

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

Redakcja naukowa Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski

Kraków 2021



KRZYSZTOF KOROTKICH

Uniwersytet w Białymstoku

📄 <https://orcid.org/0000-0002-4310-0402>

Zmysły w *Balladach i romansach* Adama Mickiewicza

Czucie i wiara

Oczywiste wydaje się, że motto *Romantyczności* poeta potraktował jako klucz do lektury całego cyklu oraz jako wskazówkę określającą wymagania stawiane czytelnikowi zmagającemu się z pozorną, podstępna jak pułapka, łatwością ballad. „Zdaje mi się”, od którego Mickiewicz rozpoczyna swój poetycki manifest, jest dość czytelnym założeniem, które z góry określa brak jakiegokolwiek pewności. Inicjałem poetyckiego debiutu, można nieco zaryzykować, staje się widzenie, zmysły, a szczególnie właśnie wzrok. „Zdaje się”, nieprzypadkowo zacytowane przez poetę, oznacza brak przekonania, że obraz jest albo że jest prawdziwy, właściwie odebrany. I nie jest to raczej jakiś rodzaj ostrożności, asekuracji czy gry, ale fundamentalne założenie, iż nie istnieje możliwość poznania prawdy, a na pewno całej prawdy, przez zmysły – dzięki oku, uchu, dłoni... Skanowanie przestrzeni przez „ostrożnego” obserwatora odbywa się wówczas nie tak, jak czyniłby to zwykły patrzący, ale jak ktoś potrzebujący wsparcia, porady, instrukcji, być może – co możemy znaleźć w powstałych niedługo potem *Sonetach krymskich* – nawet przewodnika.

KRZYSZTOF KOROTKICH – dr hab., adiunkt w Pracowni Komparatystyki Kulturowej w Katedrze Badań Filologicznych „Wschód–Zachód” na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku; autor książek *Wyobraźnia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego. Obrazy – wizje – symbole* (2011), *Ścieżki Wyobraźni. O wrażliwości i estetyce w literaturze XIX wieku* (2017), *Alchemia ducha. Studia i szkice o twórczości Józefa Bogdana Dziekońskiego* (2019); autor rozpraw o literaturze romantycznej i współczesnej, współredaktor książek o pograniczach literatury, kultury i religii: *Bizancjum – Prawosławie – Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku* (2004), *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku* (2008), *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, t. 1–2 (2006–2007), *Pogranicza – cezury – zmierzchy Czesława Miłosza* (2012), *Julian Tuwim. Tradycja – recepcja – perspektywy badawcze* (2017), *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich* (2016); w latach 2004–2005 stypendysta Herdera (Herder-Preis-Stipendium) na Uniwersytecie Wiedeńskim.

Poeta dodaje do przywołanej przez siebie Szekspirowskiej frazy drugą, własną część myśli, nie mniej komplikującą wskazówki przekazane czytelnikowi, gotowemu na naukę nowego widzenia, a tym samym na poznanie innego – prawdziwego? – świata. Jest to lekcja widzenia duszą, o ile oczywiście można zaufać poetyckiej formule, że oczy duszy to ten szczególny rodzaj wrażliwości, o który upomina się Mickiewicz. Wrażliwość ta była przedmiotem licznych naukowych debat o przepaści dzielącej przestrzeń czucia i wiary od przestrzeni rozumu. Dyskurs klasyczno-romantycznych idei coraz bardziej dzisiaj chyba przenosi się z pozycji konfrontacji ku czemuś, co nazwalibyśmy potrzebą wielkiej całości¹, pełni epistemologicznej i ontologicznej.

W przedmowie do jubileuszowego wydania *Dzieł* Adama Mickiewicza Stefan Treugutt dobitnie podkreślał taką właśnie perspektywę, która przywracałaby Mickiewicza do świata nauki, w którym on przecież – także jako uczony – zawsze się doskonale odnajdywał, a także jako uczony godnie i z zapałem go reprezentował. Nie o dystansowanie się wobec świata empirycznych zmagani chodzi poecie, ale o uzupełnienie go o niezbędny element wartości uniwersalnych, przede wszystkim duchowych. Píše Treugutt:

Mickiewicz nie odrzuca nauki, nie przekreśla ludzkiego dorobku w sferze cywilizacji materialnej, nie neguje przyrostu wiedzy empirycznej. Nigdy tego nie uczynił. Ale od początku, zawsze, z wielką siłą dowodził, że rozwój nauk nie wystarczy, by naprawić człowieka, że przyrost rozumu nie zastąpi wolności i szczęścia, że logika i matematyczny rachunek nie zaspokoją ludzkiego sumienia.

A sam był Mickiewicz człowiekiem niespokojnego sumienia – trudno w jego przypadku mówić o zgodzie na samego siebie².

Z całą pewnością Mickiewicz nie odrzuca zmysłów jako sposobu poznania, a imperatywny charakter zakończenia jego rewolucyjnej w wymowie ballady nie jest rezygnacją z rozumu i nauki, ale wizjonerskim planem współlistnienia szkieleka i oka z czuciem i wiarą.

Samych zmysłów zresztą wieszcz raczej nie lokuje wyłącznie w granicach biologicznych, fizjologicznych człowieka, nie redukuje ich do roli narzędzi w poznawaniu rzeczywistości, ale przywraca im atrybuty utracone wraz z dominacją rozumu i zagarnięciem przez niego terytoriów „delikatnych”, takich jak możliwości poznania pozazmysłowego, przeczucie, zdolność doświadczenia metafizyczności. Rozum, który w XVIII wieku zachłannie zagarnął zmysły do propagowania spójnej wizji świata, nie znalazł miejsca dla wszystkiego tego, czego sam póki co nazwać nie umiał,

1 Nawiązuję tu oczywiście do koncepcji rozwijanej obszernie przez M. Kuziaka w książce *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2009; tegoż także: *Inny Mickiewicz*, Gdańsk 2013. Zob. również: A. Czajkowska, „Poeci uczeni”. *Związki nauki i literatury w twórczości romantyków*, Częstochowa 2014.

2 S. Treugutt, *Mickiewicz – domowy i daleki* [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1999, s. 26.

wyjaśnić nie mógł, a co mogłoby naruszać jednolitą i jasną strukturę prezentowanego przezeń wszechświata. Mickiewicz był świadom, iż machina epistemologiczna została rozregulowana i nie pokazuje takiego obrazu, który on przeczuwał, podejrzewał, że istnieje, gdyby tylko można było przywrócić utraconą harmonię. Chodziło o równowagę w zakresie poznania zmysłowego, o kompensację utraconych przez „receptory” możliwości, choćby tylko domniemanych, choćby przeczuwanych.

Poeta tym samym chciałby zredefiniować zmysły, poszerzając spektrum ich działania, wskazać niewykorzystany potencjał, uzbroić zimny aparat zmysłowości we wrażliwość. W kontekście romantyczności wrażliwość jako określenie zostało w jakimś stopniu nadużyte, tak że nie kojarzy się odpowiednio mocno ze zmysłami jako ich integralna część, a raczej z charakterem człowieka. Poeta chciałby przywrócić wrażliwość – także jako intensywność doświadczania – sferze poznania, wpisując ją w aparat umożliwiający nawiązywanie maksymalnie pełnej relacji ze wszechświatem, ze światem i z jego częścią zakulisową.

Poetycki projekt rewizji sposobu używania zmysłów zakładałby niniejszym uzupełnienie zmysłu wzroku o spektrum duchowe. Mickiewicz – za Szekspirem – upomina się o patrzenie z głębi – w głąb. Wzrok nie może zatrzymywać się na kształtach, barwach, ale winien przekraczać je i przenikać naturę rzeczy, ukazując kolejne wymiary i obnażać tajemnicę istoty bytu. Oczywiście nie wzbrania się pisarz przed siłą metafory i zgadza się na działanie jej uroku, patrzenie to przecież czynność nie tylko mająca odsłaniać wymiar metafizyczny, ale pozwalająca normalnie i znośnie funkcjonować w świecie trzech wymiarów. Widzieć więcej to nie tylko dostrzegać duchy i upiory, ale – wie to poeta – być uważniejszym, to nie trwonić niczego dostrzegalnego także przez szkieleto.

Ale nie tylko o wzrok chodzi Mickiewiczowi, chociaż zdecydowanie to jemu poświęca on najwięcej miejsca w debiutanckim cyklu, ballady i romanse pełne są dotyku, smaku, bohaterowie wachają i słuchają. Uderzająca może okazać się intensywność zmysłów opisywanych, przywoływanych wprost lub aluzyjnie przez poetę, a także ich wszechobecność. Autor tworzy w swoim cyklu swoiste sensuarium, przestrzeń wypełnioną przez zmysły. Można zaryzykować tezę, że *Ballady i romanse* są cyklem poetyckim ukazującym hiperzmysłowość przedstawionego świata. „Zdaje się” w takim ujęciu przestaje być przypadkowym frazesem, ale ukazuje wyłaniający się spośród licznych zmysłów obraz niemożliwy do zobaczenia bez owego zawahania, zatrzymania, zdziwienia.

Nie tylko wzrok zatem, ale również inne zmysły okazują się kluczem do zrozumienia fenomenu tego poetyckiego manifestu. Bohaterowie nawet między sobą używają imperatywnych form wypowiedzi, wskazując na rolę zmysłów w komunikacji, a też w poznawaniu rzeczywistości, przy jej ocenie lub – to ważne – w budowaniu systemu wartości i egzekwowaniu – mimo słabości. Wykreowane przez Mickiewicza postacie posługują się zmysłami nieco dziwnie, niby bowiem nie słyszą, jak Karusia z *Romantyczności*, innym razem zaś słyszą to, czego inni nie mogą usłyszeć. Poeta tak spotęgował możliwości „receptorów”, że zerwały się granice poznawalności, a i sam

świat zmienić musiał dotychczasowe rozmiary. Karusia słyszy i nie słyszy zarazem, czuje zimne dłonie duchowej postaci Jasia, widzi go, prosi, by kochanek dotknął ust – wszystko to może kojarzyć się z testem na wrażliwość zmysłów bohaterki. Ona zaś nie tylko posiada zdolność widzenia i słyszenia – pominął Mickiewicz węch Karusi, zostawiając Starcowi frazę o smalonych dubach – ale potrafi słyszeć i widzieć więcej niż inni. „Widzę, oni nie widzą!”³ – deklaruje bohaterka pierwszej ballady, niekoniecznie na swoją sytuację narzekając, bo przecież można czytać owo zdanie równie dobrze jak poczucie dumy, wyższości z racji posiadania nadzmysłowych zdolności.

Doświadczenie bohaterki nazywa Mickiewicz w zakończeniu ballady czuciem, jakby cała jej opowieść, perypetie podglądane przez gawieź na ulicy małego miasteczka, nie były więcej warte od „zwyczajnego” – czucia. W czuciu Karusi zmieścić się musi tym samym i wzrok, i jej „nadwzrocność”, słyszenie głosu zmarłego i głuchota na tłum, jej „niby-chwywanie” oraz doznanie chłodu duchowych rąk kochanka. A do tego jeszcze słyszy bohaterka głos kura, który pieje w tym samym momencie, w którym św. Piotr musiał się zaprzeć Jezusa, zwątpić w niego na oczach tłumu. Na zwątpienie Starca narrator jednak powie, że czuje i wierzy, poetyckie credo stanie się z czasem esencją romantyzmu, sloganem powtarzanym jako przykład znajomości tego, co najważniejsze w polskim romantyzmie – czucia właśnie.

Oko Karusi, nos szewca, pół ucha diabła

Romantyczność rozpoczyna się jakby w trakcie wydarzeń, czytelnik nie jest poinformowany o miejscu i czasie, nie poznaje zrazu imion ani nie wie nic o bohaterach. Nawet tytuł nie wprowadza w temat utworu, a motto mogłoby co najwyżej gmatwać ewentualne podejrzenia co do treści ballady. Dramatyczna formuła, którą przyjmuje poeta, zakłada rozmowę, ale kogo z kim? Tego czytelnik dowie się znacznie później, będzie mógł się porządnie zdziwić, bo to, co miało być dialogiem z początku utworu, okaże się monologiem, a dialog Karusi z Jasiem będzie miał charakter dogmatu. Próba nawiązania porozumienia „narratora” z bohaterką nie powiedzie się i będzie w istocie niczym innym, jak próbą dotarcia do zmysłów interlokutorki, wysiłkiem polegającym na pokonaniu owej drugiej, niewidocznej części sensuarium dziewczyny.

Pierwsze słowa są wypowiedziane jako imperatyw, to polecenie skierowane przez nauczyciela, mędrca, opiekuna, świadka zagrożenia, lekarza, proroka, kogo jeszcze? – nie ma pewności. „Słuchaj, dziewczeczko!”⁴ nie ma w sobie niczego z miłego zawiązania znajomości ani też nie przypomina innych „romantycznych”, sentymentalnych dialogów, znanych choćby z pieśni Karpińskiego, jest to ostre, zwięzłe, nieczekające na sprzeciw wydanie polecenia komuś, kto raczej nie należy do kręgu bliskich i lubianych osób. Nieskrywana surowość i jakaś bezwzględność, a może też nuta szyderstwa,

3 A. Mickiewicz, *Romantyczność* [w:] *Dzieła*, dz. cyt., s. 56.

4 Tamże, s. 55. Kolejne cytaty pochodzą z tego wydania, oznaczone będą przy tekście tytułem i numerem strony, wszystkie podkreślenia moje – K.K.

jawią się również w odpowiedzi, której udziela sobie – chyba natychmiast – ów pytający. I powtórzy, kończąc frazę: „— Ona nie słucha. —”. Poeta podkreśla dykcję mówiącego dwiema wydłużonymi pauzami, umieszczonymi na początku i na końcu obu konstatacji. Owa dysfunkcja dziewczeczki, napiętnowana dwukrotnym „ona nie słucha”, ma podkreślić jej odmienność, inność, brak harmonii z otaczającym – jak się zaraz okaże – tłumem. Słuch dziewczeczki to nie tylko sprawa jej ucha, nie jest przecież głuchoniema, a brak reakcji na zaczepki może być brakiem jej uwagi, rozkojarzeniem. Można przecież jakoś usprawiedliwiać ten ostentacyjny brak odpowiedzi, czynią podobnie wszak nawet dzieci w stanie zapamiętałej zabawy. Nie można mieć pewności, że Karusia nie słyszy. Jest to stwierdzenie jednego człowieka, szybka diagnoza niepozabawiona zabarwienia emocjonalnego, w jakimś sensie może też uprzedzonego do bohaterki zachowującej się bardzo zmysłowo. Trudno zaufać „diagnozie” tego, który wydaje jej polecenie słuchania, że niby akurat ta, która przecież mówi, chwyta, dopytuje, miała być pozbawiona właśnie słuchu.

Dramaturgia sceny pierwszej, gdyby pozwolić sobie na takie określenie, oparta została na monologu dynamicznym, ale zarazem pełnym bezradności, pytający miesza swoje pytania z odpowiedziami oraz wyklada status quo, informuje, gdzie i kiedy znajdują się zgromadzeni. Taka informacja w ustach mędrca, nauczyciela, wydawać się może banałem, jakimś intelektualnym nieporozumieniem, bo czy na taką wiedzę czekają zgromadzeni oraz dziewczyna? Mówi on jednak trochę tak, jakby stwarzał lokalną rzeczywistość, od czasu i przestrzeni po byty widzialne, zaprzeczając istnieniu owych duchowych, które wskazuje Karusia. Mówiący „stwarza” ów mikrokosmos, używając także zmysłów: zrazu każe słuchać, następnie przywołuje zmysł wzroku, by nie odkryć nic nowego, ale nazwać tu i teraz, zupełnie jak to robi w II części *Dziadów* Guślarz, rozkazujący zgromadzonym, by zamknęli drzwi do kaplicy i zgasili świece. Guślarz na cmentarzu mówi: „ciemno wszędzie, głucho wszędzie”, o czym przecież i tak wszyscy zgromadzeni wiedzą, tak samo jak w miasteczku Karusi, gdy dowiadują się, że „To dzień biały! To miasteczko!”. Dzień biały, ale jaka data? Miasteczko, ale jak się nazywa? Czas pozornie określony okazuje się uniwersalnym, jak i przestrzeń, gdyż wydarzenie może mieć swoje miejsce wszędzie. Jedyłą wartością informacją w słowotoku mówiącego jest barwa, chociaż i ta biel ma odniesienie nie tyle do malarskiej palety, ile do stanu przytomności zebranych, mających otwarte oczy, jak każdego dnia, w przeciwieństwie do nocy, usypiającej zmysły.

A jednak ów dzień biały niekoniecznie jest taki pewny, jak mógłby wykrzyzczeć na środku placu miejskiego mędrzec, nie można mieć tej pewności po słowach Karusi, która w dalszej części powie swemu kochankowi: „Śród dnia przyjdź kiedy...” (s. 56). Czyli jednak jest noc, dopiero świta, a nie – jak mówił pewny siebie mentor – biały dzień? Poeta pozwala wątpić w rację obojga bohaterów lub obojgu zaufać, nie narzuca rozstrzygnięć, a sednem dylematu pozostanie i tak przecież problem oka. Różnice w percepcji nie mogą raczej mieć natury ontologicznej, bohaterowie widzą inaczej to samo, bo różne mają „oko duchowe”, oko mędrca widzi biały dzień, gdy tymczasem Karusia czeka na świt.

Na oko Karusi uwagę zwraca, głos kierując raczej do gawiedzi, a nie do bohaterki, starzec, co autor uwydatnił wcięciem – zmianą tonu, a może kierunku mówienia. Po wielokrotnym „przesłuchaniu” Karusi z jej słuchu, dowiadujemy się o kolejnym zaburzeniu zmysłu, tym razem wzroku. Odpytujący Karusię nie mówi jednak wprost, że ona nie widzi, czyli jest ślepa, ale że widzi inaczej, używa języka metafory, odwołując się nawet do Biblii:

To jak martwa opoka
 Nie zwróci w stronę oka,
 To strzela wkoło oczyma,
 To się łzami zaleje;
 Coś niby chwyta, coś niby trzyma;
 Rozpłacze się i zaśmieje. (s. 55)

Właściwie każdy z przywołanych wersów strofy, tej wydzielonej graficznie przez Mickiewicza, ma związek z okiem. Pierwszy wers łączy się z drugim poprzez rym, którego częścią wspólną jest „oko”. Relacja mówiącego określa sposób widzenia – ewentualnie niewidzenia – przez bohaterkę świata. Nie brakuje jej oczu, wręcz przeciwnie, można mieć wrażenie, że ma ich za dużo, „strzela wkoło oczyma”, ale „nie zwróci w stronę oka”. Synekdocha użyta w drugim wersie owej strofy nie redukuje liczby oczu, ale sprawia, że w wyobraźni pojawia się ich więcej, jak z kroplą deszczu, łzą czy liściem na drzewie. Karusia ma oczy, strzela nimi w nadmiarze, drażniąc mędrca, a jednak nie chce patrzeć w taki sposób, jakiego on od niej by oczekiwał, nie w tę stronę patrzy bohaterka. Kolejne wersy nawiązują do oczu, gdyż Karusia płacze, nie inaczej wszak jak właśnie z oczu te łzy leje. „Niby chwytywanie” może oznaczać niecelność bohaterki, jej nieskuteczność oraz problem z obraniem celu, w czym udział bierze przede wszystkim zmysł wzroku. Jeśli jednak przyjmiemy, że bohaterowie odmiennie postrzegają to samo miejsce i czas, wówczas dysfunkcją obarczony musiałby być mędrzec, który nie widzi i skazany jest na ratowanie się podwójnym „niby”. Prawie jak w motcie z Szekspira, by przypomnieć wymowne „zdaje się”.

Czy Mickiewicz chciał w tej scenie, jak i w kolejnych, stworzyć sytuację rywalizacji? Byłoby to cokolwiek za proste, a pojedynk Karusi z mędrceciem wyłoniłyby jedynie pozornych zwycięzców. Aby nie przywoływać wieloletniej dyskusji nad tą właśnie kwestią⁵, być może nawet wielokrotnie już rozstrzygniętą, dodać można jedynie, że udało się Mickiewiczowi doskonale zaznaczyć inność obojga bohaterów. Mają oni prawo do odmiennego sposobu postrzegania tej samej wszak rzeczywistości, a chociaż mędrzec

5 Zob. między innymi: W. Kubacki, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949; W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1999; W. Humięcka, H. Kapełuś, „Ballady i romanse” [w:] *Ludowość Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1958; K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1994; L. Libera, *Mickiewicz*, Zielona Góra 2015.

nie rozumie dziewczyny, to ostatecznie nie odbiera jej prawa do chwytania niewidzialnego.

Gdyby pojedynek na wzrok jednak się toczył, można byłoby usłyszeć parę ważnych argumentów, że to właśnie Karusia widzi więcej, lepiej, poszerzając tym samym krajobraz miasteczka. Na uwagi i lekcję mędrca odpowiada bohaterka, zaprzeczając najpierw porę dnia, następnie – niemalże polemicznie – używając określeń mędrca: „w nocy”, „słyszysz”, „oczki”, „biała”, „biały”, „płaczę”, „widzę”, „trzymam”, „kur” (w kontekście opoki). Doskonale widać, że Karusia słyszała słowa starca, powtórzyła jednak te, odnoszące się do zmysłów.

Karusia po ujzeniu Jasia uświadamia sobie, że on nie żyje i czuje strach wobec zjawy do momentu, w którym rozpozna jego „oczki”, wtedy lęk mija i wraca feeria zmysłowych wspomnień, a może jednak autentycznych doznań – ponownie. Oko okazuje się znakiem rozpoznawczym, określa tożsamość postaci, dzięki niemu bohaterowie nawiązują kontakt z zaświatami i je poznają. Jest ono narzędziem tak samo potrzebnym jak „szkiełko i oko” dla mędrca.

Patrzyć i słyszeć nakazuje przecież nie tylko mędrzec, ale narrator *Świtezii*, ballady umieszczonej jako kolejna po *Romantyczności*:

Ktokolwiek będziesz w nowogródzkiej stronie,
Do Płużyn ciemnego boru
Wjechawszy, pomnij zatrzymać twe konie,
Byś się przypatrzył jezioru. (s. 57)

Poeta opisuje jezioro, używając określeń „czarno-białych”, jest tam miejscami „ciemno”, gdzieniegdzie tylko „jasno”, kraina jawi się jako prosta, złożona z dwu tylko składników – ze światła i ciemności⁶. O tym zabiegu poetyckim jednak więcej w dalszej części szkicu. Narrator zwraca się do czytelnika, uogólniając, w każdym odbiorcy (podróżniku) oczekując adresata polecenia, owego napomnienia. Poeta każe przypatrzeć się jezioru, nie pozostawiając czytelnika samego, ale prowadzi jego wzrok, przygotowuje go do widzenia w taki sposób, jak patrzyła Karusia, a nie mędrzec. Jednym z warunków takiego patrzenia jest otwarcie się na nową konstrukcję świata, złożonego z dwóch sfer, ale stanowiących nierozzerwalną całość. Dlatego narrator tworzy mapę przestrzeni, kierując wędrowca nie ścieżkami i drogami, by trafił, a nie błądził, ale podrywa wzrok ku niebu, to znów tegoż nieba każe szukać w wodzie. Tam „dwa obaczy księżycy” i gwiazdy nad oraz pod. Narrator jako przewodnik po atrakcjach nocnych Płużyn nie pomoże odnaleźć się topograficznie, jego intencją jest poprowadzenie wędrowca nie do miejsca, ale do jego innych wymiarów. Podróżnik ma się znaleźć między ziemią a niebem, między teraz a wiecznością, wreszcie między własnym „ja” a odnalezieniem swego losu w opowiedzianej historii. Narrator nie

6 O dualizmie i koncepcji związanej z możliwymi inspiracjami myślą Wschodu u Mickiewicza pisze Z. Kaźmierczyk w książce *Słowiańska psychomachia Mickiewicza*, Gdańsk 2012, tu zwłaszcza rozdział: *Irańskie struktury reliktowe w „Balladach i romansach”*.

ukrywa, że jeśli podróżnik pójdzie za nim, znajdzie się w świecie, w którym „szatan wyprawia” harce, a stan świadomości, jako i wzrok, będzie poddany ułudzie:

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

Tak w noc, pogodna jeśli służy pora,
Wzrok się przyjemnie ułudzi; (s. 58)

Jest coś nadzwyczajnego w lekcji narratora, najpierw przecież każe zatrzymać się w płużynskim borze, nocą, aby się przypatrzeć jezioru. Później jednak nie powie ani słowa o pięknu tego miejsca, o walorach przyrodniczych, zapowiada coś, co zostanie przed wędrowcem zakryte przez ciemność nocy. Nieodparcie nasuwa się i w tym miejscu skojarzenie z misternym rytuałem Guślarza, przygotowującego miejsce spotkania z zaświatami, zaciemniając je. Przewodnik mówi o niezdolności oka, nie może ono sięgnąć brzegów jeziora ani odróżnić dna od szczytu. Zadziwiająca wydaje się taka dysfunkcja, bo też i za dnia trudno byłoby dostrzec człowiekowi dno jeziora, a gdy poeta mówi o szczycie, niekoniecznie wiadomo, czy ma na myśli taflę wody, czy odbite niebo, szczyt kosmiczny. Nakreślone zostały w tym miejscu dwa kierunki, horyzontalny sposób patrzenia i wertykalny. Przecinają się gdzieś w wyobraźni bezkres horyzontu, zapewne od wschodu aż po zachód, oraz niezgłębiony dół (piekło?) z niedosięgłym a odbitym w czeluściach niebem (raj?). To, że akurat oko nie jest zdolne ogarnąć nakreślonych przez przewodnika granic, oznacza ich niemierzalność, muszą przekraczać możliwości doświadczenia w tym spektrum zmysłów, do których człowiek przywykł. W świecie zapowiedzianym przez narratora to, co horyzontalne, nie da się ogarnąć zmysłami, a to, co ponadzmysłowe, odbija się, kusząc zmysły poznaniem – choćby to była tylko ułuda, pozór poznania.

Można pokusić się o porównanie tej wyprawy w nocny, ciemny bór do podróży inicjacyjnej. Przewodnik przeprowadza podróżnika (chciałby każdego) przez próg poznania – adept kuszony widokiem tajemniczego jeziora ujrzy w nim odbicie gwiazd, księżycy, kosmosu, ale przede wszystkim własne. Zanim narrator opowie historię, która zdarzyła się nad Świtezią, dokonuje lekcji widzenia, przygotowując wędrowca nie tyle do wysłuchania fantastycznej historii, ile raczej na uznanie jej za wiarygodną, mieszczącą się w granicach poznania nadzmysłowego, w których oko widzi więcej, zgadza się zobaczyć więcej.

W trakcie opowieści o wyławianiu z topieli kobiety narrator odwołuje się do pomocy Boskiej, korzysta z interwencji księdza z Cyryna, a wysiłek rybaków przesądza słowami, w których Mickiewicz najpewniej pozwolił sobie na zręczną grę słów:

Topi się, pławki na dół z sobą spycha,
Tak przepaść wody głęboka.

Prężą się liny, niewód idzie z cicha,
Pewnie nie złowią ni oka. (s. 59)

Z treści oczywiście wynika, że rybacy wyciągną sieć pustą, z niewypełnionym ani jednym okiem. To jednak poprzedzający wers kończy się podkreśleniem ciszy, a trudno jakoś nie mieć pokusy, by skojarzyć ucho z okiem, ciszę z niewidzeniem?. Prawdopodobna gra zmysłów wpisana w homonimiczne „oko” może znaleźć potwierdzenie w innych miejscach ballady, w których poeta łączy oba zmysły, wzmacniając je niejako wzajemnie. Takim wyrazistym przykładem może być zakończenie utworu, stanowiące nie tylko owo synestezyjne uwypuklenie, ale też powrót do redefiniowania wzroku, znów zmuszanego szukać ponad możliwości zwykłego oka – dna jeziora:

Jezioro do dna pękło na kształt rowu,
Lecz próżno za nią wzrok goni,
Wpadła i falą nakryła się znowu,
I więcej nie słychać o niej. (s. 64)

Wzrok i słuch są na końcu ballady wytężone, współpracują zapewne podobnie jak w strofie przywołanej powyżej, miarą tego wysiłku jest coś nie do zmierzenia – dno jeziora. Mickiewicz oczywiście odwołuje się do wyobraźni i oczekuje projekcji u adepta, który zdołał poznać ów mikrokosmos, jego zatarte granice, przekroczył przecież nawet linię horyzontu i dwa obaczył księżycy. Dno jeziora pękło, zatem ktoś to musiał zobaczyć, tym bardziej że wiadomo, iż na kształt rowu pękło, a nie inaczej. Kusi czytelnika ponowne nawiązanie do *Sonetów krymskich*, na przykład w sonecie XV *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*, w którym Mirza zabrania patrzeć Pielgrzymowi w przepaść, a on mu odpowiada, wbrew, prawie jak Karusia mędrcomi:

Mirzo, a ja spojrziałem! Przez świata szczeliny
Tam widziałem – com widział, opowiem – po śmierci,
Bo w żyjących języku nie ma na to głosu. (s. 249)

Na marginesie tylko pozwólmym sobie zaznaczyć, że i w sonecie Mickiewicz połączył wzrok ze słuchem, spojrzenie z głosem. Wcześniej, gdyby myśl nieco rozwinąć, przewodnik, zakazując patrzenia, użył pięknej metafory, mówiąc: „Tam nie patrz, tam spadła źrenica, / Jak w studni Al-Kairu, o dno nie uderza” (s. 249), niejako materializując wzrok, zagęszczając go do symbolu źrenicy. I jeszcze raz to dno, tym razem dno przepaści, którego nawet nie oko, nie źrenica, ale i ucho nie może zbadać, określa przestrzeń pozamaterialną, kończy się tu władza tylko jednej części zmysłów.

Szczeliny świata, o których mówi Pielgrzym w sonecie XV, do złudzenia przypominają mogą pęknięte dno jeziora w Świtezi, a nie mniej ów rozdział pomiędzy

7 W świecie Mickiewicza – trzeba pamiętać – „wszystko, co widzialne, może w każdej chwili stać się polem działania niewidzialnych sił”. Zob. A. Kowalczykowa, *Romantyczne zaświaty* [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria druga, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974, s. 237.

sposobem widzenia w *Romantyczności*, gdy Karusia powtarza: „Widzę, oni nie widzą!” (s. 56). Mówienie i słuchanie oraz różne odmiany widzenia są zagadnieniem nie tylko poetyckim, ale niezmiennie od wieków określają siłę skupienia człowieka na priorytetach. Nieprzypadkowo raczej Mickiewicz korzysta z symboliki pęknięcia, szczeliny, szukając sposobu na przekazanie prawd o sile zmysłów. Píše o tym przekonująco również współczesna filozof, Jolanta Brach-Czaina, odwołująca się do tej samej skądinąd symboliki:

Odmiany widzenia splątane z odmianami obecności i przez nie warunkowane sięgają czasem bardzo głęboko. Pojawiają się znaczenia, które przenikają i kształtują wszystko, co dostrzegamy i mogą być rozumiane jako sens głębszy, a nie tylko odmienny. Rzeczywistość, w której jesteśmy, zdaje się mówić do nas z jakiegoś głębszego poziomu, jakby ze szpary rozsuwającej powierzchnię, i my też odpowiadamy z głębi. I nie wiemy właściwie, czy w tej potajemnej, odbywającej się gdzieś wewnątrz wymianie jesteśmy powołani do tego, by słuchać czy mówić. Jednym słowem, nie wiemy, czy sens jest nam ofiarowany, czy przez nas kreowany, i nie troszczymy się o to wcale, bo w głębokiej współobecności nasze mówienie jest słuchaniem. Ten szczególnie stan znamy z jego częściowych, miłosnych objawień, tak atrakcyjnych, że doświadczywszy ich, na zawsze naznaczeni jesteśmy tęsknotą za jego pełnią. Dzięki miłości odkrywamy, że ten świat może stawać się innym światem, to istnienie innym istnieniem, a to, co jest, może być wszystkim⁸.

Fenomenologia słuchania i patrzenia według Brach-Czainy jest odzwierciedleniem dojrzewania do siebie samego, zgłębiania tajemnicy egzystencji, aż po uznanie miłości jako najwyższej wartości. Miłość jest w istocie głównym tematem zarówno *Romantyczności*, jak i *Świtezii*, bohaterowie uczą się miłości, rozstania, wreszcie bycia sobą. Fragmenty obu utworów, i debiutanckiej ballady, i trzy lata później wydanego sonetu, ukazują Mickiewicza jako poetę świadomie planującego swój projekt poetycki, nie ma w młodzieńczym utworze przypadkowości, ale jasno określona wizja, rozwijana w kolejnych dziełach. I nawet więcej, można bez trudu zauważyć i korespondencję między przywołanymi utworami, i swego rodzaju napięcie wpisane w symbolikę oka, przepaści, szczeliny, pęknięcia, dna, głębi. Poeta tworzy intertekstualną konstrukcję, której ważną częścią staną się zmysły, narzędzie czy też brama do kontaktu ze światem i z zaświatami. Kontakt z zaświatami, choćby to była jedynie przepaść, jest jednak niezbędny nie sam w sobie, ale jako sposób na poznanie siebie.

Karusia przecież traci swego Jasia przynajmniej dwukrotnie: raz przy jego pogrzebie, kolejny raz po jego zjawieniu w miasteczku, już jako ducha. Woła do niego: „Nie, nie... trzymam ciebie w ręku. / Gdzie znikasz, gdzie mój Jasiuńku?” (s. 56). Sposobem na utrwalenie szczęścia, choćby tego złudnego, jest dla Karusi trzymanie Jasia, ucieczka w jeden z tych zmysłów, który musiała zapamiętać jako bodziec silny i pewny. Ale nie udaje się dziewczynie ocalić złudzeń, bo Jasio znika, a ona staje się znów nieszczęśliwa. Przynajmniej do kolejnego spotkania i kolejnego pochwycenia lubego za ręce.

8 J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 154.

Konieczny jest przecież dotyk jako zmysł najbardziej wpisany w fizyczność człowieka i związany z potrzebą kontaktu. Niewiele można dowiedzieć się o zmarłym kochanku Karusi. Poza imieniem i jego białą chustą czytelnik usłyszy jeszcze tylko tyle, że od pogrzebu minęły dwa lata. Czy ten czas to dużo, by zapomnieć, czy zbyt mało, by się przyzwyczaić do nieobecności? Poeta być może i o takiej przepaści chciałby mówić, o doświadczeniu czasu, który nie daje się mierzyć jedynie zegarem, a nawet słońcem (czy dzień biały, czy noc?), ale pozazmysłowo, owym nienazwanym receptorem, który przeczuwa wieczność?

Krótką sielankę Karusi przerywa, a właściwie ją kończy, pianie kura. Bohaterka powiadamia o tym, krzycząc: „Mój Boże! kur się odzywa, / Zorza błyska w okienku” (s. 56), co może być nie tylko złośliwością ptaka, ale działaniem Boskim. Karusia wzywa Boga w tym samym symbolicznym momencie, w którym zapał się św. Piotr, nazwany przez Jezusa Opoką. Opoką nazywa też mędrzec Karusię, która według niego patrzy niewłaściwie, strzelając oczyma. Czy można podejrzewać Mickiewicza, że celowo wprowadził do ballady symbolikę oznaczającą zwątpienie, akurat w kontekście dociekania przez zgromadzonych, czy Karusia widzi, czy raczej wszystko jej się wydaje? Może to ostrzeżenie dla zgromadzonych, aby mniej wierzyć zmysłom, a bardziej sercu? A może chciał Mickiewicz w kreacji Karusi zaznaczyć ową cząstkę sacrum, którą może mieć w sobie wypierający się Nauczyciela Piotr? W *Powrocie taty* kupca obkoczyli zbójcy, których „było dwunastu” (s. 77). Poeta skąpo rysuje ich wizerunek, w centrum uwagi umieszcza ich wzrok:

Brody ich długie, kręcone wąsiska,
Wzrok dziki, suknia plugawa;
Noże za pasem, miecz u boku błyska,
W ręku ogromna buława. (s. 77)

Wzrok dziki zbójców określa stan ich duszy, są źli, gotowi zabić, jeden już nawet „z mieczem wpada na sługi” (s. 78). Trudno nie przypomnieć sobie w tym miejscu zasadki urządzonej na Jezusa przez Judasza, gdy jako jedyny z mieczem właśnie wpadł na sługę arcykapłana nie kto inny, tylko św. Piotr, który odciął mu ucho:

Szymon tedy Piotr, mając kord, dobył go i uderzył sługę nawyższego kapłana, i uciął prawe ucho jego. A słudze było imię Malchusz⁹.

W punkcie kulminacyjnym *Powrotu taty* dowiadujemy się, że „nie słucha zgraja” (s. 78), a ni stąd, ni zowąd starszy zbójca zmienia plany, jakby się sam przemienił, i wypuszcza wolno tych, których miał ograbić i zabić. Ucho zbójców i ucho odcięte przez św. Piotra – jako „niedziałające” – nie mogą poznać pełnej prawdy, zaburzają obraz świata, ale dzieje się to tuż przed przemianą, zarówno zbójcy, jak i Piotra. Słuch w balladzie *Powrót taty* jest podkreślony kilkukrotnie, dzięki temu, że zbójca słyszał

9 J 18,10. Cyt. za: Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 roku, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI wieku i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 2000.

modlitwę dzieci, wzruszył się i ocalił niewinne życie swej planowanej ofiary. Mickiewicz pokazuje przemianę bohaterów, ewentualnie moment ich gotowości do przemiany, w sytuacji szczególnego przesilenia zmysłów, najczęściej jest to wzrok i słuch. Wato przywołać jeszcze choćby *Panią Twardowską*, w której Twardowski za każdym razem wydając polecenie Mefistofelesowi, mówi do niego „patrz”. Natomiast diabeł u kresu licytacji, a właściwie na koniec walki o duszę:

Diabeł do niego pół ucha,
Pół oka zwrócił do samki,
Niby patrzy, niby słucha,
Tymczasem już blisko kłamki. (s. 97)

Niby chwyta i niby trzyma Karusia, ona też strzela wkoło – przypomnijmy – oczyma. Pół oka i pół ucha Mefista uciekającego od swej niedoszłej ofiary może oznaczać jego związanie z fałszywością, z zakłamanym obrazem rzeczywistości, jedynie w połowie odzwierciedlanej. Diabeł ukazany został jako ktoś uciekający od zmysłów, o ironio, nawet od cielesnych uciech, czyli od wzroku i dotyku, którym mógł się przecież cieszyć przez rok jako mąż pani Twardowskiej. Mickiewicz uczynił tytułową bohaterkę na tyle tajemniczą, że nawet jej nie pokazał! A diabeł¹⁰, uznawany przez kulturę za kustosza uciech cielesnych, zwłaszcza tych pozamałżeńskich, nie korzysta z okazji, bojąc się być może rozpoznania swojej prawdziwej natury w świetle wszystkich zmysłów?

Jest poza tym *Pani Twardowska* chyba jedyną balladą, w której Mickiewicz wprowadza zmysł powonienia, może niezupełnie wprost, ale poprzez dwukrotne – co rzadkie – naznaczenie roli nosa. Za pierwszym razem jest to nos szewca:

Szewcu w nos wyciął trzy szcutki,
Do łba przymknął trzy rureczki,
Cmoknął, cmok, i gdańskiej wódki
Wytoczył ze łba pół beczki. (s. 94)

Wódkę szewcy lubią, sztuczka diabelska wydaje się więc stosowna, pytać można o powód akrobacji z nosem, wpisanej w czary diabelskie. Czy akurat nos był potrzebny Mefistofelesowi do wytoczenia pół beczki wódki, czy może chodziło o nos pijacki, czerwony, siny, przepity, który już nie służy do wąchania, ale jest atrybutem uzależnienia? Szewc, jak to szewc, na pewno pije, musi zatem mieć nos, po którym można rozpoznać jego zawieszenie między światami – między jaźnią a upojeniem, ułudą.

10 O roli diabłów w twórczości Mickiewicza pisze K. Poklewska w szkicu *Diabły we wczesnej twórczości Mickiewicza* [w:] *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993. Zob. także: M. Tramer, *Jeszcze jeden uśmiech „Pani Twardowskiej”, czyli o diable „nie z tej ziemi”* oraz M. Śliwiński, *Kilka wcieleń Boga i Szatana w twórczości Adama Mickiewicza* [w:] *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23–26 października 1997 r.*, t. 1, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 1999.

Gdy wyczarowaną wódkę zaczyna pić Twardowski, włączają się w tę czynność jego zmysły, a może nie tylko one, może też, jak u Karusi, sfera pozazmysłowa? Widzi on bowiem i słyszy coś, czego nikt o „zdrowych zmysłach” nie powinien doświadczać:

Wtem gdy wódkę pił z kielicha,
Kielich zaświstał, zazgrzytał;
Patrzy na dno: co u licha?
Po coś tu, kumie, zawitał? (s. 94)

Z dna kielicha wyskakuje Twardowskiemu diabeł z nosem „jak haczyk”. Pijacki nos szewca i nos diabła to jedyne atrybuty bohaterów podkreślone przez autora, związane ze zmysłem powonienia. Oba zresztą ukazane w świetle negatywnym. Czyżby poeta nie lubił zapachów? O tym, że lubił, wiadomo! Jak pachnie na Litwie Mickiewicza¹¹ można przeczytać w jego zarówno młodzieńczych, jak i w późniejszych utworach. Na myśl w tym miejscu przychodzi jedynie to, że ani nos szewca, ani nos diabła nie służyły do wąchania – były to „niby-nosy”, nie odbijały świata, ale jego zdeformowany obraz.

Diabeł okazał się skuteczniejszy, bardziej przebiegły, w *Tukaju* rozpoczynający kuszanie bohatera w momencie, „gdy wzrok nad księgami” (s. 98) trudził:

Tukaj, pośród skarg i jęku,
Pożegnawszy świat na wieki,
Gasnące zamknął powieki. (s. 99)

Wzrok towarzyszyć będzie obu bohaterom jako narzędzie służące nie tylko do poznawania świata, ale i do kontaktu z zaświatami. Gdy Tukaj rozmawia z diabłem, wysiła się zawsze jego oko, a i sam diabeł powołuje się na swoje „ziemskie oko” (s. 100), oferując się za przewodnika. Obaj bohaterowie mówią do siebie „patrz”, Tukaj „okiem błysnął” (s. 100), diabeł wreszcie nęci obietnicą i warunkiem nieśmiertelności, mówiąc, że może „pokazać” tajemniczą drogę, sposób na jej osiągnięcie. Tukaj zrazu się waha, czy „Wartoż dłużej świat oglądać?” (s. 101), ale na jego zwątpienie diabeł uruchomi (niby?) kolejne zmysły swej ofiary i będzie wtedy:

Słuchać grzmienie, ziemi drzenie,
Kipią bagna, lasy gorą,
Niknie w płomieniach opoka
I doliny, i jezioro.
Śród gromów, świstu i szczęku,
Czy to zły duch, czy moc Boża, (s. 102)

Tukaj okiem, czytając swój cyrograf, przyjmie potępienie własnej duszy, piekło we-drze się weń poprzez wzrok. Silnie zaakcentowany wzrok obu bohaterów jest w stanie

¹¹ Zob. A. Bachórz, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza* [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej Białystok 2–4 grudnia 1988.*

pojedyńku, oczywiście nierównego, widzą oni inaczej, doświadczając świata na tyle, na ile pozwala im widzenie pozazmysłowe. Tukaj konający, walczący z diabłem, wciąż mający nadzieję na udany fortel, zachowuje się jak Karusia rodarta między rozumem i wiarą:

Konający Tukaj woła;
Wraz uchodzi bladość z czoła,
Iskrą zdrowia oko strzela,
(...)
Ujrzy z wolej skóry karty,
Gdzie tajemnice wyroku
Przekłète spisały czarty
Tukaj z ciekawością chwyta,
Siada, podparł się i czyta: (s. 102)

Tukaj strzela okiem, chwyta – trudno nie zauważyć podobieństwa z dziwnym zachowaniem bohaterki programowej romantycznej ballady. O ile jednak Karusia zdążyła zawołać Boga i usłyszała ostrzeżenie kura, o tyle Tukajowi zniknęła „w płomieniach opoka”, nie znalazł w sobie wiary, nadziei, zaufania¹², przyjaźni ani tym bardziej tego, za czym tęskniła Karusia – miłości.

W czerni i bieli. Ćwiczenia z widzenia

W 1821 roku, na rok przed opublikowaniem debiutanckiego tomu *Ballad i romansów*, Mickiewicz pisze wiersz *Do malarza*, swego rodzaju inwokację skierowaną nie do Boga, ale do stwórcy-malarza, lokując go tym samym w sąsiedztwie Stwórcy, Boga. Poeta składa hołd malarzowi, uznając jego zasługi dla kształtowania wyobraźni, wrażliwości, wreszcie zmysłów. Odwaga, z jaką Mickiewicz stawia malarza wyżej nad Boga, przypominać może butę Konrada z III części *Dziadów*, ocierającego się o granice blasfemii:

Stwórcu malowanych twarzy, mocnom tobie winny,
Nad Stwórcę żywych więcej tyś dla mnie uczynny.
Szczęście, wzięte z mych ramion ukazem wyroku,
Ty na wieki mojemu zapewniłeś oku. (*Do malarza*, s. 48)

12 O zaufaniu w balladzie *Tukaj* inspirująco pisze H. Krukowska w książce „*Pan Tadeusz*” jako *poezja czysta. Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok 2016, tu rozdział: *Choroba duszy w pracowni rozumu. O balladzie Mickiewicza „Tukaj albo próby przyjaźni”*. Warte uwzględnienia są w tym kontekście również głębokie rozważania Krukowskiej o znaczeniach „widzenia” u Mickiewicza, co zamieszcza uczona w rozdziale: *O Mickiewiczowskim „widzę”*. O balladzie *Tukaj* interesująco pisze również A. Bełcikowski, *Przyczynek do genezy ballady „Tukaj”*, „Pamiętnik Literacki Towarzystwa im. Adama Mickiewicza” 1890 [R. IV].

Wiersz ukazuje sztukę jako zdolną dokonać transpozycji utraconej miłości, nawet utraconej osoby, w stronę dzieła sztuki. Oko miałoby tym samym zdolność uwalniania z poczucia porażki, tęsknoty i bólu dzięki oglądaniu podobizny ukochanej. Tak w skrócie. Mickiewicz w odważnym ideowo, może w jakimś stopniu nawet programowym, wierszu lokuje prawie bez umiaru wszystkie zmysły. Jest tu oko, uszy, dym, zakąska, uścisk, spojrzenie, serce, dłoń. Poeta zdołał w zwieżłej apoteozie malarza przekroczyć atrybuty reprezentatywne dla jego dziedziny sztuki. W malarstwo, którego istotą jest wzrok, wdarły się pozostałe zmysły, jakby to było coś oczywistego, naturalnego. Poeta zagęszcza doznania czytelnika, skłaniając go do korzystania ze wszystkich zmysłów. Można zaryzykować twierdzenie, że nawet gdy tematem utworu jest patrzeć, konieczne będzie włączenie pozostałych zmysłów dla zbudowania pełnego obrazu.

Poetyka Mickiewicza w zakresie ukazywania świata zmysłowego jest bliska synestezji, przenikają się wzajemnie i są od siebie zależne zwłaszcza wzrok i słuch, najbardziej obecne w twórczości Mickiewicza, a szczególnie w jego pierwszych utworach. I nie zawsze można mieć pewność, czy autor piszący „oko” lub „ucho” chce jedynie nazwać nimi zmysły wzroku i słuchu, czy też kieruje uwagę czytelnika do symbolicznych warstw, czy akurat nie tworzy innego planu semantycznego. Malarz według młodego Mickiewicza powołany jest wyłącznie do tworzenia piękna:

Tobie twarzyczki piękne zawsze dokoła,
Piękny świat tylko ciebie do posługi woła,
Okiem na jasne tylko kierujesz oczęta,
I dłoń pięknych ciałeczek robieniem zajęta. (s. 49)

Malarz ukazany został jako kreator piękna, tylko piękna, jego oko widzi samo piękno. Poeta pozwala malarzowi widzieć inaczej, pomijając całą resztę, choćby to miały być prawda i dobro. Owa reszta to „kłótnicy”, którzy „trąbią adwokatom w uszy, / Za doktorem biegają trupy z resztą duszy” (s. 49), czyli choroby, kłótnie, chrome ciała i dusze. Poeta pozwala malarzowi na kłamstwo, ceną jest uluda wyzwolenia z cierpienia duszy. Czy jednak można dać się zwieść nawet młodzieńczym bluźnierstwom poety i przyjąć, że wybiera fantazmat kobiety od prawdziwego świata, że gotów jest odrzucić rozum, który w *Romantyczności* tak bardzo chciałby pogodzić z czuciem? W zakończeniu wiersza pisze prowokacyjnie:

Unosząc się nadzieją, że tych rysów władza
Do reszty spsuje rozum, który mi zawadza;
I jak uczucia moje o niej nie zapomną,
Tak ją wzrok, dłoń i piersi osądzą przytomną. (s. 49)

Osobliwy wybór poety, właściwie spreparowana naprędce wizja, ukazuje sztukę jako możliwość manipulacji pięknem. Dziwne okazuje się jednak to piękno, bo chociaż utwór miał chwalać malarza, nie zobaczyliśmy ani jednego obrazu, żadnej z barw, krajobrazów, które zaświadczyłyby o talencie. Jedyne wskazówka dotyczy oka,

które malarz miał kierować na jasne oczęta. I tyle o talencie geniusza inspirującego się jasnością. Jasne, czyli piękne, a co z kolorami?

W wierszu dedykowanym malarzowi, chociaż, co też może zastanawiać, niewyrażonemu z nazwiska, nie pojawia się ani jeden tytuł obrazu. A wiadomo, że Mickiewicz był szczególnie wrażliwy na malarstwo, na pewno w jego dojrzałym okresie życia i twórczości. Tu nie pojawiają się konkrety, a czysta idea, jakby chciał poeta napisać wiersz skierowany do każdego malarza, niekoniecznie tego, który posługuje się pędzlem i farbami, ale potrafi malować dźwiękiem i słowami. Najdoskonalszy świat Mickiewicza maluje się być może w *Panu Tadeuszu*, w którym nawet pola są „malowane zbożem rozmaitem”.

W *Balladach i romansach* jeśli pojawiają się kolory, to rzadko i jest ich w sumie zaskakująco mało. Powściągliwość plastyczna poety w tym obszarze jest wymowna. Nie oznacza to, że cykl poetycki pozbawiony jest kolorów, przeciwnie – jest ich wiele, jednak dominują biel i ciemność, błyski, światło, cienie, czerni. Bohaterowie ponadto zamykają oczy, zapadają im powieki, odwracają wzrok, strzelają oczyma, zupełnie jakby ich zachowanie miało być substytutem brakujących obrazów barwnych. Częste jest też znikanie obrazów, a nawet postaci, z jakąś łatwością zapadają się lub po prostu rozplývają.

W *Pierwiosnku* pierwszy kwiat wiosenny błysnął, ale ma przymrużyć złociste światelka, bowiem z gór wciąż idą „białe pleśnie” (s. 53). Kwiatek na koniec wypowie się słowami: „Przyjaźń ma blasku niewiele, / I cień lubi jak me ziołka” (s. 54). Blaski i cienie, czasami biel, dominują w utworze, tworząc wrażenie raczej skąpego, surowego krajobrazu.

W *Romantyczności* projekt plastyczny Mickiewicza rozwija się, jest o wiele bardziej wyrazista koncepcja powściągnięcia barw. W krajobrazie lirycznym czytelnik ujrzy, co w sumie znane i oczywiste, białe miasteczko, noc, białą sukienkę Jasienka, jego białego „jak chustę”, zorzę błyskającą, a także wyobrażenie smalonych dubów. Zaznaczony został też niedostatek widzenia, ponieważ Karusia strzela oczyma, nie zwróci oka, ludzie nie widzą, Jaś znika, mędrzec „nic tu nie widzi dokoła”¹³, a jeśli widzi, zdaniem narratora, to „świat w proszku”. I „nie obaczy cudu” – co brzmi ostatecznie jak wyrok, klątwa, w zakresie nie potępienia duszy jednak, ale co gorsza, wzroku. Świat *Romantyczności* jest czarno-biały, zbudowany ze światła i mroku, z widzenia i „ślepoty”. Współczesny język chciałby użyć określenia „binarność”, zasada zera i jedynki pasowałaby do matrycy poetyckiej tego utworu, a także kolejnych ballad.

W *Świtezii* najpierw widać ciemny bór, potem okazuje się konstrukcja jasnego i oczernionego. Zdziwić może pomysł polegający na wprowadzeniu „otchłani

13 Widzenie mędrca czy też starca było tematem rozpraw, z których warto przywołać między innymi: A. Jazgarska, *Ciemność i kurz. O spojrzeniu starca w dziełach Adama Mickiewicza*; J. Rawski, „*Romantyczność*” Adama Mickiewicza, czyli o widzeniu w biały dzień... wampira [w:] *Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, Seria II: *Zapisy i odczytania*, koncepcja J. Ławski, red. naukowa A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013.

błękitu” (s. 58) w opisie nocnego boru. Może dlatego, że akurat w tym momencie „oko brzegów przeciwnych nie sięga”, czyli nie widzi realnego, patrzy na wyimaginowane, może pozaziemskie, kosmiczne tonacje, dlatego właśnie błękity¹⁴? Kilkakrotnie powtarza się wyrażenie „noc”, ewokujące skojarzenia z ciemnością. Wyłowiona z jeziora kobieta miała „włos biały”, a w czasie dramatycznych wydarzeń błyskało, pojawiło się wiele piorunów, aż „jakaś białość” otoczyła narratora, tak że dzień zdał się „spędzać noc ciemną” (s. 63). Koniec ballady ukazuje bezradność wzroku, który „próżno” goni za kobietą. A przecież nie tylko nie widać, także „nie słychać o niej” (s. 64), na nic okazują się wzrok i słuch.

Jest jakaś nadprzyrodzona siła w ciemności i jasności, w owych bielach i czerniach krajobrazów ballad, nie tylko daje się postrzegać, ale wpływa, niejako wdziera się i odmienia patrzącego. Wydawać by się mogło, że człowiek staje się w opowieści częścią owych blasków lub mroków, współuczestniczy w niepojętym spektaklu natury, jej sił, a może i samego Boga. W *Dudarzu* właśnie jest wiele określeń odnoszących się do wzroku: „Patrzę na wiejskie igrzysko” (s. 120), „Widzim i lirę, widzim piszczałki” (s. 120), „Spokojność duszy z jej widać czoła, / Ku ziemi spuszczone oko” (s. 121), „Spójrzy nań, rzuci i z cicha szepnie” (s. 122), „Podniosła w niebo źrenice” (s. 122), „A dudarz milczy, brząka powoli. / A wzrok utopił w pasterce, / Utopił w licu, lecz wzrok sokoli / Zdał się przedzierać aż w serce” (s. 122), „Często widziałem, czy świecą zorza” (s. 123), „Szedłem ku niemu, spozierał smutnie” (s. 124). Wzrok miesza się tu ze słuchem, szeptom i milczeniu towarzyszy przenikliwe, wwiercające się aż w serce patrzenie.

Niezwykła jest siła zmysłów, które przenikają do ciała, stają się częścią fizycznego doświadczenia aż po widoczną okiem, i w oku, przemianę bohatera¹⁵:

(...) – Wtem oko ściemniało,
A w ustach Panny Najświętszej imię
Wpół wymówione zostało. (*Dudarz*, s. 125)

Oko bohatera ciemnieje, przybierając tonację otoczenia, upodabnia się do mroku świata zewnętrznego oraz do tego wewnętrznego. Ciemne oko jest być może również próbą wejrzenia w duszę bohatera, który nie jest w stanie wypowiedzieć pełnego imienia Maryi, a tylko „wpół” się ono pojawia w jego ustach. Nasuwa się tu skojarzenie z diablem w *Pani Twardowskiej*, niezdolnym spojrzeć na kobietę, który tylko pół oka i pół ucha używa, gdy ją widzi. Bohater *Dudarza* ma ciemne oko, pewnie też ciemnieje jego dusza, a niezdolność wypowiedzenia imienia Maryi mocno kontrastuje

14 O wymiarze metafizycznym wczesnej twórczości Mickiewicza pisze J. Ławski, *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, Białystok 2010, tu zwłaszcza rozdział: *Puste niebo nad Świtezia? Romanizm i sztuka egalitarna*.

15 O relacjach ciała i ducha w twórczości Mickiewicza piszą: M. Saganiak, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne: późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Warszawa 2009; M. Chołody, *Ciało, dusza, duch. Dyskurs cielesny w romantyzmie polskim (fragmenty)*, Poznań 2011.

z obrazem kreślonym dalej przez poetę, przede wszystkim z opisem ukrytej, znikającej twarzy pasterki, gdyż, jak pisze Mickiewicz: „w chustce skryła twarz boską” (s. 126).

Później dudarz jeszcze „szukał okiem”, a poeta na koniec odebrał szansę widzenia, pointując, prawie jak w *Świtezi*, pisząc, że „Już ich nie widać za wioską” (s. 126). Wzrok bohaterów ballad Mickiewicza jest maksymalnie wyostrojony lub z kolei gaśnie, stając się całkiem niezdolny do kontaktu ze światem. Podobnie ukazuje poeta inne zmysły, jest to raz mocny uścisk, a za chwilę bezradne chwytnie zjawy.

Zmysły bohaterów raz są wysilone, innym razem tracą całkiem swą moc, trudno skądinąd dziwić się temu, bo przedmiot poznawania, doświadczania także nie jest zwyczajny, ale zredukowany do dwóch barw, właściwie do światła i mroku. Krajobraz w balladach Mickiewicza jest skąpy, sprowadzony do surowego minimum, nie można pogłębić wiedzy o świecie, oglądając „czarno-biały” przekaz narratora. Niewiele można też dowiedzieć się o człowieku, poznając tajemniczych bohaterów *Ballad i romansów*. Często nie mają imion, nie są zakorzenieni w konkretnym miejscu, nie poznajemy nazwy ich miejscowości, poza kilkoma wyjątkami, wpisanymi na przykład w mityczną przestrzeń symboliczną *Świtezi*.

Powściągliwość autora w sferze plastycznych możliwości kreowania obrazu nie oznacza bynajmniej jego ostrożności ani tym bardziej braku wiary we własny talent. Poeta znał nie tylko walory barw i moc pozostałych bodźców pobudzających zmysły, ale też doskonale rozpoznał siłę ich nieobecności, przemilczenia, redukcji aż do wymownej ciszy, zniknięcia, do cieni i chwilowych błysków. W wyobraźni poety, a zapewne i czytelnika, dokonuje się sublimacja obrazu, ogołocenie go ze wszystkiego, co mogłoby rozpraszać, oddalać od istoty rzeczy. Chodzi przecież nie tylko o rozpoznanie, poznanie, ale także o określenie się wobec systemu wartości (na przykład *Lilije*), wobec teraźniejszości i wieczności (na przykład *Tukaj czy Kurhanek Maryli*). Nie mniej ważne okazuje się w balladach i to, czego człowiek poznać nie może, a jest tego najwięcej, dlatego silnym przekazem cyklu Mickiewicza okazuje się ostrzeżenie przez zbytnim zaufaniem własnej wiedzy i wierze w możliwość poznania zmysłowego.

Innym ważnym zabiegiem poetyckim, poza redukcją w opisie tradycyjnej substancji zmysłowości, jest nadmierne nakłanianie czytelnika do wysilania wzroku i słuchu. Narrator wielokrotnie, często powtarzając nawet w jednej strofie, zwraca się z nakazem, by patrzeć, słuchać, zwrócić oko albo też wyraża skargę na bohaterów, którzy nie patrzą i nie widzą. W balladach forma imperatywnych zwrotów jest na tyle częsta, że można mówić o pewnej zasadzie, o poetyckim projekcie estetycznym Mickiewicza.

Poeta wprowadza do narracji polecenie słuchania lub patrzenia, aby zaakcentować rolę zmysłów, które nie zdołają jednak zadziałać „prawidłowo” i nie odzwierciedlą w spodziewany sposób ani piękna krainy, ani wspaniałości ludzi ją zamieszkujących. Ujawnia się coś w postaci dysonansu poznawczego, ponieważ natrętne powtarzanie poleceń uruchamiających zmysły wzroku lub słuchu zdradza jedynie ich słabość i niemoc. Im bardziej mędrzec każe Karusi patrzeć, tym mniej ona może widzieć, im bardziej każe jej słuchać, tym bardziej staje się nieobecna. Natrętne, nachalne zmuszanie do patrzenia i słuchania jest wręcz odwrotnie proporcjonalne do tego, co bohaterowie

są w stanie zobaczyć i usłyszeć w ich świecie. Owszem, widzą więcej i słyszą więcej, ale jedynie wybrani, i tylko tyle, ile „sfera nadrealna” pozwoli im tego doświadczyć. Można mówić o czymś w rodzaju perseweracji, polegającej na wielokrotnym powtarzaniu tych samych poleceń, spostrzeżeń dotyczących tego samego zjawiska czy problemu, w tym przypadku zmysłu wzroku lub słuchu. Perseweracja w *Balladach i romansach* to poetycki zabieg mający na celu zwrócić uwagę na rolę zmysłów i na świadomość korzystania z ich możliwie najpełniej.

Mickiewicz na przykładzie osobliwych mechanizmów zmysłowości bohaterów ukazuje niejednorodną budowę świata, a także dojrzałość do różnych form poznawania go zmysłami. Maria Gołaszewska mówi o warstwach, które są etapami bądź poziomami zdolności analizowania estetycznego przeżycia; wyróżnia trzy warstwy:

- warstwa powierzchniowa, przedrefleksyjna, na którą składają się przede wszystkim wrażenia zmysłowe traktowane funkcjonalnie [...]; warstwa ta to kontakty potoczne z rzeczywistością, niezbyt usystematyzowane lub usystematyzowane nawykowo, stereotypowo, wedle wyuczonych wzorów zachowań;
- warstwa pośrednia, „świadomościowa”; „warstwa świadomości” to przede wszystkim intelektualizm, racjonalizacja, myślenie dyskursywne; to, co jest postrzegane przez zmysły, zostaje eksplikowane, poszukiwane jest na drodze operacji umysłowych; dominują tu wartości utylitarne i poznawcze;
- warstwa utajona, głęboka, warstwa nieświadomości to dostrzeganie zjawisk nieoczywistych, a zwłaszcza poszukiwanie sensu tych zjawisk; obok postrzegania i myślenia dyskursywnego występuje tu intuicja, pragnienie poznania tego, co zakryte; w tej warstwie dochodzą do głosu z jednej strony skomplikowane zachowania spontaniczne, instynktowne, z drugiej strony występuje potrzeba strukturyzowania i poznawania wielkich systemów mikro i makro¹⁶.

W *Balladach i romansach* bohaterowie reprezentują wszystkie wymienione wyżej modele doświadczenia zmysłowego. Nie wszyscy jednak mają zdolność albo możliwość docierania w procesie poznawania zmysłowego do warstwy utajonej, głębokiej. Wyróżnienie z tłumu „niewrażliwych” pojedynczych postaci ma na celu podkreślenie przeżycia indywidualnego jako najbardziej prawdziwego i prowadzącego właśnie do poznania głębokiego. Poznanie indywidualne to poznanie przez siebie, bez zakłóceń z zewnątrz, które zysują ograniczenia niedoskonałego rozumu albo normy, mody, zwyczaje, a także lęk przed światem, o czym mówi Karusia, jak również zła pani, szukająca po dokonanej zbrodni ukojenia u pustelnika. Poeta przypomina o tym, że nie ma czegoś takiego jak zmysłowość wspólna, zbiorowa, ale jedynie prawdziwe sensuarium rodzi się w jednostce, w człowieku świadomym, gotowym widzieć oczyma – także – duszy.

Wysublimowany estetycznie świat ballad, stworzony z powściągliwością plastyczną autora, prowadzi do swego rodzaju przesilenia, do potrzeby znalezienia na nowo

16 M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 27–28.

równowagi. Czytelnik przecież nie może, choćby polubił Karusię, zgodzić się na konstrukcję świata, w której człowiek umie rozmawiać z duchami, a nie potrafi usłyszeć i zobaczyć żywych. Da się w balladach Mickiewicza wyczuć potrzebę powrotu do równowagi, w której nie będzie można na zawołanie zobaczyć diabła, a diabeł bez problemu będzie mógł znaleźć i dostać się do duszy człowieka. Świat czarno-biały nie istnieje, chciałby powiedzieć poeta, tak jak nie istnieje świat, w którym na oczach wsi Bóg zsyła karę na mężobójczynię. Przykłady tęsknoty za utraconą równowagą można mnożyć, chociaż ideałem owej równowagi byłby zapewne utracony Eden, to poetycka wizja pozwala wzbudzić i tęsknotę, i chęć stworzenia namiastki rajy nawet na skrwawionej ziemi, „na łączce przy ruczaju”.

W świecie zmysłów bohaterów ballad Mickiewicza objawia się ład, który poeta będzie rozwijał i klarował w kolejnych dziełach aż po *Zdania i uwagi*. Ten ład to jeszcze nie katechizm poety-nauczyciela, ale subtelne odwołanie się do mądrości ludowej, która nie umie mówić o wielkich sprawach inaczej niż przez doświadczenie własne. Teologia ludowa to mądrość dziecka mówiącego pacierz pod przydrożnym krzyżem, która zbawia i ojca, i zbójcę zarazem. Wiara ludu jest taka jak jego kultura, oparta na zmysłowości. Egzegeza tajemnic natury i praw boskich odbywa się poprzez przekroczenie granic zmysłowych, jest inicjacją w prawdy dotychczas zasłonięte. Ma to charakter dramatycznego, często tragicznego¹⁷, zderzenia własnych wyobrażeń z obrazem danym, bohaterowie tych opowieści przeżywają coś w rodzaju inicjacji w świat zarezerwowany mędrcom, teologom, uczonym. Zmysły bohaterów *Ballad i romansów* są bramą do wiedzy o problemach aksjologicznych, epistemologicznych, ontologicznych i eschatologicznych.

Można postawić w związku z powyższym pytanie, czy lekcja Mickiewicza jest łatwa i bohaterowie jego utworów gwarantują możliwość przemiany, rozwoju, doskonalenia się w procesie sublimacji zmysłowej? Naiwnością byłoby chyba mieć nadzieję, że tego właśnie oczekuje pisarz, że nagle świat się stanie mądry, dobry i piękny; że poznanie zmysłowe wreszcie będzie prowadziło do poznania prawdy – takiej, jaką ona jest. Bardziej prawdopodobną lekcją Mickiewicza może być przypomnienie o tym, jak bardzo skromny jest człowiek w obliczu tajemnic kosmosu. A jeśli ballady miałyby prowadzić do jakiejś nowej wiedzy antropologicznej, byłyby to wiedza o własnej niewiedzy.

17 O tragicznym przeżyciu doświadczenia zmysłowego na przykładzie „widza” pisze Max Scheler w książce *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden [w:] Arystoteles, Dawid Hume, Max Scheler, *O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976, s. 35: „To, co się dzieje w widzu, gdy ujrzy coś tragicznego, gdy dozna owego ciężkiego, chłodnego tchnienia, przychodzącego z rzeczy, gdy patrzy na promieniejący mrok, który unosi się dookoła głowy «tragicznego bohatera», jest całkiem niezawisłe od zdolności widza do poznawania tego zjawiska z jego szczególnym symbolicznym sensem wskazującym na pewną określoną własność świata”.

Bibliografia

- Bełcikowski A., *Przyczynek do genezy ballady „Tukaj”*, „Pamiętnik Literacki Towarzystwa im. Adama Mickiewicza” 1890 [R. IV].
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.
- Cysewski K., *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1994.
- Czajkowska A., *„Poeci uczeni”. Związki nauki i literatury w twórczości romantyków*, Częstochowa 2014.
- Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997.
- Humięcka W., Kapełuś H., *„Ballady i romanse”* [w:] *Ludowość Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1958.
- Jazgarska A., *Ciemność i kurz. O spojrzeniu starca w dziełach Adama Mickiewicza* [w:] *Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, Seria II, *Zapisy i odczytania*, koncepcja J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013.
- Kowalczykowska A., *Romantyczne zaświaty* [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria II, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974.
- Krukowska H., *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta. Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok 2016.
- Kuziak M., *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2009.
- Libera L., *Mickiewicz*, Zielona Góra 2015.
- Ławski J., *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, Białystok 2010.
- Poklewska K., *Diabły we wczesnej twórczości Mickiewicza* [w:] *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993.
- Rawski J., *„Romantyczność” Adama Mickiewicza, czyli o widzeniu w biały dzień... wampira* [w:] *Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, Seria II, *Zapisy i odczytania*, koncepcja J. Ławski, red. nauk. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013.
- Saganiak M., *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne: późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Warszawa 2009.
- Scheler M., *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden [w:] *Arystoteles, Dawid Hume, Max Scheler, O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976.
- Śliwiński M., *Kilka wcieleń Boga i Szatana w twórczości Adama Mickiewicza* [w:] *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23–26 października 1997 r.*, t. 1, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 1999.
- Tramer M., *Jeszcze jeden uśmiech „Pani Twardowskiej”, czyli o diable „nie z tej ziemi”* [w:] *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23–26 października 1997 r.*, t. 1, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 1999.

Treugutt S., *Mickiewicz – domowy i daleki* [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1999.

Senses in Adam Mickiewicz's *Ballady i romanse*

SUMMARY

The article is an attempt to recognize possible roles played in Mickiewicz's ballads by expressions related to sensory experience. The main emphasis of the considerations is on sight and hearing, i.e. the senses that were most prominently exposed by the poet in his debut book of poetry. What draws one's attention in *Ballady i romanse* (Ballads and Romances) is the accumulation of expressions related to senses such as looking, listening, touching as well as the telling lack thereof in negative forms: not listening, not seeing, disappearing, going silent etc. Additionally, it is also numerous commands that come into focus, given by the narrator or the characters and ordering others to listen or look. Yet, sight and hearing do not have for Mickiewicz a purely physiological meaning, inscribed in the sensuality of a man as a biological creature. The poet seeks the boundaries of known receptors and asks about the possibility and the consequences of going beyond them. He also shows the role of the sensual world presented in that way in the process of extrasensory cognition and in the functioning of the ontological, axiological, ethical and eschatological spheres in this context. The senses in Mickiewicz's poetic collection are a metaphor of the sensitivity of man and a way to learn about his internal life and thusly also a way to revise anthropological concepts in poetry.

KEYWORDS: ballad, Romanticism, Mickiewicz, senses, sight, hearing, touch, cognition, existence, afterlife