatem co widzimy, patrząc na najwcześniejszy etap twórczości poety z perspektywy jego późniejszej i późnej poezji? Co zwróci naszą czytelniczą uwagę, kiedy pozostaniemy w postawie dogłębnie estetycznej, łączącej sens i kształt tej poezji, kiedy przeczytamy sonety, lirykę rzymsko-drezdeńską, *Dziady*, wiersze lozańskie? Kiedy przywyknijemy do szlachetnego kruszca poezji, która w niezmienny sposób „ekwiwalentyzuje” wagę ludzkich spraw i zasadnicze przesilenia egzystencji?

I tu krótka zmiana perspektywy widzenia:

Formułuję ten problem, pozostając w łączności z pytaniami, jakie nauczył nas stawiać wiek XX, z rozumieniem poezji / liryki wypracowanym przez odległe w czasie od romantyzmu (po romantyzmie) dziesięciolecie.

Notować [uczuć] obecność jedynie, nawet w najbardziej majestatycznej frazie, to wystarczyło poezji dawniej; widzieć świat poprzez nie, uczuciowo, poprzez soczewki strachu, miłości czy żalu, to odwracać się od niego ku własnym wyobrażeniom o świecie, a z poezji, która je przekazuje, czynić transformacje osobistego subiektywizmu<sup>9</sup>.

Mówił również Czesław Miłosz, stykając się w tej materii z Eliotem, o „poetach lirycznych, którzy mają zimne serca”<sup>10</sup>. Podobny sąd wynika też ze znakomitych studiów nad twórczością poetów wciąż współczesnego Ostapa Ortwina<sup>11</sup>.

Przytoczone zdania są oczywiście pojedynczymi, choć wymownie grającymi wspólnie, impulsami. Opis poezji Mickiewicza z uwzględnieniem tych ogólnych sądów na temat poezji wymaga bardziej rozbudowanych wyjaśnień. Teraz chodzi jedynie o to, żeby skierować odbiorczą uwagę na takie jakości pisarstwa romantyka z okresu debiutu, które utrzymują wartość przeciwwagi, albo

9 J. Połomski, *Poezja i filozofia*, „Twórczość” 1969, z. 9, s. 71.

10 Zob. C. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 1295; a także: M. Łukaszuk, „*Liryczni poeci / Mają zwykle [...] zimne serca*”. *O fragmentach ostatnich wierszy Czesława Miłosza* [w:] *Liryczność w kręgu problemów estetyki, teorii i historii literatury*, red. B. Kuczera-Chachulska, E. Skalińska, Warszawa 2013, s. 213–223.

11 O. Ortwin, *O liryce i wartościach lirycznych* [w:] *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, Warszawa 1970, s. 105–116.

lepiej – sensotwórczej równowagi z późniejszą liryką poety. Równowagi uchwytniej bezwarunkowo przez dwudziesto- i dwudziestopierwszowieczną wrażliwość.

Mickiewiczowski wariant klasycyzmu, artystycznie ważnego i oryginalnego, do którego jednak nie przylega etykieta „terminowania w szkole klasycznej”<sup>12</sup>, jest wewnętrznie mocno zróżnicowany. To w tym okresie najprawdopodobniej odbywa się najintensywniejsze poszukiwanie własnego języka, zwieńczone konkretnymi rezultatami; szukanie tego pułapu świadomości widzenia, który będzie je odtąd określać. Z tego czasu wywodzą się również pierwsze, poważne rezultaty własnych doświadczeń egzystencji.

Sytuacja szeroko rozumianego debiutu Mickiewicza naznaczona jest doświadczeniem otoczenia (przyjacielskiego<sup>13</sup>, społecznego – jakbyśmy może powiedzieli), kultury, w którą poeta wkraczał w sposób możliwie rozumiejący, pragnień powiązanych z różnymi porządkami życia, a również ekspresją uczuć o charakterze metafizyczno-duchowym<sup>14</sup>, wyrażonych na przykład w *Hymnie na dzień Zwiastowania Najświętszej Marii Panny*. Wiersz ten był wielokrotnie komentowany. Najobszerniej pisał o nim Czesław Zgorzelski, przywołując między wieloma innymi Stanisława Pigoń (mówiącego o niezachwianej wierze, że świat nadprzyrodzony powiązany jest „gęsto i nierozzerwalnie” ze światem ziemskim, z przestrzenią duchową człowieka; Pigoń podkreśla „zjawiskowość” utworu)<sup>15</sup>.

Strofa, na temat której pojawiały się sprzeczne komentarze<sup>16</sup> – przywołuję –

– A któż to wschodzi? – Wschodzi na Syjon dziewica.  
 Jak ranek z morskiej kąpieli  
 I jutrznia – Maryi lica;  
 Śnieży się obłok, słońce z ukosa  
 Smugiem złota po nim strzeli;  
 Taka na śniegu, co szaty bieli,  
 Powiewnego jasność włosa<sup>17</sup>.

12 Zob. D. Seweryn, „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.

13 Jak ważne to były doświadczenia, można zrozumieć, uświadamiając sobie ogrom problematyki najwyższego rzędu, przedstawionej na przykład w książce Dietricha von Hieldebranda: *Metafizyka wspólnoty. Rozważania nad istotą i wartością wspólnoty*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2012.

14 Termin wyjęty z aksjologicznej refleksji Maxa Schelera, odnoszący się do najwyższego poziomu uczuć człowieka (zob. na przykład tegoż, *Istota i formy sympatii*, tłum. A. Węgrzecki, Warszawa 1980).

15 Zob. C. Zgorzelski, „Wschodzi na Syjon Dziewica...”. *Matka Boska w poezji Adama Mickiewicza* [w:] „W Tobie jest światłość”. *Szkice o liryce religijnej oświecenia i romantyzmu*, Lublin 1993, s. 42.

16 Zob. M. Maciejewski, „Ażebym ciało powróciło w słowo”. *Próba kerygmaticznej interpretacji liryki religijnej Mickiewicza*, Lublin 1991, s. 60.

17 A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 1, *Wiersze*, opr. C. Zgorzelski, Warszawa 1993.

– jest wprowadzeniem kontekstu (i języka) wysokiej kultury i tradycji, by wyrazić w nim tajemnicę Niepokalanego Poczęcia.

Zwróćmy uwagę na fragment poprzedzający obraz Maryi:

A zagrzmiał piersią, jaką cheruby  
Zagrzmiał światu na skonanie,  
Gdy proch zapadły w wieków otchłanie  
Ze snu nicości wybija:  
Takim grzmiotem Twoje chluby,  
Gdzie piekło, gdzie gwiazdy świecą,  
Nieskończoność niech oblecą,  
Wieczność przeżyją!

...i abstrahując nieco od uwikłania tego wiersza w problematykę tak zwaną religijną, dostrzegamy w nim (na przykład zwroty „skonanie świata”, „wieków otchłanie”, „nieskończoność”, „wieczność”) najwyższą, metafizyczną przestrzeń sensów romantyzmu i twórczości Mickiewicza. Zagadnienia katolickiego *sacrum* stały się z tą przestrzenią w *Hymnie na dzień Zwiastowania* tożsame. Pisze Zgorzelski:

Zauważmy jednak, iż autor przydawał mu [*Hymnowi* – B.K.-Ch.] widocznie szczególne znaczenie, skoro umieścił go na czele „Wierszy różnych” w swym pierwszym debiutanckim tomiku. Taką godną pozycję wyznacza się zazwyczaj utworom szczególnie cenionym<sup>18</sup>.

Bo rzeczywiście ten wiersz odsyła do wątków poezji Mickiewicza, które w zmienionych układach artystycznych i hermeneutycznych będą obecne w późniejszej twórczości poety. Ta „korespondencja” początków twórczości poety z jej późniejszymi wątkami i postawami ma jednak charakter dość ogólny.

W zespole najwcześniejszych tekstów Mickiewicza znajduje się jeden wiersz, w którym, oprócz wykształconej już świadomości podmiotu integrującego najbardziej własne, wewnętrzne (moralne, duchowe) konfrontacje i konflikty, odnajdujemy strofę (właściwie wers), zdającą się inicjować mocny, charakterystyczny i głęboki dukt doświadczeń poety – zarówno człowieka, jak i artysty słowa.

W dziesięciostroficznym *Żeglarzu* siódma zwrotka rozpoczyna się od poetyckiej frazy, przypominającej nie tylko Mickiewiczowską skłonność do aforystycznej egzemplifikacji egzystencjalnie i metafizycznie nośnych rozpoznań, ale „dźwięcząca” osobno.

Jej estetyczna siła jest rezultatem poznania, ale jednocześnie niezwyklej możliwości nadania tej frazie kształtu spełnionego lirycznie w stopniu nieoczekiwanym na tym etapie twórczości poety (pamiętając, co powiedziałam wcześniej, że poezje Mickiewicza sprzed ballad są dojrzałą i oryginalną propozycją klasycyzmu).

18 C. Zgorzelski, „*W Tobie jest światłość...*”, dz. cyt., s. 41.

Ten wers nic nie zapowiada, stanowi skończoną wartość wypowiedzi lirycznej. Nie jest próbą przymiarki „na Trembeckiego” czy innych wcześniejszych / współczesnych poecie; nie wpisuje się w modne w ówczesnym Wilnie tendencje lekturowe.

Nie wyklucza zupełnie „sofiówkowej” kolistości czasu, ale jednocześnie koresponduje z późniejszymi odkryciami wielkiego romantyzmu. W jakiś istotny, choć niedokładny sposób wchodzi w mariaż z kantowskim rozumieniem czasu jako apriorycznych form ludzkiej zmysłowości.

Nie jest ten fragment prostą powtórką Heraklita i heraklitejskich postaw, które zawaładnęły tyłoma dziełami europejskiej kultury. Jeśli mówi się o odrębności Mickiewiczowskiego klasycyzmu, jego wariantu, w szeregu propozycji oświeceniowych<sup>19</sup>, to można chyba wstępnie stwierdzić, że w tym jedynym wersie dochodzi do esencjalizacji ontologicznie najbardziej podstawowego doświadczenia, które zaistniało tu jako element całości o charakterze klasycystycznym, sam w sobie naznaczony wartością synchroniczną; sformułowanie doskonałego poety-klasyka, który uogólnienie wyprowadza jakby „na oczach” odbiorcy z możliwie głębokiego przeżycia mijania czasu.

### W interpretacyjnym powiększeniu

Tym sformułowaniem jest – i tu przechodzę do interpretacyjno-analitycznego powiększenia sytuacji wierszowej – na wskroś liryczne (nieemocjonalność<sup>20</sup> i jednocześnie mocna emocjonalność na etapie początków procesu twórczego): „Co żyje, niknie – tak na mnie świat woła”.

Fragment ten jest jakby rezultatem przesączenia przez żywą, indywidualną, podmiotową obecność jednego z dwóch sposobów doświadczania czasu, wyodrębnionych przez filozofa, piszącego o terażniejszości:

Zamiast być fazą jednoznacznie jakościowo określoną przez swe wypełnienie, przekształca się ona w pozbawione wszelkiej jakości punktualne „teraz”, które nic w sobie zawrzeć nie może, albowiem nie ma żadnej rozpiętości.

Czymże jednak my sami jesteśmy w tym coraz to nowym „teraz”, o którym niegdyś Bergson powiedział, że nawet nie „jest”, albowiem wciąż się staje, a stawszy się, już przestaje istnieć? Czy w tym nieustannym upływie wciąż nowej terażniejszości możemy jeszcze być czymś, co trwale istnieje, co w stosunku do przemijających przeżyć byłoby transcendentne i co, jako stale przez swą naturę określone „ja”, stanowiłoby ostateczne podłoże tych przeżyć?

Przy obecnym rozważaniu doświadczania czasu jest to (lub wydaje się) niemożliwe, gdyż nie może istnieć żaden byt realny, który byłby niezależny od czasu i przewyżczał niebyt przeszłości i przyszłości. Gdyby to doświadczenie czasu miało swą pełną prawomocność, to – jak się zdaje – musielibyśmy się utożsamić albo z coraz to nową fazą przeżyć

19 Zob. na przykład D. Seweryn, „... jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, dz. cyt.

20 Zob. problem emocjonalności w Ingardenowskiej teorii liryki: R. Ingarden, *O tak zwanej prawdzie w literaturze* [w:] *Szkice z filozofii literatury*, wstęp W. Stróżewski, Kraków 2000.

świadomych, które w tych warunkach zwykle się nazywać „czystymi”, albo też z tzw. „czystym ja”, którego istnienie i pełne upoosażenie wyczerpuje się w posiadaniu przeżyć. (Por. na przykład *Idee zu einen reinen Phänomenologie*). A i to czyste „transcendentalne ja” należałoby w tych warunkach pojąć jako wciąż na nowo powstające „ja” terazniejsze. Można się zgodzić, że w rozważaniach transcendentalnej teorii poznania jest może rzeczą konieczną uciec się do owego transcendentalnego „ja” jako do bytu ostatecznego i niedającego się podać w wątpliwość. Jest jednak w równej mierze pewne, że nie mogą siebie jako człowieka utożsamiać z owym czystym „ja” ani też nie można mię do niego „sprowadzić” [...] <sup>21</sup>.

Radykalne przemyślenie tej sytuacji człowieka / podmiotu w czasie prowadzi Ingardena do konstatacji:

Ale w takim razie, gdyby naszkicowane przed chwilą doświadczenie czasu było w pełni i ostatecznie prawomocne, trzeba by się zgodzić, że ja jako człowiek w ogóle nie istnieję, choć może i prawdą jest, że istnieje „czyste ja” (podmiot) <sup>22</sup>.

Mickiewicz wychwytuje jakby tę możliwość, sprowadzającą się właśnie do niebytu, nieobecności na przecięciu tego, co minione i przyszłe. O ich doświadczeniu mówi filozof:

Na granicy tych dwu pustek [bo mnie tam już i jeszcze nie ma – B.K.-Ch.] jest terazniejszość [...], jest nie tylko na ich granicy. Jest samą granicą. Nie fazą, lecz ostrym przekrojem. Przez co? Przez coś, czego nie ma. Ta i tylko ta granica, ten „punktualny” przekrój ma być tym, co istnieje <sup>23</sup>.

Mickiewiczowska fraza, poetycko określająca ten moment i zachowująca (właściwie – wyprzedzająca) wszelkie niuansowanie dwudziestowiecznego filozofa <sup>24</sup>, jest jednak bardziej pojemna poznawczo ze względu na naturę liryki, której językiem poeta się posługuje (język rozumiem tu bardzo szeroko), wszak poezja „to możliwość ontyczna bytu ludzkiego, z realizacji której powstają poetyckie dzieła” <sup>25</sup>.

„Co żyje, niknie” – poeta nie mówi, „przestaje istnieć”; mówi – „niknie”, czyli ucieka z pola ludzkiego widzenia. W tym punkcie świadomość i widzenie zostają w pewien sposób zawieszane w próżni; żyje i niknie; żyje i w krytycznym, najbardziej krytycznym dla człowieka poznającego momencie – pozostaje, zawiesza to widzenie

21 R. Ingarden, *Człowiek i czas* [w:] tenże, *Książeczka o człowieku*, przekład A. Węgrzecki, Kraków 1973, s. 53–55.

22 Tamże; podkr. B.K.-Ch.

23 R. Ingarden, *Człowiek i czas*, dz. cyt., s. 60.

24 Oczywiście jest tu pokrewieństwo i bliskość ujmowania czasu przez na przykład Heraklita, św. Augustyna, ale sytuacja, o której piszę, jest zdecydowanie „precyzyjniejsza” i wysubtelniejsza.

25 J. Połomski, *Poezja i filozofia*, „Twórczość” 1969, z. 9.

w próżni (doskonały artystycznie jest tu wybór słowa „niknie”, tworzącego obraz ustawicznego, niezmiennego ruchu „uchylania się” uchwytności świata).

I tu może zbyt odległe, acz uzasadnione formalnie, odniesienie: jest to ten sam obszar kształtowania się problemów, w obrębie którego pojawiają się najbardziej zasadnicze dla człowieka pytania natury epistemologicznej. Na przykład ten, w którym Bóg mówi do Hioba: Gdzie byłeś, kiedy stwarzałem świat? I wówczas, kiedy Hiob próbuje zrozumieć, tzn. zobaczyć całość; dotarcie do poznawczego progu, za którym rozpościera się wielkie niepoznawalne dla człowieka.

Punkt i pytanie, w którym odsłonięta zostaje niemożliwość pełni ludzkiej wiedzy, ale odniesiona do elementarnego doświadczania czasu, tej mikro sytuacji, o której wcześniej mówił fenomenolog.

Nie chodzi oczywiście w tym pierwszym członie („co żyje, niknie”) literalnie o śmierć, ale w sensie istotowym właśnie o nią chodzi; świat niknie dla człowieka patrzącego na każdym poziomie widzenia, niknie ustawicznie... I jeśli Bóg pyta Hioba:

Gdzieżeś był, kiedy zakładałem podwaliny  
ziemi? Odpowiadaj, jeżeli wiesz, jak zrozumieć<sup>26</sup>.

– to słowa te pokazują, że jesteśmy „skazani na fragment, część. Fragment i część bywają przekleństwem człowieka, ale też jego jedyną możliwością”<sup>27</sup>. Każda terażniejszość, punkt czasu, którego doświadczamy, a który – jak mówił wcześniej przywołany filozof – przecina czas (nie jest niczym wypełniony), jest tym Mickiewiczowskim fragmentem (jakimś mikrofragmentem), poza którym nic jednak zobaczyć (poznać) nie można. Ale Hiob z wewnątrz swojego bólu usiłował przedrzeć się przez ów fragment, pytając Boga o to, co poza fragmentem. Mickiewicz odczytuje go – ten fragment – jako wołanie świata, świadomość dalszej drogi staje się duktem tego wołania; wśród różnorodnych uczuć podmiotu jest być może nostalgia (kontekst strof wcześniejszych wiersza), ale jest przede wszystkim jakiś źródłowy, głęboki – może – „konieczny optymizm” (biorę to ryzykowne określenie w cudzysłów) ustawicznej drogi (inny, znacznie głębszy niż ten z *Ody do młodości*), pozostający w ścisłym związku z ostatnim wersem *Żeglarza*.

Wołanie świata, w takiej poetyckiej odsłonie, ma wartość syreniego śpiewu, któremu nie mógł się oprzeć Odyseusz. Może również eleackich (czy przed-eleackich) poszukiwań zasady świata (tu: zasady obecności człowieka w świecie); ale przede wszystkim przez pryzmat liryczności (wystawienie „ja” mówiącego na to zasadnicze doświadczenie) – arcydzielnej jej realizacji – wskazanie na kluczowe i elementarne, w możliwie największym zbliżeniu, doświadczanie czasu.

W *Żeglarzu* – myślę o całym wierszu – Mickiewicz usiłował stworzyć poetycką syntezę; obok całościowego przesłania wiersza pojawiła się synteza „osobna”, jednowersowa, głębinowa. Nie mogłoby do niej dojść, gdyby nie określona dyspozycja

26 Hi 38,4 – *Księga Hioba*, tłum. C. Miłosz, Lublin 1981, s. 146.

27 Zob. B. Kuczera-Chachulska, *Z estetyki nieskończoności*, Warszawa 2012, s. 98.



umysłu osoby autora – tu znów wchodzimy w sprawę procesu twórczego – obejmująca całość podmiotowych doświadczeń życia. Mam na uwadze fragmenty *Żeglarza* poprzedzające interesujący nas wers.

Spójrzmy na tę frazę z użyciem pryzmatu, jaki tworzą pozostałe wersy strofy.

Za cóż głos ten wewnętrznej wiary nie wyziębi,  
 Że gwiazda ducha zagasnąć nie zdoła  
 I raz rzucona, krąży po niezmiernej głębi,  
 Póki czas wieczne toczyć będzie koła.

Istnieje tu opozycja między „Co żyje, niknie – tak na mnie świat woła” (czas linearny, bo osobowy) a przywołanym w dalszych wersach czasem kolistym (na przykład Trembeckiego z *Sofiówki*): „Świat na mnie woła ustawiczną zmiennością, ale – póki [...] wieczne toczyć będzie koła”. Takie wołanie świata ma siłę, jak wieszcz mówi dalej, „wyziębiającą ducha”, który to duch – dziwi się poeta – nie wypali się jednak, nie zgaśnie. Już na tym poziomie interpretacji, a jeszcze powierzchniowej przecież, widzimy sygnał innej, osobnej wobec wcześniej komentowanej, sytuacji z czasem. „Gwiazda ducha”, niegasnąca mimo ustawicznej zmienności, okazuje się istnieć nieco jakby wbrew heraklitemu czasowi, jakby pojawił się pierwszy wyraźny ślad Mickiewiczowskiego podmiotu wyzwającego się z czasu. Został wytyczony szlak, który Mickiewicz w kolejnych latach przemierzy. Jego punktem wyjścia było jednak niezwykle mocne doświadczenie „zmienności w czasie”, „wołającej” na poetę.

Jak pisał Marian Maciejewski, rozświetlając naturę liryków lozańskich, zawierają one trzy modele doświadczania czasu: kontaminację, dysocjację i kontemplację<sup>28</sup>. Kontaminacją określił uczony skłonność do uwieczniania chwili, by powstała „wieczna terażniejszość”, kontaminacją będą sytuacje z wierszy na przykład *Do M\*\*\* (Precz z moich oczu)*, *Do \*\*\*. Na Alpach w Splügen*, elegie okresu rosyjskiego (oczywiście w dużym stopniu mieszczą się tu w ogóle wiersze i fragmenty elegijne)<sup>29</sup>. Dysocjacją natomiast są te liryczne wypowiedzi, dla których charakterystyczne jest racjonalne rozdzielenie elementów wieczności i czasowości. Maciejewski stawia jako przykład dysocjacji wiersz lozański *Gdy tu mój trup...*<sup>30</sup>, *Nad wodą wielką i czystą...*

Wydaje się, że w przywołanym stroficznym kontekście do interesującego mnie wersu („co żyje, niknie”) obserwujemy wyraźne ślady „dysocjacji czasu”, rozdzielenia czasu ziemskiego i wiecznego; natomiast namiastkowo jedynie, w innych miejscach wiersza – kontaminację, która zawładnęła twórczością Mickiewicza w największym chyba stopniu. Jest czas tego świata, czas heraklitemu z jednej strony, z drugiej zaś,

28 M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności” (czas i przestrzeń w liryce lozańskiej)* [w:] tegoż, *Wrzucony do bytu otchłani*, dz. cyt., s. 35–106.

29 Zob. B. Kuczera-Chachulska, *Mickiewicza pamięć zamieszкана* [w:] *Przemiany form i postaw elegijnych w poezji polskiej w XIX w.*, Warszawa 2002.

30 M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”...*, dz. cyt., s. 87.

w opozycji do niego pojawia się „czas wieczny”. Oczywiście, można by powiedzieć, że chodzi w przywołanej kolistości o czas wyłącznie ziemski, obiektywny, widziany z perspektywy ludzkiej jakby od zewnątrz, ale – jak mówiłam – „wiara, że gwiazda ducha zagasnąć nie zdoła” wprowadza podmiotową pewność swojej wieczności. Przywoływany fenomenolog stwierdza: „W stałym biegu i nieustannej nowości czasu czuję się wciąż tym samym człowiekiem i żyję w pierwotnym poczuciu, że i w przyszłości pozostanę sobą”<sup>31</sup>.

To „odszczępienie” czasu wiecznego w *Żeglarzu* jest jeszcze mocno uwikłane w pragnienie woli, która pozostaje w jakiś sposób niesymetryczna do całościowych doświadczeń poety, ale bez wątplenia rozpoznania Maciejewskiego odnoszące się do liryki lozańskiej w pewnym załączkowym stopniu są w *Żeglarzu* obecne, natomiast wyodrębniony przeze mnie wers wyrażający swoiste skazanie człowieka na zmienność, podmiotowe wpatrzenie w „zasadę świata” jest tu również (tak może zostać zobaczone) jakimś okruczem kontemplacji. Inna sprawa, że relacje (logiczne, strukturalne) między trzema wyodrębnionymi przez Maciejewskiego modelami obecności czasu w liryce lozańskiej będą już zupełnie inne.

Zatem Mickiewiczowskie zainteresowanie czasem, zauważone już na początku twórczości poety z niezmienną intensywnością, a raczej wzrastającą intensywnością, trwa po liryki lozańskie, w których dochodzi do kolejnej zmiany proporcji w ramach właściwych poecie konfiguracji. Na podstawie (bазie) lirycznych zachowań kontaminacyjnych i dysocjacyjnych pojawia się nieskończone otwarcie postawy kontemplacyjnej; wyjście ponad czas, który „wołał” w *Żeglarzu*.

W odniesieniu twórczości poetyckiej z okresu lozańskiego do poezji z początku twórczości Mickiewicza zauważamy wyraźne pole tożsamości, nie stoi ono w kolizji z wyrazistością intensywnie pokonywanej drogi rozwoju człowieka.

W *Wierszach różnych* z pierwszego tomu umieszczony został również (obok *Hymnu na dzień Zwiastowania...*, *Warcabów*, *Żeglarza*) sonet *Przypomnienie*, jeden z najwcześniejszych wierszy Mickiewicza, będący właściwie wyraźną zapowiedzią elegijnego duktu poety, zatem łączącego w jednym utożsamieniu przeszłość z terażniejszością, utożsamieniu zbliżającym się mocno do „kontaminacyjności” czasu, o której pisał Maciejewski. Wydaje się, że ta ponadewolucyjna wartość w strefie estetyczności liryki romantyka, możliwa do zobaczenia w zbliżeniu debiutu Mickiewicza do jego ostatniej twórczości, czeka jeszcze na swoje opisanie.

---

31 R. Ingarden, *Człowiek i czas*, dz. cyt., s. 44.

## Bibliografia

- Borowy W., *Poeta przeobrażeń* [w:] tegoż, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999.
- Ingarden R., *Człowiek i czas* [w:] tegoż, *Księżeczka o człowieku*, przekład A. Węgrzecki, Kraków 1973.
- Ingarden R., *O tak zwanej prawdzie w literaturze* [w:] *Szkice z filozofii literatury*, wstęp W. Stróżewski, Kraków 2000.
- Księga Hioba*, tłum. C. Miłosz, Lublin 1981.
- Kuczera-Chachulska B., *Z estetyki nieskończoności*, Warszawa 2012.
- Mickiewicz A., *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe, t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993.
- Miłosz C., *Orfeusz i Eurydyka* [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Połomski J., *Poezja i filozofia*, „*Twórczość*” 1969, z. 9.
- Seweryn D., „...*jak tam zaszedłeś*”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.
- Sołowjow W., *Wybór pism*, t. 3, tłum J. Zychowicz, Poznań 1988.
- Zgorzelski C., *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976.
- Zgorzelski C., *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988.

## Mickiewicz's Debut in the Context of His Late and Final Works

### SUMMARY

According to the generalized etymology of the term “debut,” the article discusses the phenomenon of Mickiewicz’s debut in a broader sense, taking into account not just his first printed text, but referring to all works published in his first creative period, from *Zima miejska* to the first book of 1822 inclusively. The researcher proposes a synchronous look at the juvenilia of the creator of *Ballady i romanse* (Ballads and Romances) through the prism of his creative work as a whole. This means directing the attention of the audience towards such qualities of his Romantic debut writing that serve as a counterweight, or better: a sense of meaning-inspiring balance with his later poetic output. As stated in the conclusions of the article, one can observe a distinct area of identity by referring the poetic work from the Lausanne period to the poetry from the beginning of Mickiewicz’s creative work. Yet, it does not conflict with the expressiveness of the intensity of Mickiewicz’s human development.

KEYWORDS: Mickiewicz, debut, *Zima miejska* (City Winter), interpretation