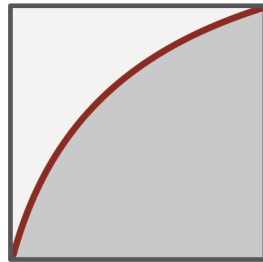


Halina Krukowska

„PAN TADEUSZ”  
JAKO POEZJA CZYSTA

WYDAWNICTWO PRYMAT

**NAUKOWY PROJEKT  
WYDAWNICZY – SERIA**



przełomy  
pogranicza  
studia literackie

Przełomy/Pogranicza  
Studia Literackie  
nr XX

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY UNIWERSYTETU  
W BIAŁYMSTOKU  
KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH  
„WSCHÓD – ZACHÓD”

### **Redakcja Serii:**

**Jarosław Ławski** [Redaktor Naczelny], **Anna Janicka** [Zastępca, Red. Cyklów Tematycznych], **Barbara Olech**, **Grzegorz Kowalski**, **Małgorzata Burzka-Janik**, **Joanna Dziejic**, **Maria Kalinowska**, **Zbigniew Kaźmierczak**, **Krzysztof Korotkich**, **Dariusz Kukielko**, **Dariusz Kulesza**, **Halina Krukowska**, **Agnieszka Nietresta-Zatoń**, **Iwona E. Rusek**, **Michał Siedlecki**, **Konrad Szamryk**, **Maciej Tramer**, **Anna Wydrycka**, **Łukasz Zabielski**

Recenzent tomu: **prof. em. dr hab. Krystyna Ratajska (UŁ, Łódź)**

Skład, projekt okładki: Ewa Frymus-Dąbrowska (Wydawnictwo PRYMAT)

Opracowanie graficzne: Marek Olesiewicz

Korekta: Zespół

Redakcja tomu: dr Łukasz Zabielski

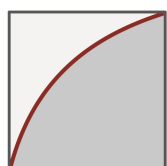
Opracowanie tekstów: Dariusz Kukielko, Jarosław Ławski

Ilustracje: Halina Krukowska

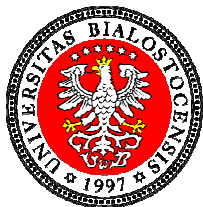
Indeks nazwisk: dr Michał Siedlecki

Streszczenie: dr Jacek Partyka, mgr Małgorzata Biergiel

ISBN: 978-83-7657-260-4



**przełomy  
pogranicza**  
studia literackie



**KBF**  
**WSCHÓD-ZACHÓD**

Copyright by Halina Krukowska, Białystok 2016

Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016

Wydawnictwo PRYMAT, Mariusz Śliwowski, ul. Kolejowa 19, 15-701 Białystok  
tel. 602 766 304, 881766304, e-mail: [prymat@biasoft.net](mailto:prymat@biasoft.net)



Halina Krukowska

„PAN TADEUSZ”

JAKO

POEZJA CZYSTA

STUDIA I SZKICE O MICKIEWICZU

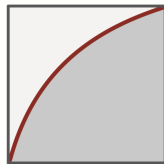
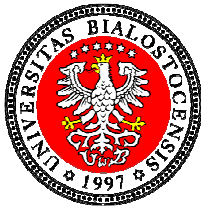
Białystok 2016

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY  
– SERIA „PRZEŁOMY / POGRANICZA”

Dziedzictwo przeszłości nie jest czymś danym raz na zawsze. Wymaga nowych odczytań, ponowień interpretacji, odwagi zapytywania o to, o co nasi poprzednicy nie mogli bądź nie mieli śmiałości pytać. Odnawianie znaczeń, przekraczanie utrwalonych stereotypów analitycznych, akty zerwania z kanonem interpretacyjnym stanowią część tego samego, żywego procesu tworzenia kultury, którego równie fundamentalną częścią są nieustanne powroty do tradycji i szacunek żywiony dla autorytetów przeszłości.

Naukowy projekt Wydawniczy „przełomy/pogranicza” publikuje prace:

- Stanowiące próbę nowego odczytania tekstów i autorów, zjawisk literackich i kulturowych dobrze już, zdawać by się mogło, znanych i rozpoznanych.
- Studia ujmujące problematykę literacką w ujęciu komparatystycznym i interdyscyplinarnym, innymi słowy: „pogranicznym”.
- Prace z zakresu najszerzej rozumianej wiedzy o kulturze i sztuce, proponujące monograficzne lub/oraz nowe, „przełomowe” ujęcia tematu.
- Książki autorów, których uznać można za klasyków badań nad pewną dziedziną humanistycznego dyskursu.
- Dzieła o literaturze, kulturze i sztuce, które – z różnych powodów – nie mogły się nigdyś ukazać, nie znalazły właściwego momentu.
- Nowe, krytyczne opracowania zapomnianych tekstów dawnych. Pragniemy, by książki publikowane w Naukowym Projekcie Wydawniczym „Przełomy/Pogranicza” tworzyły niewielkie serie i cykle tematyczne, skoncentrowane wokół pojedynczego dzieła, osoby, wątku.



przełomy  
pogranicza  
studia literackie



Studia o romantyzmie – I  
Redaktor cyklu: Halina Krukowska

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY  
UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU  
KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH  
„WSCHÓD – ZACHÓD”

RADA NAUKOWA  
NAUKOWEGO PROJEKTU WYDAWNICZEGO  
– SERII „PRZEŁOMY/POGRANICZA”:

Zdzisław Jerzy Adamczyk (AH, Kielce)  
Józef Bachórz (UG, Gdańsk)  
Grażyna Borkowska (IBL PAN, Warszawa)  
Bogdan Burdziej (UMK, Toruń)  
Sławomir Buryła (UWM, Olsztyn)  
Małgorzata Czermińska (UG, Gdańsk) – *Przewodnicząca*  
Michał Głowiński (IBL PAN, Warszawa)  
Margreta Grigorova (Wielkie Tyrnowo, Bułgaria)  
Krystyna Jakowska (UwB, Białystok)  
Irena Jokiel (UO, Opole)  
Zbigniew Kaźmierczyk (UG, Gdańsk)  
Anna Kieźuń (UwB, Białystok)  
Alina Kowalczykowska (IBL PAN, Warszawa)  
Jan Leończuk (Białystok)  
Ryszard Löw (Tel-Aviv, Izrael)  
Natalia Maliutina (Odessa, Ukraina)  
Gabriela Matuszek (UJ, Kraków)  
Michael J. Mikos (Milwaukee University, USA)  
Swietłana Musijenko (Grodno, Białoruś)  
Ewa Nawrocka (UG, Gdańsk)  
Maria J. Olszewska (UW, Warszawa)  
Ewa Paczoska (UW, Warszawa)  
Jerzy Paszek (UŚ, Katowice)  
Magdalena Popiel (UJ, Kraków)  
Rościsław Radyszewski (Kijów, Ukraina)  
German Ritz (Zürich Universität, Szwajcaria)  
Adam Skreczko (AWSO, Białystok)  
Jerzy Snopek (IBL PAN, Warszawa)  
Magdalena Saganiak (UKSW, Warszawa)  
Włodzimierz Szturc (UJ, Kraków)  
Zofia Zarębianka (UJ, Kraków)  
Ihar Żuk (Grodno, Białoruś)



*Adam Mickiewicz, portret olejny Józefa Oleszkiewicza z 1829 r.*

## SPIS TREŚCI

<b>Od Autorki</b> .....	11
-------------------------	----

### **I. Z kart młodości**

1. Choroba duszy w pracowni rozumu. O balladzie Mickiewicza <i>Tukaj albo próby przyjaźni</i> .....	15
2. Cykliczność <i>Sonetów krymskich</i> w świetle Gastona Bachelarda koncepcji czasu .....	29
3. „Doliny piękne zostawmy szczęśliwym” (O <i>Konradzie Wallenrodzie</i> ) .....	45
4. Romantyczne stany egzystencji w poezji Mickiewicza .....	62

### **II. W kręgu eposu**

1. <i>Pan Tadeusz</i> jako poezja czysta .....	95
2. Mickiewiczowskie „miejsce ostatnie” .....	124
3. O Mickiewiczowskim „widzę” .....	134

### **III. O duchowości**

1. Bóg Mickiewicza na tle apofatyizmu wschodniego chrześcijaństwa .....	149
2. Mickiewiczowski wybór kultury obrazu w kontekście ikonoklazmu .....	163
3. Chrześcijańska duchowość Adama Mickiewicza .....	173

### **IV. Dopowiedzenia**

1. Romantyczna poezja nieskończoności .....	187
2. Romantyzm, czyli „ <i>salto mortale</i> ducha” .....	201

<b>Nota o Autorce</b> .....	211
<b>Nota bibliograficzna</b> .....	213
<b>Summary</b> .....	215
<b>Zusammenfassung</b> .....	218
<b>Indeks nazwisk</b> .....	221

## OD AUTORKI

*Każde autentyczne natchnienie zawiera (...) w sobie jakby ślad owego „tchnienia”, którym Duch Stwórcy przenikał dzieło stworzenia od początku*

*List do artystów<sup>1</sup>*

„Mickiewicz był organicznie niezdolny do autoplagiatu, do kopiowania siebie. Każde jego dzieło, niemal każdy wiersz jest jedyny, niepowtarzalny jak akt narodzin i akt śmierci. Każde dzieło ma inny klimat, inny skład chemiczny gleby, inną florę i rozpina się nad nim osobny nieboskłon”. – Przywołałam na początku wstępu wypowiedź Tymona Terleckiego z jego *Notatek o Mickiewiczu*, zawartych w książce *Szukanie równowagi*<sup>2</sup>. W ten sposób pragnę zasygnalizować, że podjęcie przeze mnie interpretacji dzieł jedynych, niepowtarzalnych ma swoją genezę w nieprzepartej konieczności duchowego obcowania z czymś, co jest szlachetne, wzniosłe, co ma wymiar głębi metafizycznej. W wielu wypowiedziach o Mickiewiczu podkreśla się, że był on osobowością o niezwykłej mocy duchowej i prawości. Jego poezja ma tę powagę, godność i siłę czynu moralnego, jego ciężar religijny. I tę moc duchową poeta oddał Ojczyźnie, pozostawał z nią zawsze w uczuciowej więzi. Nie mogę w tym miejscu nie przypomnieć jego wstrząsającego wyznania: „w ojczyźnie serce me zostało”. Każde jego dzieło jest wyrazem, potwierdzeniem owego aktu pozostawienia serca. A zwłaszcza to niepowtarzalne arcydzieło, jakim pozostaje dla nas *Pan Tadeusz*. Nie kryję, że rozprawa poświęcona arcyepoematowi jest świadectwem mojej nim miłosnej wprost fascynacji. Została napisana ponad dwadzieścia lat temu i dziś niczego w niej nie zmieniałabym.

---

<sup>1</sup> Jan Paweł II, *List do artystów*, [w:] *Jan Paweł II do artystów. Artyści do Jana Pawła II*, Lublin 2006, s. 55.

<sup>2</sup> T. Terlecki, *Szukanie równowagi. Szkice literackie i publicystyka*, wydanie drugie – offsetowe, Londyn 1989, (*Notatka o Mickiewiczu*, s. 155).

Zawartym w tej książce interpretacjom towarzyszyła stale myśl wypowiedziana przez Zygmunta Krasieńskiego w jednym z listów do Delfiny Potockiej: „Prócz Mickiewicza nikogom tak wzniośle w ducha opatrzonemu nie znał”<sup>3</sup>. Staralam się w swoich interpretacjach dzieł poety wydobyc na jaw zawarte w nich Mickiewicza opatrywanie się w ducha, ich głęboką treść duchową. Wszystkie moje teksty mają charakter służebny. Używając tego określenia, odwołuję się do słów Czesława Miłosza: „Mówienie o dziele ma zawsze charakter służebny, na tyle jest sensowne, na ile pozwala mówić samemu dziełu”. Pilnowalam siebie, by w jak największym stopniu być wierna duchowości Geniusza Serca. Czy dotknęłam tego interpretacyjnego ideału, czy zapomniałam o sobie, oceni czytelnik tej książki.

---

<sup>3</sup> Z. Krasieński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1, opr. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1975, s. 139 (*Korespondencja Zygmunta Krasieńskiego*, T. V).



I

Z kart młodości



Adam Mickiewicz (1898–1855)  
Fotografia XIX-wieczna

CHOROBA DUSZY W PRACOWNI ROZUMU.  
O BALLADZIE MICKIEWICZA  
*TUKAJ ALBO PRÓBY PRZYJAŹNI*

1.

Pisma pamiętnikarskie Józefa Ignacego Kraszewskiego zawierają wiele fragmentów, potwierdzających, że bardzo interesowały go sny<sup>1</sup>. Często powracał on do snów własnych i usiłował dociekać ich znaczenia. Co więcej, wprost przypisywał im ważną rolę w swoim życiu, o czym świadczy jego znamienne wyznanie: „do zdarzeń je liczę i jak wypadki pamiętam”<sup>2</sup>. W snach, zauważył Kraszewski, wiele mglistych postaci przesuwa się przed nami. Szczególną uwagę zwrócił pisarz na postać siwobrodego starca, która zwykła się od „niepamiętnych czasów pokazywać” w snach ludzkich<sup>3</sup>. „Tę zwyczajną we snach postać starca” zobaczył sam Kraszewski w jednym ze swoich snów<sup>4</sup>. Przywołuję to osobiste świadectwo autora *Starej baśni*, ponieważ podobną postać siwobrodego starca wprowadził do swej ballady *Tukaj* Adam Mickiewicz:

Jakowyś starzec nieznany  
Wlatuje na środek gmachu.  
Siwy włos okrył mu skronie,  
Twarz marszczkami rozorana,  
Broda długa za kolana,  
Na kosturze wsparte dłonie.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Por. J.I. Kraszewski, *Pamiętniki*, oprac. W. Danek, BN, S. I, nr 207, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1972, s. 151-153.

<sup>2</sup> Tamże, s. 151. Wątki te w twórczości Kraszewskiego bada M. Szladowski, *(Bez)senna egzystencja. Starość Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. i opr. tomu A. Janicka, Białystok 2012, rozdział II: *Alfabet sennych metafor*, s. 59-86.

<sup>3</sup> Tamże, s. 153.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, oprac. Cz. Zgorzelski, BN, S. I, nr 6, Wrocław – Warszawa – Kraków 1997, s. 154-164. Kolejne cytaty z tegoż wydania.

Ze sporej literatury przedmiotu, poświęconej balladzie<sup>6</sup>, wybieram tylko dwa teksty, które różnią się zasadniczo spojrzeniem na postać starca. Obszerną interpretację *Tukaja* zawiera książka Zdzisława Kępińskiego *Mickiewicz hermetyczny*. Od razu podkreślam, że – w przekonaniu autora – „tematu Starca i jego postaci w *Tukaju*” nie należy odnosić do wątków folklorystycznych, mimo pozoru jego ludowo-baśniowego charakteru<sup>7</sup>. Interpretator powtórzył tę myśl kilka razy, czyli wyraźnie akcentował tezę, iż Starzec nie może pochodzić z legend ludowych. Kępiński wskazał więc zupełnie inną od ludowej genezę postaci starca w *Tukaju*, stwierdził jednoznacznie, iż pochodzi ona z astrologicznej erudycji autora *Dziadów*. Taka koncepcja kosmologiczna, jaka wyłania się z ballady, uważa Kępiński, mogła być zaczerpnięta tylko „z tradycji wielkich kultur starożytności, wykorzystywanych, rozwijanych w niezwykle bogatej literaturze astrologicznej, a nade wszystko w alchemicznej”<sup>8</sup>. Mickiewicz znał tę literaturę, był obznajomiony z naukami tajemnymi i z tego obszaru zaczerpnął materiał do *Tukaja*<sup>9</sup>. A zatem, zdaniem Kępińskiego, poeta postawił przy łożu *Tukaja* starca „o charakterystyce astrologicznego i alchemicznego Saturna”, związanego w tych naukach z motywem śmierci, starości i odrodzenia. Kępiński wybił tezę, że Starzec jest symbolem astrologicznym, okazuje się w jego odczytaniu bowiem personifikacją planetarnego Saturna<sup>10</sup>. Według światopoglądu astrologicznego, którego syntetyczny wykład daje Kępiński w swojej książce, Saturn jest kosmiczną mocą, „bogiem”, pod którego władzę pozostaje życie ludzkie, w tym wypadku życie i śmierć *Tukaja*. Saturn jako planeta krąży po najwyższej orbicie, najdalej od ziemi zakreślonej i wyznacza kres rzeczy ziemskich oraz przejście do świata pozaziemskiego<sup>11</sup>. Według tej koncepcji kosmologicznej i astrologicznej, istnieje odpowiedniość między wszechświatem, kosmosem a psychiką ludzką. Co

<sup>6</sup> Por. K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i roman-sach” Mickiewicza*, Słupsk 1994, s. 208-221.

<sup>7</sup> Por. Z. Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980, s. 132-162.

<sup>8</sup> Tamże, s. 133.

<sup>9</sup> Por. tamże, s. 131-133.

<sup>10</sup> Por. tamże, s. 132-133.

<sup>11</sup> Por. tamże, s. 132.

warto w tym miejscu podkreślić, to fakt, że doktryna alchemiczna widziała w Saturnie symbol materii pierwotnej, zawierającej w sobie wszystko, a więc i życie, i śmierć. Saturn to moc wiecznego odradzania się z siebie, ale dokonującego się tylko przez śmierć<sup>12</sup>.

Zdaniem Kępińskiego, z ballady Mickiewicza wybrzmiewa Böhrowski „głęboki pogłos doktryny o kosmicznej alchemii miłości” i o potędze współbrzmienia zwartego łańcucha pierwiastków boskich, ludzkich i naturalnych<sup>13</sup>. Kończąc swą alchemiczną interpretację ballady, autor skonstatował:

Użycie klucza alchemicznego pozwoliło otworzyć nowe perspektywy, w których ballada okazała fasady dotąd niedostrzegalne. Do użycia tego klucza uprawnia, a nawet usposabia sam tekst utworu<sup>14</sup>.

Śledząc argumenty przedstawione przez Kępińskiego, odnosi się wrażenie, że jego obfity komentarz interpretacyjny o charakterze astrologiczno-alchemicznym ma cechy nadbudowy erudycyjnej nad tekstem Mickiewicza. Narzuca się także pytanie, czy rzeczywiście do zrozumienia sensów głębszych *Tukaja* trzeba być obznajomionym ze skomplikowaną dziś już mało rozpoznawalną symboliką hermetyczno-alchemiczną?

Drugim tekstem podejmującym temat starca jest rozprawka Krystyny Poklewskiej *Diabły we wczesnej twórczości Mickiewicza*. Autorka uważa, że pojawiający się u łóża umierającego Tukaja starzec jest szatanem, który uwodzi go pokusą wiecznego ziemskiego życia i jednocześnie zasiewa ziarno zwątpienia w jedną z najwyższych wartości, jaką jest przyjaźń<sup>15</sup>. Poklewska kilka razy nazywa starca diabłem. Diabeł drugi, ten z pierwszej części *Tukaja*, jak sądzi autorka, wyszedł z lasu, z ostępów leśnych dobrze znanych Mickiewiczowi. Ten, który wraz z „gro-

<sup>12</sup> Por. tamże, s. 133-134.

<sup>13</sup> Tamże, s. 131.

<sup>14</sup> Tamże, s. 161.

<sup>15</sup> K. Poklewska, *Diabły we wczesnej twórczości Mickiewicza*, [w:] *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1993, s. 59.

mem” wleciał przez dach do Tukajowego domu, jest starcem. Wyprowadza on „umierającego Tukaja z domu, wiedzie dłużej w ciemnościach przez dzikie okolice (...), by wreszcie *na górze i przy grobie*, podsunąć nieprzepartą pokusę”<sup>16</sup>. Starzec, według Poklewskiej, jest mędrce, magiem i współzawodnikiem Boga, ponieważ życie ludzkie, które Bóg pragnie przerwać, on może przedłużyć w nieskończoność, na lata, wieki, przekształcić w nieśmiertelność. W *Tukaju*, jak stwierdziła badaczka, „średniowieczno-barokowy motyw *żałów umierającego* złączony został z motywem diabła, pojawiającego się u łóżka chorego”<sup>17</sup>. To znany, jej zdaniem, z demonologii, leśny bies, ukazujący się w naszej części Europy niejednokrotnie pod postacią starca z brodą. Krótko ujęta intencja wyżej przedstawionego streszczenia interpretacji Poklewskiej, dotyczącej postaci starca, brzmi: *Tukaj* to ballada grozy z diabłem kusicielem. Autorka więc rozpatruje postać starca w ramach tematu czartowskiego<sup>18</sup>.

Należy wspomnieć w tym kontekście interpretację *Tukaja* dokonaną przez Kazimierza Cysewskiego. Wyraził on opinię, że węzłowym zagadnieniem fabuły *Tukaja* jest umowa z diabłem<sup>19</sup>. W tej balladzie, inaczej niż w *Pani Twardowskiej*, w jego mniemaniu, człowiek zostaje wpędzony w trudną sytuację wskutek sztuczek diabła, podstępnego kusiciela. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy Cysewski, pisząc o diable, miał na myśli postać starca. Można jednak wnosić, że w interpretacji *Tukaja* blisko mu jest do stanowiska Krystyny Poklewskiej<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże, s. 62.

<sup>18</sup> Często w kontekście *Tukaja* przywołuje się postaci z mitu o Fauście. Zob. rozprawy: M. Turczyn, *Polski Faust w badaniach historycznoliterackich do roku 1939*; J. Brzozowski, *Notatki do historii Mickiewiczowskich diabłów i Szatana*; M. Tramer, *Jeszcze jeden uśmiech „Pani Twardowskiej”, czyli o diable „nie z tej bajki”*; 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, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 1999.

<sup>19</sup> Por. K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i roman-sach” Mickiewicza*, dz. cyt.

<sup>20</sup> Z głosów na temat kulturowego rodowodu postaci w *Tukaju* zob. także: A. Bełcikowski, *Przyczynek do genezy ballady „Tukaj”*, „Pamiętnik Literacki Towarzy-

## 2.

Powróćmy do zdania Kraszewskiego, że często i od dawna pojawia się w snach ludzkich postać siwobrodego starca. Pisarz informuje, iż jest ona „zwyczajna w snach”, a więc rozpoznawalna, zauważalna – i to – powtórzmy – od niepamiętnych czasów. Tej informacji Kraszewskiego trudno nie skojarzyć ze znaną rozprawą Carla Gustawa Junga *Fenomenologia ducha w baśniach*, w której co krok napotykamy zdania, odnoszące się do siwobrodego starca. I Kraszewskiego i Junga przywołałiśmy tutaj ze względu na balladę Mickiewicza, w której jednym z bohaterów jest właśnie „jakowyś starzec nieznan”, z długą brodą po kolana. Taka postać, według Junga, pojawiała się w snach ludzkich dawnych i pojawia się w snach ludzi współczesnych<sup>21</sup>.

Zaprezentował on w swej rozprawie bardzo bogaty materiał oniryczny, potwierdzający, że siwobrody starzec jest stałym obrazem skrytym w ludzkiej nieświadomości zbiorowej, a zarazem i indywidualnej, funkcjonującym na zasadzie mówiącej, że w części zawiera się całość. Niezmiernie ważny jest fakt, że przykłady potwierdzające obecność starca, Jung zaczerpnął nie tylko z obfitego materiału onirycznego, ale także z folkloru. Stwierdził nawet, że „częstotliwość, z jaką występuje starzec w snach, odpowiada z grubsza częstotliwości jego występowania w baśniach i mitach”<sup>22</sup>. Należy zwrócić szczególną uwagę na to, że autor książki *Archetypy i symbole* przedstawił

---

stwa im. Adama Mickiewicza” 1890 [R. IV], s. 135-141; W. Humięcka, H. Kapełuś, „Ballady i romanse”, [w:] *Ludowość Mickiewicza*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1958; J.-Ch. Gille-Maisani, *Adam Mickiewicz człowiek. Studium psychologiczne*, przeł. A. Kuryś, K. Rytel, Warszawa 1987; M. Lubański, *Mickiewicz i śmierć. Próba psychoanalizy*, [w:] *Mickiewicz w Gdańsku. Rok 2005. Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej w 150-lecie śmierci Poety*, red. J. Bachórz, B. Oleksowicz, Gdańsk 2006.

<sup>21</sup> Por. C.G. Jung, *Fenomenologia ducha w baśniach*, [w:] tegoż, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór, przekład i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa, s. 422. Por. także: M. Litwinowicz-Drożdźiel, *Józef Ignacy Kraszewski i choroby wieku*, [w:] *Kraszewski i wiek XIX. Studia*, układ J. Ławski, red. A. Janicka, K. Czajkowski, P. Kuciński, Białystok 2014.

<sup>22</sup> C.G. Jung, s. 417.

w swej znakomitej rozprawie materiał egzemplifikacyjny z rozległego obszaru geograficznego, z wielu folklorystycznych źródeł, w tym z baśni: rosyjskiej, estońskiej, niemieckiej, szwajcarskiej i bałkańskiej<sup>23</sup>. We wszystkich baśniach, według Junga, siwobrody starzec jest archetypem ducha<sup>24</sup>. A „ducha” symbolizuje najczęściej postać starego mężczyzny<sup>25</sup>.

Fragment rozprawy zatytułowany *Autoprezentacja ducha w snach* Jung rozpoczyna od stwierdzenia: „Psychiczne przejawy ducha wyraźnie dowodzą swego charakteru archetypowego, tzn. fenomen, który nazywamy duchem, polega na istnieniu autonomicznego praobrazu, jaki w stanie przedświadomym zawiera się w samym założeniu istnienia ogólnej psychiki ludzkiej”<sup>26</sup>. Zbliżeniu do znaczeń słowa „duch” Jung poświęcił wiele stron swojej rozprawy. W każdym razie, trzeba zauważyć, że kategorycznie przestrzega on przed utożsamieniem ducha z funkcjami psychicznymi czy sprowadzaniem go tylko do atrybutu materii. Istotą ducha jest autonomia, pierwotność i spontaniczność. Jung uwydatnia, że: „Zgodnie ze swą pierwotną wietrzną naturą, duch jest zawsze istotą aktywną, uskrzydloną i niespokojną, zarazem ożywiająca, pobudzająca, zagrzewająca i inspirująca. Duch, używając nowoczesnego określenia, jest czynnikiem dynamicznym i dlatego stanowi klasyczne przeciwieństwo materii, a mianowicie przeciwieństwo jej statyczności, gnuśności i nieożywienia. W ostatecznej instancji jest to przeciwieństwo między życiem a śmiercią”<sup>27</sup>. Według chrześcijańskiego pojmowania, duch jest obdarzony „życiem tak bardzo przewyższającym naturę, że w porównaniu z nim jest ona śmiercią”<sup>28</sup>.

Referując poglądy Junga, trzeba pamiętać o jego zastrzeżeniu, że „rozległy plan, według którego zbudowane jest nasze nieświadome życie psychiczne, tak dalece wymyka się naszemu poznaniu”<sup>29</sup>, że nigdy nie

<sup>23</sup> Tamże, na wielu stronach rozprawy.

<sup>24</sup> Por. tamże s. 415.

<sup>25</sup> Tamże, s. 408.

<sup>26</sup> Tamże, s. 413.

<sup>27</sup> Tamże, s. 408.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże, s. 414.



możemy powiedzieć, co tak naprawdę konieczne jest naszej duszy. Nigdy na przykład „nie można ustalić z absolutną pewnością, czy postacie ducha w snach są moralnie dobre czy złe”<sup>30</sup>.

Jako archetyp ducha siwobrody starzec występuje najczęściej w postaci ludzkiej obdarzonej autorytetem. Jego funkcja duchowa ujawnia się w tym, że najpierw przynosi on pomoc i radę, usiłuje podać człowiekowi sposoby zejścia z niewłaściwej drogi życia, wyjścia z impasu, próbuje zmusić człowieka sposobami, kojarzącymi się z działaniami magicznymi, do opamiętania. Co więcej, poddaje człowieka także próbie moralnej i dary swe uzależnia od wyników tej próby<sup>31</sup>. Archetyp ducha jest, powtarzam za Jungiem, autonomiczną treścią nieświadomości, reprezentowaną przez starego mędrca, nauczyciela, lekarza, a więc przez kogoś, kto jest obdarzony wielką mądrością, przybrać może zły aspekt, jeżeli człowiek odrzuci jego rady czy pomoc lub wtedy, gdy nie sprosta próbie moralnej. Wtedy archetyp może pokazać swój negatywny aspekt i przeobrazić się w diabła, biesa, kusiciela, czyli odsłonić swoją ciemną stronę. Jung podkreśla, że archetyp ducha, starego mędrca nie jest sam w sobie ani zły, ani dobry, ponieważ dopiero w zetknięciu ze świadomością ulec może takiej metamorfozie. Człowiek uświadamia sobie archetypy, styka się z nimi za pomocą obrazów, symboli, personifikacji, za pośrednictwem których objawia się nieświadomość zbiorowa, a zarazem i jego nieświadomość indywidualna.

Zasadnicza myśl Junga zawiera się w sformułowaniu, że archetypy stanowią prawzorcy egzystujące w ludzkiej nieświadomości zbiorowej i kształtują psychikę jednostki, są podstawowymi strukturami wszelkich możliwych przejawów ludzkiego doświadczenia.

Archetypy – w tym i archetyp ducha, siwobrody starzec – stanowią odwieczną w swej mądrości wiedzę człowieka i wyrwywają go z izolacji,

---

<sup>30</sup> Tamże. O romantycznych, jakże różnych, znaczeniach „ducha” patrz: B. Dopart, *Profetyzm i mistycyzm romantyczny*, [w:] tegoż, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonstrukcje*, Kraków 2013, s. 189-206; 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.

<sup>31</sup> Por. tamże, s. 425.

na jaką wciąż naraża go jego jednostkowość. Bowiem włączają jednostkę w odwieczny strumień życia, który musi płynąć w określonym kierunku, a jest to kierunek wyznaczany zwłaszcza przez wartości moralne, obowiązujące w świecie ludzkim, przez konieczny też związek człowieka z duchowym wymiarem życia, zapewniającym mu siłę bycia, bycia sobą, ponieważ tylko wtedy i jego więzy z ludźmi oraz światem nabierają właściwego, autentycznego umocowania. Z im głębszych warstw nieświadomości „przychodzi” do człowieka archetyp ducha, tym większą moc wywiera na jego duszę, na jego, mówiąc po Mickiewiczowsku, „życie duszy”. Na zakończenie tej części wyводу wydaje się uzasadnione przypomnienie zdania Junga, że w baśniach mówi o sobie dusza tak, jak w snach<sup>32</sup>.

### 3.

Trudno oprzeć się myśli, że w rozprawie Junga *Fenomenologia ducha w baśniach* mógłby się znaleźć i Mickiewiczowski *Tukaj* – właśnie ze względu na postać długobrodego starca. Ballada, w świetle zaprezentowanego w rozprawie materiału onirycznego i folklorystycznego, pokazuje się jako tekst bliski tej tradycji mądrościowej, jaka została przekazana w tym materiale. Ten trop interpretacyjny wydaje się bardziej uzasadniony od tego, którym poszedł Zdzisław Kępiński, proponując klucz hermetyczno-alchemiczny. Natomiast autorka *Diabłów we wczesnej twórczości Mickiewicza*, chociaż bliższa jest folklorystycznej tradycji, jako właściwszego balladzie kontekstu, to jednak w świetle rozprawy Junga trudno zaakceptować jej jednoznaczne utożsamienie siwobrodego starca z diabłem kusicielem.

Sytuacja życiowa, w jakiej znalazł się bohater ballady *Tukaj*, jest beznadziejna, ostateczna, a wyznacza ją zbliżająca się jego śmierć. Według tradycji zawartej w snach i baśniach, w takiej sytuacji „przybywa” starzec z długą brodą za kolana. Inaczej mówiąc, przybywa wtedy, gdy

---

<sup>32</sup> Por. tamże, s. 416, podkr. – H.K.

świadomość człowieka jest wobec tej sytuacji bezsilna<sup>33</sup>. Najpierw starzec zjawia się z jakąś propozycją pomocy, podpowiada rozważę, podsuwa pomysł wyjścia z egzystencjalnych, życiowych powikłań. W języku psychologii głębi oznacza to, że wtedy „przychodzi” człowiekowi z pomocą jego nieświadomość, której personifikacją jest właśnie „Jakowyś starzec nieznan”. I tak się dzieje w pierwszych fragmentach *Tukaja*. Bohater ballady Mickiewicza, pan „mnogich włości. / Sławny potęgą i zbiorem”, a także zdobytymi skarbami nauk, umiera „w kwiecie wieku”. Groźba nieistnienia rzuca unieczystwiający cień na całe życie *Tukaja*. Co więcej, na wszystkie wartości świata, które wobec śmierci okazują się „marnością nad marnościami”. I bogactwo, i nauki, i cnota, a nawet wiara okazują się tylko „czczym dymem”, „wielkim nic”.

W początkowych fragmentach *Tukaja* Mickiewicz uwydatnia rozpaczliwą świadomość śmierci u bohatera, zwłaszcza w powtarzaniu przez niego frazy: „Ja umieram w kwiecie wieku”. Ze skarg i narzekania *Tukaja* wyłania się obraz jego dotychczasowego życia. Żył on na świecie, ale jakby jednocześnie nie żył. Gonił za „mądrości widziadłem”, zbiegł w jej poszukiwaniu cudze kraje, trudił się nad księgami i posiadał skarbnicę nauk, a przede wszystkim myślał, ale nie o sobie. Żył, można je tak ocenić, życiem dziennym, które pozbawione było gruntownej rozważności nad sobą, żył więc na zewnątrz siebie<sup>34</sup>. *Tukaj* narzekał na świat, ale nawet w godzinie śmierci nie zastanowił się nad tym, jakim był człowiekiem, dobrym czy złym. Oznacza to, że utracił równowagę związków świata zewnętrznego ze swoim światem wewnętrznym. Żył w świecie, w książ-

<sup>33</sup> Por. tamże, s. 417.

<sup>34</sup> Zob. uwagi o romantycznych postaciach starca, na przykład w *Romantyczności*: A. Jazgarska, *Ciemność i kurz. O spojrzeniu starca w dziełach Adama Mickiewicza*; J. Rawski, „*Romantyczność*” Adama Mickiewicza, czyli o widzeniu w biały dzień... wampira; B. Paprocka-Podlasiak, *Starość w „Fauście” J. W. Goethego*; M. Bajko, „*Patrząc w smutne oczy dziada*”. *Starość według 33-letniego Juliusza Słowackiego*; Ł. Zabielski, „*Uwiędłe listki na spróchniałym drzewie*”. *Starość (według) Kajetana Koźmiana*, [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, s. 307-330; 261-286; 331-348; 247-260; 147-174.

kach, „w pracowni rozumu”, ale nie w sobie, zagubił tym samym więź z samym sobą<sup>35</sup>.

Bohater Mickiewicza doświadczył jednego z najboleśniejszych kryzysów duchowych, bo tracąc siebie, utracił także więź z ludźmi. Tukaj jest tylko podmiotem poznającym, „kartezjańskim”, który uczynił z myśli dominujący akt swego człowieczeństwa. Jego życie utożsa miło się „z metodycznym wątpieniem”. Przebieg obrazów ballady sugeruje, że wątpienie jest w duszy ludzkiej czymś w rodzaju piekła. Nie tylko poeci, ale i filozofowie pytają, czy rzeczywiście myśl jest prymarnym aktem człowieka? I odpowiadają, iż na przykład „kartezjańska” myśl ignoruje świat symboliki, mitów, irracjonalne dążenia duszy ludzkiej, wrażliwość na wartości, nie mówi o preferencjach aksjologicznych człowieka, tak charakterystycznych dla mądrościowej tradycji ludzkości. Tukaj, mówiąc językiem *Dziadów* części II, nie wie, czy choć raz był człowiekiem. Siedział w pracowni rozumu opancerzony, uśmiercony przez kartezjańskie *cogito*. Jak wiadomo oświeceniowe przeświadczenie o dominacji *cogito* legło w romantyzmie, a zwłaszcza w poezji Mickiewicza, w gruzach, jak gmach w balladzie *Tukaj*.

Śledząc akcję ballady, dochodzimy do konstatacji, że choroba śmiertelna Tukaja jest chorobą jego człowieczeństwa. Ma on przyjaciół wielu, ma sługi, którym mógłby się zwierzyć, ale nikomu nie ufa, nikomu nie wierzy. Wiadomo przecież, że poznanie drugiego człowieka jest wprost niemożliwością, ale...<sup>36</sup>

Starzec z brodą za kolana pojawia się w *Tukaju* niczym *Deus ex machina*, nagle, jak grom o wielkiej sile burzącej:

Wtem grom łamie szczyty dachu,  
Zadrżały zamkowe ściany.  
Jakowyś starzec nieznanym  
Wlatuje na środek gmachu.

<sup>35</sup> Jak ważny był ten rozum „naukowy” i jak specyficzny, zob. A. Czajkowska, „Poeci uczeni”. *Związki nauki i literatury w twórczości romantyków*, Częstochowa 2014.

<sup>36</sup> Por. A. Węgrzecki, *O poznaniu drugiego człowieka*, Kraków 1992.

Tym gmachem zburzonym przez starca jest świadomość, a może więcej, dusza zamknięta jak Leibnizowska monada, umarła, zastygła w kleszczach wąpiącego rozumu, w obcęgach myśli. Została, jak widać z obrazu, wstrząśnięta z wielką siłą, połamana jak szczyty dachu. Trudno nie zwrócić uwagi na porównanie: szczyt dachu i świadomość<sup>37</sup>. Przypomnijmy stwierdzenie Junga, że w sytuacji egzystencjalnego kryzysu człowiek czuje się porwany przez jakąś potężną siłę. W *Tukaju* jest to siła straszna, bo łamiąca dach, i wprawiająca w drganie zamkowe ściany, czyli ściany jakiejś „potężne”, i taka jest wąpiąca myśl Tukaja. Należy pamiętać, że starzec jest archetypem ducha. Duch, co wynika z jego istoty, zmierza zawsze dalej czy wyżej niż człowiek. Bohater *Tukaja* z duchowego punktu widzenia zatrzymał się w drodze, zamknął się w pracowni rozumu. Potrzebna była więc gwałtowna interwencja „siwego starca”, by go stamtąd wyprowadzić. Ballada przecież jest gatunkiem-opowieścią o czymś tajemniczym, niezwykłym. Kimś takim tajemniczym w *Tukaju* jest starzec z siwą brodą, który porywa bohatera nagle i każe mu iść ze sobą.

Zauważmy, że akcja utworu wyraźnie przenosi się z czasu dnia w sferę nocy<sup>38</sup>. Egzystencja Tukaja przechodzi w strefę mroczną, pełną tajemniczych, wprost magicznych działań się. Tukaj, „Pożegnawszy świat na wieki,/ Gasnące zamknął powieki”. Rollo May, autor książki *O istocie człowieka*, wyraził przeświadczenie, że „konfrontacja ze śmiercią sprawia, iż jednostkowa egzystencja staje się realna, absolutna i konkretna”, że „śmierć jest jedynym faktem ludzkiego życia, który nie jest relatywny, lecz absolutny”<sup>39</sup>. Chodzi mi tu zwłaszcza o słowa: *n i e j e s t r e l a t y w n y .*

<sup>37</sup> Por. artykuł o G. Bachelardzie: J. Clay, *Dom moich marzeń*, „Forum” nr 40, z 4 X 1973.

<sup>38</sup> Mickiewicz, co warto zaznaczyć, oryginalnie eksperymentował z balladowymi pierwowzorami gatunku i świata przedstawionego. Zob. L. Libera, „*Rękawiczka*”; „*Świtezianka*” – *parafraza ballady ludowej*, [w:] tegoż, *Mickiewicz*, Zielona Góra 2015, s. 7-27, 60-66.

<sup>39</sup> R. May, *O istocie człowieka. Szkice z psychologii egzystencjalnej*, przeł. M. Morzyń, Z. Wiese, Poznań 1995, s. 133.

## 4.

Podobnie jak baśń, także ballada jest w swej genezie inicjacyjna<sup>40</sup>. Droga inicjacyjna, jaką odbywa Tukaj ze starcem, to w zasadzie strefa próby. Ma ona charakter inicjacji, ponieważ pokazuje w symbolicznych obrazach momenty przejścia, progę, przeszkody, należące do jej wyróżników. W *Tukaju* mamy typową przestrzeń inicjacyjną: ciemność nocy, wodę, las, błoto, które są tu, co potwierdzają liczne utwory, obrazami nieświadomości. Celem nocnej podróży Tukaja musiała być metamorfoza „ze śmierci” ku życiu, czyli ku wspólnocie duchowej z ludźmi. Starzec, archetyp ducha, najpierw proponuje Tukajowi wyjście z destrukcyjnego wątpienia i podejrzliwości. Próba, jakiej poddaje starzec Tukaja, polega na tym, by wymienił człowieka, któremu zaufa jak sam sobie i tym samym powrócił w duchowy wymiar życia. Gabriel Marcel w *Dzienniku metafizycznym* stwierdził, że „przejsć zwycięsko przez próbę” to w gruncie rzeczy utrzymać się przy życiu jako dusza, ocalić duszę. Następnie dodaje, że aby zetknąć się z próbą, trzeba zderzyć się z sądem o sobie. Przejście przez próbę ukazuje, zdaniem Marcela, prawdziwe ukierunkowanie preferencji aksjologicznych człowieka, zdradza jego prawdziwe ustosunkowanie do świata i ludzi<sup>41</sup>.

Podtytuł ballady Mickiewicza jest jasno sugerujący, gdyż samo zestawienie słów „próba” i „przyjaźń” zdradza intencję poety: poddawanie przyjaźni próbie jest niczym innym tylko pokusą diabelską. To, co proponuje starzec Tukajowi, wydaje się wprost niemożliwe do spełnienia, ale właśnie ta niemożność pokazuje dopiero wagę moralną i duchową próby. Tu gdzieś tkwi jej istota. Tak rozumiana próba dopiero jest prawdziwym rozpoznaniem człowieka w sobie samym, prawdziwym zetknięciem się z sobą, z sądem moralnym o sobie. Tukaj ma szansę narodzin duchowych, czyli pokonania kalectwa duchowego swego człowieczeństwa. Próbę, przez jaką miał przejść Tukaj,

<sup>40</sup> Por. M. Eliade, *Inicjacja w wielkich religiach*, przeł. J. Reczek, „Znak” 1984, nr 360-361.

<sup>41</sup> Por. G. Marcel, *Dziennik metafizyczny*, przeł. E. Wende, wybór K. Tarnowski, oprac. S. Cichacz, Warszawa 1987, s. 183 i inne.

można porównać do przysięgi. Przecież nie mamy nigdy pewności, że istota, która złożyła przysięgę, jej dotrzyma, ale właśnie „ta niewiedza nadaje (...) przysiędze wartość i ciężar gatunkowy”<sup>42</sup>. I ta wierność, zdaniem Gabriela Marcela, wierność mimo wszystko, określa istotę ludzkiej duchowości.

Zaufać to odrzucić stale towarzyszące ludzkiej kondycji wątplenie, bo przecież „u samych korzeni człowieka leży wola – nonkonformizmu”<sup>43</sup>. Góra w balladzie *Tukaj* symbolizuje wspinanie się człowieka na skali duchowej, ma on umierać i stawać się. *Tukaj* Mickiewicza ma wolny wybór, bo duch może stać się tylko z własnej woli. Jednak nie wybiera siebie jako wspinającego, dążącego ducha. Rezygnuje z siebie, a tym samym traci własną wolność i staje się siłą rzeczy igraszką diabła.

W *Tukaju* mamy więc próbę i pokusę, inaczej mówiąc, mamy tu uwidoczniiony pozytywny i negatywny aspekt archetypu ducha. Wiadomo, co znaczy słowo *diabolus* – oddzielający. Mickiewicz miał odwagę ująć człowieka w sferze tego, co nieznanne, zasugerował, że egzystencja jest ryzykiem. A duch, jako twórczy pierwiastek nieświadomości, „każe” to ryzyko podejmować. I to ryzyko proponuje podjąć *Tukajowi* siwy starzec, personifikacja jego nieświadomości.

W balladzie Mickiewicza dochodzi do głosu najpierw pozytywny aspekt archetypu mędrca. Starzec przecież najpierw proponuje *Tukajowi*, aby żył dla ludzi, sług swych i Boga. *Tukaj* nie sprostał próbie, nie zdobył się na wymienienie osoby, której zaufałby jak sam sobie, nie dokonał własnego wyboru, starzec więc ukazuje mu swój aspekt diabelski. Zło objawiło się w duszy *Tukaja* jako odmowa udziału w życiu ludzi, z ludźmi. Ta odmowa okazała się w jego duszy rodzajem piekła. Do człowieczeństwa prowadzi droga przez winę, ale *Tukaj* jest daleki od jej uświadomienia. Być może o tej winie mogły mówić dalsze części niedokończonyj ballady. Rozstajemy się z *Tukajem* jako człowiekiem, który nie sprostał próbie i dlatego archetyp ducha ujawnił tu także swą ciemną,

<sup>42</sup> Por. G. Marcel, *Być i mieć*, przeł. P. Lubicz, Warszawa 1986, s. 40.

<sup>43</sup> Por. tamże. Por. M. Panek, *Koncepcja człowieka w filozofii Gabriela Marcela*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 2000, T. 33, s. 191-199.

destrukcyjną rolę<sup>44</sup>. Jednakże, co należy podkreślić, ta metamorfoza starca z długą brodą zależała od wolnej, nieprzymuszonej decyzji Tukaja, który zabłąkał się w labiryncie swojej świadomości. Uczony dał się łatwo zwieść „diabłu”, uległ jego pokusie. Stąd tyle ironii i kpiny w *Tukaju* Mickiewicza.

Ballada, jak inne utwory, potwierdza, że romantyków interesowały wielkie, znaczące przełomy egzystencjalne, wzloty i upadki duszy ludzkiej, a nie jej statyczne i bierne trwanie. Tukaj nie przeszedł prób inicjacyjnych i dlatego podpisał cyrograf. Nie dokonując wyboru dobra duchowego, straciwszy tym samym wolność, utracił samego siebie. Archetyp ducha w *Tukaju* zgodnie z prawem nieświadomości zbiorowej ukazał swój negatywny aspekt.

---

<sup>44</sup> O wypieranym lęku w obliczu śmierci i reakcjach uciezkowych zobacz rozprawę: Z. Kaźmierczak, *Między eschatologiczną grozą a eschatologiczną rozrywką*, [w:] *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, pod red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, t. 1, Białystok 2006.



# CYKLICZNOŚĆ SONETÓW KRYMSKICH W ŚWIETLE GASTONA BACHELARDA KONCEPCJI CZASU POETYCKIEGO

## 1.

Problem cyklicznej kompozycji *Sonetów krymskich* niejednokrotnie był już przedmiotem zainteresowania historyków literatury<sup>1</sup>. Bardzo różne interpretacyjne uzasadnienia takiej budowy utworu Mickiewicza zaproponowali oni w swoich pracach. Jednakże nadal pozostaje otwarte pytanie o jej istotę i funkcję, ponieważ trudno byłoby wskazać tekst, w którym została na nie udzielona w pełni satysfakcjonująca odpowiedź. W niniejszym szkicu staram się ustosunkować do tych badaczy, którzy wyprowadzają cykliczność *Sonetów krymskich* z destrukcji klasycystycznego poematu opisowego, a więc łączą ją z ewolucją tego gatunku.

Najwięcej rozpraw o historycznoliterackim charakterze temu problemowi poświęcił Ireneusz Opacki. Wielokrotnie powracał w nich do tezy, że „cykl Mickiewiczowski jest kompozycją zasadzającą się na wysnuciu wniosków z [...] materii różnorodności” poematu opisowego, która poemat ten w gruncie rzeczy rozbijała<sup>2</sup>. Mickiewicz, twierdził Opacki, ten poemat rozbił do końca, ujawnił nawet jego ukrytą fragmentaryczność. Tym samym „przemienił w cykl fragmentów osobnych”, którym

---

<sup>1</sup> Zob. W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wystouch, Warszawa 1985. Z ostatnich prac należy wymienić artykuły: R. Fieguth, *Ruchy konikiem a łagodne przejścia. Modele ewolucji cyklu lirycznego (na przykładzie J. Kochanowskiego, F.D. Książnina, A. Mickiewicza, C. Norwida)*; J. Łyszczyna; *Dynamiczna koncepcja struktury cyklu lirycznego, czyli raz jeszcze o „Sonetach krymskich”*; K. Lukas, *Cykliczność w niemieckich przekładach „Sonetów krymskich”*, [w:] *Polski cykl liryczny*, pod red. K. Jakowskiej i D. Kuleszy, Białystok 2008.

<sup>2</sup> I. Opacki, *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, [w:] A. Opacka, I. Opacki, *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*, Katowice 1975, s. 68-69.

nadał wykończony kształt sonetowy, czyli, inaczej mówiąc, poeta poematową ciągłość zamienił w ciągłość cykliczną<sup>3</sup>. Zdaniem Opackiego takie posunięcie Mickiewicza zostało oparte „na podstawowych dla poematu opisowego czynnikach: zwiedzaniem krajobrazie i «czującym narratorze wędrowniku», błędzącym wśród tego krajobrazu i pod jego wpływem rozmyślającym”<sup>4</sup>.

Do grona badaczy przekonanych, że poemat opisowy stanowi bezpośrednią tradycję literacką utworu Mickiewicza, należał także Piotr Żbikowski. Wiele uwagi poświęcił on w swoich pracach strukturze gatunkowej poematu opisowego<sup>5</sup>. W jego przekonaniu, „proces ewolucji i ważnych przemian w polskiej liryce opisowej zakończył się wydaniem w roku 1826 *Sonetów krymskich*”, które uważał za pierwszy i najważniejszy etap tej tendencji<sup>6</sup>. Żbikowski podzielał przeświadczenie Opackiego, że u genezy cykliczności *Sonetów krymskich* leżał rozpad poetyckich struktur deskrypcyjnych. Mickiewicz, według tych historyków literatury, nie odrzucił, ale rozwinął możliwości zawarte w ramach poematu opisowego. Podobne opinie przedstawiał w swoich tekstach Marian Maciejewski. W opinii tego badacza istnieją uchwytne podobieństwa między sposobem przedstawiania świata w poematach opisowych a jego prezentacją w *Sonetach*, które w przeważającym swoim zrębie są liryką opisową<sup>7</sup>. Maciejewski uważał Mickiewicza za poetę, którego rewelatorstwo ujawniło się w wywalczeniu formy sonetu dla poezji opisowej oraz za twórcę poematu opisowego jako lirycznego cyklu<sup>8</sup>.

Przeświadczeń badawczych Maciejewskiego nie podzieliła Alina Witkowska. Zarzuciła mu przesadne potraktowanie poematu opisowego

<sup>3</sup> Tamże, s. 69.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> P. Żbikowski, *Opisy przyrody w poezji Niemcewicza z początków XIX wieku jako zwiastuny literackiego przełomu*, [w:] Julian Ursyn Niemcewicz, pisarz, historyk, świadek epoki, red. J. Wójcicki, Warszawa 2002.

<sup>6</sup> Tamże, s. 198.

<sup>7</sup> M. Maciejewski, *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*, „Roczniki Humanistyczne” 1966, z. 1.

<sup>8</sup> M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności” (czas i przestrzeń w liryce lozańskiej)*, [w:] tegoż, *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977, s. 78.

jako zjawiska otwierającego szereg rewelacji poetyckich XIX stulecia. Przede wszystkim *Sonetów krymskich*. Zdaniem uczonej, Maciejewski wyciągnął skrajne wnioski z obserwacji struktury klasycystycznego poematu opisowego i dlatego twierdził, niesłusznie, że opis w tym gatunku uzyskał już funkcję autonomiczną, to znaczy przestał być podporządkowany szerszym jego strukturom narracyjnym. Tym samym, jak sądził, opis stał się czynnikiem organizującym nową jakość artystyczną, czyli opisowość sonetu romantycznego<sup>9</sup>. Jednocześnie Witkowska zasugerowała, że bliższy uchwycenia niewątpliwych, choć nieprostych, związków między poezją opisową a *Sonetami krymskimi* był jednak Opacki. Zauważmy, że badaczka w zasadzie, choć niezupełnie, podzieliła pogląd wymienionych wyżej historyków literatury na temat związków poematu opisowego z sonetami. Na początku niniejszego szkicu została przytoczona dłuższa wypowiedź Opackiego ze względu na zawarte w niej kategoryczne stwierdzenie, że cykl krymski Mickiewicza jest ostateczną konsekwencją swobodnej budowy poematów deskrypcyjnych. Badacz uważał nawet, że w toku dalszej ewolucji za sprawą cyklu dokonuje się „wtórne sfragmentaryzowanie poematu romantycznego, posiadającego już i tak kompozycję silnie ulirycznioną, ciężącą ku układowi serii monologów”<sup>10</sup>. Dla uwydatnienia zdecydowanego stanowiska autora, dotyczącego powiązań poematu opisowego i sonetowego cyklu, przytoczę jeszcze jeden fragment jego wypowiedzi, zawierający jednoznacznie sformułowany wniosek: Mickiewicz rozpoczął w polskim romantyzmie drogę cyklu sonetowego, na której ujawniła się największa jego nowość: cykl sonetowy jako rozbicie tradycyjnej formy poematuwej<sup>11</sup>.

Zupełnie przeciwny punkt widzenia w tej materii przedstawił Wacław Kubacki w książce *Z Mickiewiczem na Krymie*. Stwierdził zdecy-

<sup>9</sup> A. Witkowska, „Tysiąc wierszy o sadzeniu grochu”, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, seria 2, red. M. Głowiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 63-64, przypis.

<sup>10</sup> I. Opacki, *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, [w:] tegoż, *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999, s. 144.

<sup>11</sup> I. Opacki, *Z zagadnień cyklu sonetowego...*, s. 70, podkreślenie – H.K.

dowanie, że poemat opisowy jako gatunek literacki nie jest protoplastą *Sonetów krymskich*<sup>12</sup>. Utworu Mickiewicza nie można ujmować jako następstwa rozbicia formy poematowej. I w ogóle poemat opisowy, podkreśla Kubacki, nie ma nic wspólnego z formą sonetu. Wyprowadzanie cykliczności *Sonetów krymskich* z destrukcji poematu opisowego nie zawiera, jego zdaniem, dostatecznego uzasadnienia merytorycznego. Kubacki ocenia jako niehistoryczne, dowolne i błędne stanowisko Maciejewskiego. Wytyka badaczowi, że nie zatroszczył się o „zbadanie historycznoliterackich przesłanek wielkiej rewolucji w poezji”<sup>13</sup>, rewolucji, jakiej oczywiście dokonali romantycy, zwłaszcza romantycy niemieccy.

## 2.

Spór tak wybitnych historyków literatury o bezpośrednią tradycję *Sonetów krymskich* wymusza przypomnienie w tym szkicu najbardziej zasadniczych wyznaczników struktury gatunkowej poematów opisowych. Najpierw naszej uwadze narzuca się rozciągnięta ich struktura linearna. Nie da się zaprzeczyć, że czytelnik dzisiejszy niechętnie zabiera się do lektury takich utworów przede wszystkim ze względu na zawarte w nich długie opisy. Teksty, reprezentujące w naszej literaturze poematy opisowe wydają się nam raczej zręcznym wierszowaniem niż poezją, tak jak ją rozumiemy od czasu „wielkiej rewolucji” romantycznej.

Co nie powiedzieć by na ich obronę<sup>14</sup>, dla nas dziś są to utwory nudne. Do tego gatunku można odnieść sąd Marty Piwińskiej po lekturze dorobku Tymona Zaborowskiego, a więc i jego poematu bohaterskiego

---

<sup>12</sup> W. Kubacki, *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977, s. 33, podkreślenie – H.K.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> P. Żbikowski, *Opisy przyrody w poezji Niemcewicza...* Warto wskazać w tym miejscu cenną książkę Romana Dąbrowskiego *Epopcja w literaturze polskiego oświecenia*, Kraków 2015. Zob. też: B. Dopart, *Dlaczego „neoklasycyzm”?*, [w:] tegoż, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*, Kraków 2013, s. 45-62.

*Zdobycie Kijowa*. Uznała, że jest to „nuda straszna”<sup>15</sup>. Nawet cenioną przez Mickiewicza *Zofiówkę* Stanisława Trembeckiego uważamy w dużych jej fragmentach za nudę może nie tak straszną, ale jednak nudę. Aby się o tym przekonać, należałoby przytoczyć kilkadziesiąt wersów tego poematu opisowego lub przywołać inne poematy opisowe, na przykład *Puławy* Juliana Ursyna Niemcewicza czy *Okolice Krakowa* Franciszka Wężyka. Należy podkreślić, że poematy opisowe mają swoje miejsce w historii polskiej literatury, ale coraz bardziej ulegają czytelniczemu i badawczemu zapomnieniu. Być może przyczyna tego stanu rzeczy ukrywa się w fakcie, że poematy opisowe, mimo wszystko, jako forma literacka zostały stworzone, w znaczącym stopniu, zgodnie z postulatami estetycznymi i światopoglądowymi zawartymi w *Sztuce rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego:

Jak do obrazu różne potrzeba mieć farby,  
Tak, żeby dobrze pisać, zebrać nauk skarby (...)  
A więc trzeba się uczyć. I we dnie, i w nocy  
Wertować mądre pisma, w nich pewnej pomocy  
Szukać do dzieła swego<sup>16</sup>.

Wprzęgnięcie do wierszowania, nazwanego tu dobrym pisaniem, wiedzy, skarbów nauki, mądrych pism, skutkowało mnożeniem jednopłaszczyznowych, pod względem semantycznym, wersów. Dobre pisanie oznaczało też pożyteczne pisanie, a więc nie mogło abstrahować od strony użytkowej i walorów dydaktycznych przedstawianej, opisywanej rzeczywistości, cechującej się swoiście rozumianą estetyką, czyli pięknem. Siłą rzeczy tak rozumiane źródła klasycystycznej poezji opisowej powodowały, że sprowadzała się ona do sprawnego, linearnie rozciągniętego opisywania. Tę skłonność opisową klasyków wykpił Mickiewicz w słynnej i krótkiej frazie w III części *Dziadów*: „Opiewa tysiąc

<sup>15</sup> M. Piwińska, *Tymon Zaborowski – cóż po pisaniu, jeśli można umrzeć z miłości*, [w:] *Zapomniane wielkości romantyzmu. Pokłosie sesji*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Poznań 1995, s. 90.

<sup>16</sup> F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, oprac. S. Pietraszko, Wrocław 1956, s. 132-133.

wierszy o sadzeniu grochu”<sup>17</sup>. Struktura gatunkowa poematów opisowych była konsekwencją literacką pewnych założeń metafizycznych, głoszących *prymat bytu*, co oznaczało, że byt sam w sobie ma wartość, ponieważ istnieje, a istnieje dlatego, że ma wartość. Było to przeświadczenie ontologiczne, charakterystyczne dla metafizyki kartezjańskiej, której zwolennikami, jak sądzimy, byli autorzy poematów opisowych. Przeświadczenie o prymacie bytu powodowało ujmowanie wszystkiego, co istnieje, w *porządku przedmiotowym*. Pierwszeństwo bytu zapewniało bezpieczne „opisywanie”, gdyż prawa bytu, natury były jednocześnie prawami rozumu. Nie narracja, nie opowiadanie, ale właśnie opisywanie, „*trzymanie się przedmiotu*” było zasadniczą determinantą struktury gatunkowej poematu opisowego.

Dla takiego typu ontologii była charakterystyczna też świadomość czasu jako ciągłego, płynącego w jednym kierunku i obiektywnego. Jak wiadomo, życie ludzkie zawsze narzuca wrażenie trwania w takim sensie, że niby stanowi ono jednorodny strumień, płynący wzdłuż czasu zegarowego, nieprzerwanego *ciągłego*, który ma swoje „od” i swoje „do”. Długość linearna poematu opisowego była następstwem takiego rozumienia czasu, takiej jego świadomości. Czas, właśnie linearny, poziomy musiał być w poematach szczelnie wypełniany przez opisy rzeczy, sytuacji, zdarzeń, świadczących przede wszystkim o tym, że byt jest uporządkowany, dobry i piękny. Wydaje się, iż zasadniczą intencją poznawczą twórców poematów opisowych było przedstawianie, w ich mniemaniu, bytu niejako wzmocnianego w jego *przedmiotowości*, a więc w jego ontologicznej bytowości.

---

<sup>17</sup> A. Mickiewicz, *Dziady*, oprac. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 1998, s. 259. Na niejednoznaczność postawy Mickiewicza wobec późnego klasycyzmu wskazują nowsze prace. Zob. Ł. Zabielski, „*Karczemny Mickiewicz*” i „*woźny*” *literatury polskiej*, [w:] tegoż, *Meandry antyromantyczności: Kajetan Koźmian i romantycy polscy*, Kraków 2015, s. 103-174.

### 3.

Cykliczność *Sonetów krymskich*, interpretowana przez wymienionych wyżej historyków literatury jako następstwo destrukcji poematu opisowego, mogła być konsekwencją ich rozumienia czasu. Chodzi o to, że co do istoty czasu dzielali oni chyba przekonania bliskie twórcom tego gatunku, a więc uważali, iż czas jest ciągły. Jakby nie nachodziła tych badaczy myśl, że utwór Mickiewicza może wyrastać z innego odczucia czasu i tym samym pozostaje daleko od przedmiotowego opisywania. Nie sądzę, aby rację miał Marian Maciejewski, że Mickiewicz wywalczył formę sonetu dla romantycznej poezji opisowej. Przywoływani tu uczeni sprawiają wrażenie, jakby nie mogli się oderwać od słowa „opisowej”.

Sformułujmy w tym miejscu zasadnicze pytanie, czy rzeczywiście *Sonety krymskie* są romantyczną poezją opisową, w takim znaczeniu, w jakim je rozumieli historycy literatury? A więc według nich *Sonety* to poezja, wprawdzie może i daleka, ale jednak krewna klasycystycznego poematu opisowego, która uległa się, jak to ujmował Opacki, z jego rozbitcia, z jego strukturalnej destrukcji.

Odpowiedź na to pytanie domaga się zastanowienia najpierw nad związkami, powiązaniem poezji i opisu czy opisowości. Najbardziej przekonujące rozważania na ten temat zawdzięczamy znakomitemu filozofowi poezji, Gastonowi Bachelardowi. Z jego książki *Wyobrażenia poetycka* zacytujmy następujący fragment: „Czysta poezja nie może podejmować funkcji opisowych, funkcji przypisywanych przestrzeni zaludnionej pięknymi przedmiotami. Jej czyste przedmioty muszą wykraczać poza prawa przedstawienia”<sup>18</sup>. Kiedy poezja podejmuje funkcje opisowe, podobnie jak muzyka funkcje programowe, staje się mniej niż poezją, traci na swej poetyckości, bo popada nieraz w płaski linearyzm, nazywany niekiedy „zarazą opisową”. Mickiewi-

---

<sup>18</sup> G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, wybór H. Chudak, tłum. H. Chudak, A. Tarkiewicz, Warszawa 1975, s. 209 i n., podkreślenia – H.K.

czowski *Pan Tadeusz* to zupełnie inna sprawa<sup>19</sup>. Szybki zmierzch poematu opisowego potwierdzałby sąd Bachelarda, że podejmowanie funkcji opisowych, tzw. przedmiotowe przedstawianie, jest obce poezji jako takiej. Jak wiadomo, poezja opisowa na szczęście nie była najistotniejszym celem romantyzmu. Mickiewicz jako autor *Sonetów krymskich* daleko wykroczył poza „prawa przedstawienia”. W tym utworze odkrywamy wiele sygnałów, potwierdzających, że jego zamierzenia jako poety romantycznego są o wiele znaczniejsze, wyższe niż tylko liryczne opisywanie. Mickiewicz rzucił swego bohatera na zdradliwe morze i postawił nad przepaścią. Gdzie tu miejsce dla bezpiecznego poematowego opisu?

Romantyzm jest daleki od przedmiotowego poznania. Najważniejsze dla tej epoki, dla jej poezji pozostaje doświadczenie podmiotowości. Poeci romantyczni zajrzeli w tę przepaść i to w sposób zasadniczy odróżnia ich od autorów poematów opisowych, właśnie ta przepaść, zrywająca ciągłość między poznaniem przedmiotowym a doświadczeniem egzystencjalnym. Aby wyrazić istotę tego zerwania, sięgnijmy po sformułowania Władysława Stróżewskiego. Jego zdaniem doświadczenie podmiotowości prowadzi do fundamentalnego przeżycia, dającego się streścić w stwierdzeniu „jestem”. „Doświadczenie podmiotowości jest więc ostatecznie doświadczeniem istnienia”<sup>20</sup>.

Władysław Stróżewski uwydatnia, że owo „jestem” jest tutaj najważniejsze i nie może być zastąpione żadnym innym czasownikiem. Swoją niezgłębioną pojemnością semantyczną przekracza te wszystkie treści, które przyzwyczailiśmy się łączyć z rzeczownikiem – „indywidualizm”. Kubacki w swej książce, a zwłaszcza w jej rozdziale *Poetyka „Sonetów krymskich”*, przekonująco scharakteryzował rewolucyjne wyznaczniki utworu Mickiewicza<sup>21</sup>. W związku z tym można przypuszczać, że, korzystając z inspiracji Fryderyka Schlegla, uważał, że „romantyczny

---

<sup>19</sup> Zob. moje prace w niniejszym tomie: H. Krukowska, „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta; teŹe, *O Mickiewiczowskim „widze”*. Por. także tom: „*Sofijówka*” Stanisława Trembeckiego. *Konteksty i interpretacje*, red. G. Filip, M. Patro-Kucab, J. Kowal, Rzeszów 2013.

<sup>20</sup> W. Stróżewski, *W kręgu wartości*, Kraków 1992, s. 103 i in.

<sup>21</sup> W. Kubacki, *Poetyka „Sonetów krymskich”*, w: dz. cyt.



sposób tworzenia jest jedynym, który jest czymś więcej niż sposobem, jest jak gdyby samą sztuką poetycką: bowiem w pewnym sensie wszelka poezja jest albo powinna być romantyczna”<sup>22</sup>. *Sonety krymskie* w takim ujęciu należą do „wszelkiej poezji”, a więc do poezji romantycznej. Mają swój własny styl, własny, niewywieziony z rozbitcia poematu opisowego, romantyczny liryzm, swoją Mickiewiczowską genezę.

#### 4.

Przejdźmy teraz, po naszkicowaniu tych ogólnych przeświadczeń, do bardziej konkretnych rozważań, związanych z problemem cykliczności *Sonetów krymskich*. Wydaje się uzasadnione spojrzenie na ten utwór z szerszej perspektywy, jaką wyznacza historia poezji, ujawniająca, jak wraz z upływem czasu zmieniała się struktura linearna tekstów poetyckich. Nie trudno zauważyć, że poezja staje się coraz mniej wierszowaniem, rymotwórstwem, rozgadaniem werbalnym, przedstawianiem czy opisywaniem. Inaczej ujmując ten proces, należy uwydatnić wyzwalenie się, wrywanie się poezji z wymiaru linearnego, coraz bardziej skracanego i ograniczanego. Jak wiadomo, poezja współczesna dokonała tak skrajnego wyeliminowania linearności, że wers został w niej sprowadzony do jednej zgłoski.

Kiedy Mickiewicz tworzył *Sonety krymskie*, zauważalny był już postępujący kryzys linearności. Zmiany, jakie dokonywały się w strukturze linearnej tekstów poetyckich, możemy zilustrować na przykładzie takiego gatunku jak powieść poetycka. Ze względu na bliskość czasową z *Sonetami* może ona rzucić nieco światła na ich cykliczność. Zmierzch powieści poetyckiej, krótkotrwałe jej istnienie w historii literatury, były konsekwencją niemożności pogodzenia przedmiotowej, zdarzeniowej i opisowej linearności, którą nazwijmy ogólnie prozaicznością, z jakością

---

<sup>22</sup> F. Schlegel, *Fragmety z Athenäum*, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykova, Warszawa 1975, s. 143. Por. T. Ososiński, *Ironia a jednostka. Koncepcja ironii u Friedricha Schlegla i Sokratesa*, Warszawa 2014.

nową, romantyczną, jej przeciwstawną, czyli poetyckością, której istotę usiłovali zgłębić przede wszystkim romantycy niemieccy<sup>23</sup>. W rezultacie tego niepokodzenia następowały w tekście poetyckim zmiany, przesunięcia pomiędzy jego wymiarem linearnym a wertykalnym, na korzyść tego drugiego.

Niepowtarzalne miejsce w poezji polskiej i pod tym względem przyznano *Marii* Antoniego Malczewskiego. Z niezwykłym wyczuciem estetycznym poeta potraktował wymiar linearny swego utworu, burząc jego ciągłość, przerywając go lub zupełnie zawieszając. Linearność przedstawieniowa, zdarzeniowa została przez Malczewskiego podporządkowana bardzo widocznie wymiarowi wertykalnemu. Autor *Marii* często zawiesza powiązania zewnętrzne – i na poziomie składni, i na poziomie kompozycji – co oznacza, że styl jego utworu wyrasta, użyjmy w tym miejscu terminologii Bachelarda, z czasu pionowego, który jego zdaniem jest właściwy poezji jako takiej<sup>24</sup>. Malczewski często oczyszcza *Marię* z progresji czasu, który nie płynie, ale „zatrzymuje się” i tym samym wertykalizuje jej świat przedstawiony. Poeta skupia się więc tylko na szczytowych momentach akcji, których powiązania są ukryte i tym sposobem czyni zdarzeniowość, czyli akcję i fabułę swego utworu, służebną wobec jakości poetyckich, niesionych przez wymiar pionowy. W dążeniu Malczewskiego do wyrażenia tylko tego, co w egzystencji jest istotne, szczytowe, najgłębsze, oczyszczone z linearności, z czasu poziomego, objawia się najczystsza romantyczność *Marii*, czyli przede wszystkim jej metafizyczność<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej*, tłum. A. Buchner, Kraków 1988, s. 17 i in.

<sup>24</sup> G. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*, tłum. H. Chudak, „Poezja” 1977, nr 1.

<sup>25</sup> H. Krukowska, *Składnia poetycka Malczewskiego*, [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej Białystok 5-7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997. Por. H. Krukowska, *Konstrukcja, ład, hierarchia. Estetyka klasycyzmu polskiego w początkach XIX wieku*, [w:] „Volin’ – Žitomiršina: istoriko-filologičnij zbiornik z regional’nih problem”, 27 (2016), Żytomierz 2016, s. 233-234. (Tom prac ofiarowanych prof. Wołodymyrowi Jerszowowi z Uniwersytetu w Żytomierzu.)

Główną troską Malczewskiego jako poety romantycznego jest pomniejszanie wymiaru poziomego, linearnego, ziemskiego i ukierunkowanie ku nieskończoności, czyli ku sferze pozawerbalnej, „pionowej”. Poniżej przywołamy te miejsca tekstu *Marii*, które uwidaczniają, jak jej poetyckość wyrasta z wymiaru pionowego. Oczywiście, mamy na myśli te wersy utworu, w których pojawiają się słynne przysłówki Malczewskiego, niosące najsilniejszą ekspresję: „I pusto –”, „I cicho –”, „smutno –”, „tęskno –”, „I głucho –”. Semantykę tych przysłówków wzmacniają, przedłużają pauzy, oznaczone myślnikami. Jak cisza w muzyce, tak one w tekście *Marii* są ekspresyjnym, bezmownym ich dopełnieniem.

Należy podkreślić, że na tle bohaterskich, klasycystycznych poematów wierszowanych, uważanych zwykle przez historyków literatury za jej bezpośrednią tradycję, *Maria* jest w pełni romantyczną powieścią poetycką, zrywającą ciągłość z tą tradycją. Nie można nie wspomnieć, że Malczewski daleko odchodzi też, jeżeli idzie o eksponowanie czasu, wymiaru pionowego, od powieści George’a Byrona, z których formalnie, ale nie duchowo wyrasta. Myślimy, że podobnie *Sonety krymskie* Mickiewicza nie kontynuują tradycji poematu opisowego i tym samym są nową jakością poetycką, w pełni romantyczną.

## 5.

Przejdźmy więc do kolejnego, i zasadniczego w tym szkicu, pytania, jak Mickiewicz, czyniąc gruntem obrazowym swego utworu przestrzeń Krymu, uniknął poematowej, przedmiotowej opisowości i jej następstwa – linearności, rozmywającej zwykle to, co z poezji czyni poezję, czyli jej poetyckość. Według znakomitego jej znawcy, Bachelarda, nadmiar przestrzeni dławi nie mniej niż jej niedostatek<sup>26</sup>. Przypomnijmy jeszcze raz, że *Sonety krymskie* powstawały w czasie trwającego w poezji kryzysu linearności. Przykładem najjaskrawszym tego kryzysu jest właśnie poemat opisowy, rozpad jego struktury i wyłanianie się w jej ramach

---

<sup>26</sup> G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka...*, s. 294.

co bardziej lirycznych fragmentów<sup>27</sup>, które rzekomo inspirowały Mickiewicza.

Pierwszym i najbardziej zasadnym sposobem uniknięcia przez poetę opisowości, siłą rzeczy związanej z przestrzenią, był wybór przez niego sonetu jako formy z istoty krótkiej. W słynnym szkicu *Chwila poetycka i chwila metafizyczna* Bachelard nazwał poezję metafizyką migawkową, ponieważ „w krótkim poemacie musi jednocześnie dać obraz świata i wyjawić tajemnicę duszy, stworzyć istotę i przedmioty”<sup>28</sup>. W zasadzie tę formułę można odnieść do Mickiewiczowskich sonetów, bo każdy z nich jest takim krótkim poematem. Właśnie, chcemy podkreślić, że krótkość pozostaje w ścisłym związku z problemem cykliczności. Nie linearność, ale powtarzalność, następstwo krótkiej formy sonetu, trudnej w porównaniu z ciągłym poematem<sup>29</sup>, było rewelatorstwem Mickiewicza, niezwykle trafnym artystycznie rozwiązaniem w odniesieniu do przestrzeni. Mamy więc w *Sonetach krymskich* nie konwencjonalny związek przestrzeni i opisu linearnego, ale krótki poemat, coraz unicestwiający, przerywający ciągłość czasu.

Każdy prawdziwy poeta, tak sądzi Bachelard, stara się niszczyć ciągłość czasu, niszczyć linearność. Jego zdaniem ewolucja poezji nie wiąże się z czasem zegarowym, powszechnym, obiektywnym dlatego, że jest integralnie związana z czasem nieciągłym, ujawniającym czas pionowy, czas wytryskujący z twórczej chwili poetyckiej. Autor *Wyobraźni poetyckiej* przestrzegał poetów przed niebezpieczeństwem rozrzedzania „pionowej chwili”, jej rozmywaniem, osłabianiem, rozpraszaniem zawartej w niej skondensowanej mocy poetyckiej. Jeżeli poeta ulegnie tej szkodliwej dla poetyckości tendencji, to „odnajduje świat prozy, myśli objaśnionej”, odtwarza tylko życie potoczne, pełzające, linear-

<sup>27</sup> I. Opacki pisał o tym w wymienionych wyżej artykułach. Zob. także: R. Fieguth, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, Warszawa 2002.

<sup>28</sup> G. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna...*, s. 14, podkreślenia – H.K.

<sup>29</sup> *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 73 („Sonety trudne w porównaniu z ciągłym poematem”).

ne”<sup>30</sup>. Celem poezji jest „pionowość, głębia lub wysokość, chwila ustabilizowana, mająca perspektywę metafizyczną”<sup>31</sup>. Bachelard często zwracał uwagę w swoich tekstach, dotyczących istoty poezji, że doświadczać naszego stawania się możemy jedynie pionowo, doznając chwil o zróżnicowanej intensywności, ponieważ ludzkie bycie zmniejsza swą moc lub natęża. Tego rodzaju doświadczenia nie sposób opisać. Istnieje więc czas poetycki, pionowy, jako konieczny warunek, wprost niezbędny imperatyw prawdziwego poznania poetyckiego. Należy tu mocny akcent położyć na słowie „poetyckiego”. Każdy prawdziwy poeta poszukuje takiego poznania, wręcz czeka na nie, na swoją pionową chwilę poetycką, która umożliwi mu doświadczenie głębi egzystencjalnej i metafizycznej, dotknięcie tajemnicy ontologicznej. Niezmiernie istotny jest fakt, że bohater *Sonetów krymskich* porzucił zgiełk świata. W miejscach Krymu, gdzie się zatrzymuje, nie ma ludzi. A zatem staje sam o tym wobec bytu i własnej egzystencji. Tym samym zapewnia swemu aktowi poznawczemu głębokość, czystość i unika jego rozproszenia.

Kompozycja cykliczna *Sonetów krymskich* jest konsekwencją tak rozumianego poznania poetyckiego jako wykwitnięcia czasu pionowego. Należy podkreślić, że wymogiem poznania poetyckiego, jak i każdego innego poznania, jest konieczność zatrzymania się, inaczej możemy je nazwać głębokim skupieniem. Cechą poznania poetyckiego jest więc unikanie ciągłego ruchu naprzód. Cykliczność *Sonetów krymskich* nie bierze się z takiego ruchu. Według Opackiego właśnie Mickiewicz „ciągłość poematów zamienił na ciągłość cykliczną”<sup>32</sup>. Jednakże w świetle koncepcji czasu poetyckiego cykl Mickiewiczowski nie jest strukturą ciągłą. Cykliczność tworzą momenty pionowe, odcinki krótkiego czasu, sonety, które, oczywiście siłą rzeczy, mają swoją mini-

---

<sup>30</sup> G. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna...*, s. 14, podkreślenia – H.K.

<sup>31</sup> Tamże. Zob. H. Krukowska, *Nocne uniwersum w myśli romantycznej Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok – Warszawa 2009.

<sup>32</sup> I. Opacki, *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, dz. cyt., s. 69.

linearność, ale zawsze podporządkowaną pionowości, sygnalizującej wyższe znaczenia. Uwidacznia ten fakt także składnia wewnątrzsonetowa i jej zderzenie z porządkiem wersowym.

Należy zauważyć, że krótka Mickiewiczowska forma sonetowa odznacza się też niezwykłą równowagą pionu i poziomu, czasu pionowego i linearnego, inaczej mówiąc, melodii i akordu, zwykle dynamizującego, upionowującego całą strukturę „krótkiego poematu”, akordu umieszczonego przez poetę najczęściej w finalnych wersach.

Cykliczność należy traktować jako najbardziej widoczny zabieg upionowienia *Sonetów*. To pionowość, czyli powtarzalność krótkiej formy, determinuje ich kompozycję. Kolejności krótkiej formy nie należy interpretować jako ciągłości. Powtarzalność krótkiej formy tę ciągłość przecież rozrywa na szereg odcinków skondensowanego czasu.

Celem Mickiewicza jako autora *Sonetów krymskich* nie było przedstawianie przestrzeni Krymu, ale za pośrednictwem jej miejsc, jej fragmentów przede wszystkim sugerowanie wyższych znaczeń, które możemy ująć syntetycznie w słowie głębia. Głębia jest przecież czymś innym niż przestrzeń. To głębia bytu i głębia owego jestem. Tytuły niektórych sonetów wskazują konkretne miejsca Krymu, miejsca owego poznawczego zatrzymania się, które jakby wyjęte zostają z czasu linearnego, z ruchu naprzód, sygnalizują Mickiewiczowską strefę głębi... Każdy sonet migawkowo wskazuje obrazy przestrzeni, które Mickiewicz obdarza wyższymi, „pionowymi”, nieraz wzniosłymi znaczeniami, to znaczy dokonuje ich romantyzowania, można powiedzieć – uduchowienia, bez którego nie ma romantyzmu. I romantyzmu nie było w poemacie opisowym. Nie było głębi ciszy kosmicznej, ciszy morskiej, bólu egzystencjalnego, nie było metafizyki. Nie było przepaści, głębiny morskiej, nie było „truny, konchy wieczności”, „otchłani chaosu”, nie było tajemnicy bytu i naszego jestem. Nie są to doświadczenia, które można opisać narzędziami poetyckimi poematu opisowego. Nie ma więc ciągłości linearnej, a jest przepaść. Tak daleko są *Sonety krymskie* od poematu opisowego.

## 6.

Przesłanie poznawcze *Sonetów krymskich*, ukryte, zaszyfrowane w ich kompozycji cyklicznej, jest konsekwencją zasadniczej dla nich symboliki drogi. Podkreślam: nie podróży, nie wędrówki, ale właśnie drogi. Stróżewski swoją książkę *Istnienie i wartość* rozpoczął od syntetycznego naszkicowania symboliki drogi. Uwydatniając jej wagę w procesie ludzkiego poszukiwania prawdy o egzystencji, wymienił najpierw filozofów, w których pismach „trwale miejsce zajmuje metafora drogi”<sup>33</sup>, a więc – Parmenidesa, Platona, św. Tomasza, Gabriela Marcela, Martina Heideggera i wielu innych. Trudno, wprost niemożliwością byłoby wymienić poetów czy twórców literatury, którzy również zgłębiali tę symbolikę. Szkicowo ujmując, droga symbolizuje poszukujące dążenie<sup>34</sup>. Istnieją drogi pewne, bezpieczne, ale i groźne, na których czujemy się niepewni i błędzimy. Droga, zaznacza Stróżewski, odkrywa, otwiera. Czasem trzeba się na niej zatrzymać i patrzeć, pomyśleć, rozważyć, medytować<sup>35</sup>. Droga symbolizuje te ludzkie doświadczenia egzystencjalne i me-

<sup>33</sup> W. Stróżewski, *Istnienie i wartość*, Kraków 1982.

<sup>34</sup> Także kolejne Mickiewiczowskie doświadczenia życia wolno czytać jako dramatyczne zapisy pokonywania drogi, która kończy się dopiero w epizodzie stambulskim. Zob. L. Libera, *Choroby wileńsko-kowieńskie: Mickiewicz i medycyna*, [w:] tegoż, *Mickiewicz i medycyna. Szkice romantyczne*, Zielona Góra 2010, s. 80-114, 122-141; A. Całek, *Stary Adam Mickiewicz – autoportret nieznany czy niechciany? Wokół listów z lat 1849–1855*; J. Ławski, *Gry listowe Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz niedoczytany... Korespondencja poety w perspektywie współczesnej*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, T. Jędrzejewski, Warszawa 2014, s. 73-98, 151-174; M. Lubański, *Mickiewicz i śmierć. Próba psychoanalizy*; J. Brzozowski, „Żal rozrutnika”. *Próba lektury*; Z. Sudolski, *Mickiewicz wśród filomatów w więzieniu i na zesłaniu*, [w:] *Mickiewicz w Gdańsku. Rok 2005. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej na 150-lecie śmierci Poety*, pod red. J. Bachorza i B. Oleksowicza, Gdańsk 2006, s. 295-306, 307-312, 13-30.

<sup>35</sup> Z niezliczonych tekstów o drodze, podróży, wędrówce przywołajmy, naszym zdaniem, prace ważne w kontekście tematu artykułu: G. Marcel, *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, przeł. P. Lubicz, Warszawa 1960; D. Kotecki, „Droga” jako element jedności literacko-teologicznej Ewangelii Łukasza i Dziejów Apostolskich, „*Biblica et Patristica Thoruniensia*” 1 (2008), s. 55-75; *Droga jako przestrzeń ludzka*, red. A. Drożdż, G. Witaszek, Lublin 2002; *Droga w języku i kulturze. Analizy antropologiczne*, red. J. Adamowski, K. Smyk, Lublin

tafizyczne, których w porządku przedmiotowym nie można opisać. Wystarczy wymienić jeden z najgłębszych sonetów Mickiewiczowskich: *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*.

Właśnie tak symbolicznie rozumiana droga nadaje jedność kompozycji cyklicznej *Sonetów krymskich*.

---

2011; B. Mazan, *Ahaswerus polski według „Nocy bezsennych” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 2, s. 45-73; W. Rzońca, *Pielgrzym wieczny Cypriana Norwida*, „Przegląd Humanistyczny” 2009, nr 5/6, s. 91-101; M. Siwiec, *Od podmiotu żeglującego do podmiotowości płynącej w lirykach Mickiewicza*, „Teksty Drugie” 2006, z. 5, s. 69-90.



## „DOLINY PIĘKNE ZOSTAWMY SZCZĘŚLIWYM” (O KONRADZIE WALLENRODZIE)

W dotychczasowych odczytaniach poematu wersy końcowe:

Taka pieśń moja o Aldony losach;  
Niechaj ją anioł harmonii w niebiosach,  
A czyły słuchacz w duszy swej dośpiewa<sup>1</sup>

– były interpretowane jako kamuflaż jego patriotycznej wymowy. Takie ich jednoznaczne ujęcie najwyraźniej przedstawił Stefan Kawyn, stwierdzając wprost, że „pod maską, powieści o Aldony losach” pisana była „historia walki patrioty z ciemnizykiem ojczyzny”<sup>2</sup>. Podobne rozumienie ostatnich wersów utworu zawiera – opublikowana dużo wcześniej od pracy Kawyna, bo w r. 1938 – *Literatura polska* Konrada Górskiego, który, zwracając uwagę na rolę Aldony w tematyce *Konrada Wallenroda*, stwierdził:

Niejednokrotnie podkreślano też końcowe słowa poematu: „Taka pieśń moja o Aldony losach”, w których poeta wbrew oczywistości odwraca uwagę od istotnych zagadnień dzieła ku wątkowi miłosnemu jako rzekomo najważniejszemu. Zwrot ten tłumaczono słusznie przebiegłą chęcią, by uśpić czujność cenzury<sup>3</sup>.

Jeden z największych znawców Mickiewicza, Juliusz Kleiner, w swej monografii nie wypowiedział bezpośredniego sądu o finale *Wallenroda*, wszakże z interpretacji wątku miłosnego można wnosić, że jego opinia nie różniłaby się znacznie od wyżej przypomnianych. Według

---

<sup>1</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wydanie Jubileuszowe, Warszawa 1955, t. II, s. 138. Następne cytaty również z tego wydania.

<sup>2</sup> S. Kawyn, „Konrad Wallenrod” w recepcji klasyków i romantyków warszawskich, [w:] *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych*, Kraków 1967, s. 141.

<sup>3</sup> K. Górski, *Literatura polska*, cz. I, Lwów – Warszawa 1938, s. 337.

Kleiner romans sentymentalny to istotny czynnik w poemacie ale „nadmierne wysunięcie go na plan pierwszy zamiast pozostawienia mu podrzędnej roli należy do przejawów maski”<sup>4</sup>. Inny badacz *Konrada Wallenroda*, Zdzisław Libera, w zasadzie podzielił przekonanie autora monografii *Mickiewicz*, konstatując:

Trudno było w warunkach ostrej cenzury politycznej odpowiadać wprost na te pytania niepokojące patriotyczną opinię społeczną. Można było jedynie stawiać te problemy w zakonspirowanej formie – poezja właśnie stwarzała te możliwości. Pod płaszczem starodawnego romansu na przykład można było przemycić aktualne treści<sup>5</sup>.

Tego rodzaju opinie o wątku miłosnym pozwalają przypuszczać, że zarówno Kleiner, jak i Libera wypowiedzieliby się przeciw dosłownemu rozumieniu finału powieści poetyckiej *Mickiewicza*.

Wszyscy czterej wymienieni historycy literatury – jak wynika także z ich ogólniejszych sądów o *Konradzie Wallenrodzie* – wyrazili przeświadczenie, że właściwym jego przedmiotem jest przede wszystkim historia walki patrioty z ciemńyzycielem ojczyzny, łącząca się poprzez „zakonspirowaną formę” z aktualną sytuacją polityczną podbitego narodu. Ujmowany w tym porządku finał utworu mógł być więc tylko zabiegiem konspiracyjnym poety.

Inne spojrzenie na poemat *Mickiewicza* przyniosła rozprawa Marii Janion *Tragizm „Konrada Wallenroda”*. Badaczka odczytała go jako „wielką metaforę”, skupiającą w sobie i syntetyzującą rysy ogólnej sytuacji moralnej pokolenia w Polsce lat dwudziestych XIX w., czyli połączyła genezę ideową poematu z sytuacją spisków patriotycznych. Dla Janion *Konrad Wallenrod* jest przede wszystkim poetyckim wyrazem „tragizmu sprzysiężenia” lat z wczesnego okresu romantyzmu. Autorka podjęła także sprawę wątku miłosnego, ale nie potraktowała go jako przejawu maski. Jej zdaniem zasadnicza jego rola sprowadza się do potęgowa-

<sup>4</sup> J. Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948, t. II, cz. 1, s. 98-99.

<sup>5</sup> Z. Libera, *„Konrad Wallenrod” Adama Mickiewicza*, Warszawa 1966, s. 7.

nia kolizji tragicznej poematu<sup>6</sup>. Można więc wnosić, iż głównie z tego względu mógłby ją interesować finał, o którym w rozprawie bezpośrednio się nie wypowiedziała.

Nie podważając, a wprost przeciwnie – potwierdzając zasadność zasygnalizowanych tu bardzo ogólnie odczytań powieści poetyckiej Mickiewicza, jednocześnie pragniemy zwrócić uwagę, że zawiera ona również takie motywy i obrazy, które swym znaczeniem wykraczają poza granice zarysowane określeniami „historia walki” czy „wielka metafora”. Ujmując najogólniej nasz zamiar interpretacyjny, można powiedzieć, że przedmiotem utworu Mickiewicza jest nie tylko historia dziewiętnastowieczna, przedstawiona w „zakonspirowanej formie” czy ukryta w „wielkiej metaforze”, ale i historia w wyższym filozoficznym sensie, a więc historia odniesiona do natury jako idei moralnej w schillerowskim znaczeniu tego słowa<sup>7</sup>. Inaczej mówiąc, pragniemy w tym artykule zaproponować lekturę *Konrada Wallenroda* nie tylko jako poezji wyrosłej z ducha czasów niewoli, z okoliczności historycznych, ale także jako poezji tyczącej się – jakby to powiedział Zygmunt Krasiński – nie jednego kawałka czasu i przestrzeni, ale „rodu człowieczego całego”<sup>8</sup>. Należy podkreślić, iż odczytanie utworu Mickiewicza jako wypowiedzi poetyckiej, zawierającej treści uniwersalne, nie wyklucza znaczeń wydobywanych w toku jego interpretacji historycznej.

Ujęcie *Konrada Wallenroda* poprzez obrazy i motywy – których zakresy semantyczne wskazują na obecność w nim pewnych ogólnych myśli o sytuacji człowieka w świecie – może odsłonić inne możliwości interpretacyjne ukryte w jego wersach końcowych: „Taka pieśń moja o Aldony losach” oraz ujawnić w nim istnienie nie tylko tragizmu historycz-

<sup>6</sup> Por. M. Janion, *Tragizm „Konrada Wallenroda”*, [w:] tejże, *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969.

<sup>7</sup> O naturze jako idei moralnej por. F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, [w:] *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, Warszawa 1972.

<sup>8</sup> Z. Krasiński do Konstantego Gaszyńskiego. List z 17 stycznia 1834 r., [w:] *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 70.

nego<sup>9</sup> jako pochodnej określonej sytuacji politycznej, ale tragizmu mającego głębszą genezę.

Istotę tej genezy pomoże ująć następujące stwierdzenie Fryderyka Schillera z jego rozprawy *O poezji naiwnej i sentymentalnej*: „Wszystkie ludy, które mają historię, mają także swój raj, swój stan niewinności, swój złoty wiek, a nawet każdy poszczególny człowiek ma swój raj, swój złoty wiek, o którym sobie przypomina z większym lub mniejszym zachwytem”<sup>10</sup>.

Podobne przekonanie wyraził Maurycy Mochnacki, według którego w każdym systemie poetyckim, pod rozlicznymi postaciami, tkwi „myśl tak zwanego złotego czasu; myśl raj; myśl błogich chwil, bliższego z naturą powinowactwa”<sup>11</sup>. Wydaje się, iż u genezy *Konrada Wallenroda* leży zbliżona do wypowiedzianej wyżej przez Schillera i Mochnackiego myśl historiozoficzna. Obrazy *Wstępu* w utworze skupiają się bowiem na tym momencie, w którym „rajski” stan ludów, ich „bliższe z naturą powinowactwo” ulega zniszczeniu. Dobitnie los owych ludów wyraża w zakończeniu *Wstępu* następująca refleksja historiozoficzna:

Co przyrodzenia związał łańcuch złoty,  
Wszystko rozerwie nienawiść narodów;  
Wszystko rozerwie [...]

(w. 49-51)

Już początek powieści Mickiewicza nie pozostawia wątpliwości, że pogańskie ludy północne przestają mieć „raj”, a zaczynają mieć „historię”.

<sup>9</sup> Por. M. Janion, *Tragizm „Konrada Wallenroda”*, dz. cyt.

<sup>10</sup> F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, s. 374. Por. H. Krukowska, *Tragizm, heroizm, groza*; K. Czajkowski, *Jeszcze o „Grażynie” i tragedii neoklasyzystycznej*; A. Tyszczyk, *Tragiczność i doświadczenie. O nieszczęściu w strukturze tekstów tragicznych*; W. Szturc, *Tragedia i jej zanikanie w literaturze polskiej XVIII i XIX wieku*, [w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005, s. 13-19; 378-386, 81-98, 99-104.

<sup>11</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Przemyśl 1882, s. 31-32.

Moment wkraczania historii do „raju” jest w *Konradzie Wallenrodzie* przywoływany kilkakrotnie w obrazach o podobnym znaczeniu. Jeden z najbardziej wyrazistych pod tym względem zawiera właśnie *Wstęp*:

O Niemnie! wkrótce runą do twych brodów  
Śmierć i pożogę niosące szeregi,  
I twoje dotąd szanowane brzegi  
Topór z zielonych ogołoci wianków,  
Huk dział wystraszy słowiki z ogrodów.

(s. 44-48)

Kompozycja nie tylko wskazanego obrazu, ale i całego *Wstępu*, a także jego semantyka i składnia uwydatniają antynomiczność „historii” – sygnalizowanej przez zwroty i wyrazy w rodzaju: „runą”, „szeregi”, „śmierć”, „pożoga”, „huk dział”, „ogołoci”, „wystraszy” – i niszczonej przez nią natury, której synonimami są tu „zielone wianki”, „słowiki”, „ogrody”, a więc leksyka konstytuująca topos arkadyjski<sup>12</sup>. Jej obecność we *Wstępie* pozwala na utożsamienie pogańskiej północy z Arkadią unicestwianą przez historię.

Również i w dalszych częściach kompozycyjnych *Konrada Wallenroda* odnajdujemy obrazy mówiące o brutalnym wkraczaniu historii w „naturalne” życie narodów:

Widzisz, mawiał mi starzec, łąki nadbrzeżnej kobierce,  
Już je piasek obleciał; widzisz te zioła pachnące,  
Czołem siłą się jeszcze przebić śmiertelne pokrycie,  
Ach! daremnie, bo nowa żwiru nasuwa się hydra,  
[...]  
I rozciąga dokoła dzikiej królestwo pustyni.  
Synu, plony wiosenne żywo do grobu wtrącone,  
To są ludy podbite [...]

(Powieść *Wajdeloty*, w. 330-337)

<sup>12</sup> Zob. H. Krukowska, „*Wstęp*” w „*Konradzie Wallenrodzie*”, czyli o zniszczeniu *Arkadii*, „*Zeszyty Naukowe Filii UW w Białymstoku, Humanistyka*”, Białystok 1972, t. I, z. 1.

Dla ujawnienia uniwersalnych sensów *Konrada Wallenroda* najistotniejszą wagę posiada obraz z części III, którego intencją poetycką jest również opowieść o niszczeniu „ogrodu”, „sadu”, „raju”:

Biada, o biada wam, nadobne kwiatki!  
 Straszliwa żmija wkradła się do sadu,  
 A kędy piersią prześliznie się błędną,  
 Usechną trawy i róże uwiędną,  
 I będą żółte jako piersi gadu!

(III, w. 116-120)

Jakich znaczeń dotyka, a raczej jakie znaczenia przywołać pragnie powyższy obraz – niech wskaże następujący fragment z *Przemian* Owidiusza:

[...] Wstrząsała się dolina,  
 Las zadrżał, żółkły drzewa, a na bliską trawę  
 Jak gdyby z rosą krople wystąpiły krwawe  
 [...] I szpetne czarne żmije wypełzły z ukrycia<sup>13</sup>.

Podobieństwo obrazów Mickiewicza i Owidiusza – jeżeli chodzi o wymowę zawartych w nich motywów – jest dostatecznie uchwytne: do doliny, do sadu wpełzła straszliwa żmija. Oba obrazy – jakby powiedział Jarosław Marek Rymkiewicz – są częścią dziejów ogrodu, dziejów jednego toposu<sup>14</sup>. Należy nadmienić, iż przywołanie Owidiusza miało na celu wyrażenie, w jakim typie obrazów należy poszukiwać uniwersalnych znaczeń *Konrada Wallenroda*.

Dla dalszych rozważań niezbędnym zabiegiem interpretacyjnym jest podkreślenie, że w poemacie Mickiewicza w cytowanym obrazie z cz. III

<sup>13</sup> Owidiusz, *Przemiany*, przekład w wyborze według B. Kicińskiego, wyboru dokonał, wstępem i objaśnieniami opatrzył J. Krókowski, BN S. II, nr 76, Wrocław 1952, s. 263.

<sup>14</sup> Por. J.M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968.

o smutnych losach Aldony mówi się tak właśnie, jak o niszczeniu raj, ogrodu, sadu, jego traw, róż i kwiatów, czyli o niszczeniu porządku natury. A zatem poeta dla wyrażenia sytuacji Aldony przywołał język toposu arkadyjskiego. Pozwala to przypuścić, że istnieje ona w *Konradzie Wallenrodzie* nie tylko w planie „historii walki patrioty z ciemnycielem”, ale wskazuje jakiś jego wyższy porządek znaczeniowy. Jeśli uda się odsłonić taki porządek, to wówczas nie tak jednoznacznie, jak sądzili na przykład Kawyn czy Górski, należałoby interpretować końcowe wersy utworu: „Taka pieśń moja o Aldony losach”.

Na istnienie wyższych znaczeń *Wallenroda* związanych Aldoną wskazał pośrednio Cyprian Kamil Norwid. Poszukując w literaturze polskiej prawdziwych kreacji kobiecych, skonstatował: „Telimeny za Polkę nie uważam, a Zosi za kobietę, a Aldony nawet za osobę; ta ostatnia – Litwą, Romantycznością, Ludzkością... symbolem, a nie kobietą”<sup>15</sup>.

Zatrzymamy się przy słowach Norwida „Ludzkością”, „symbolem”, które potraktujemy jako pewien drogowskaz interpretacyjny.

W przeciwieństwie do Grażyny, bohaterki wcześniejszego poematu Mickiewicza, Aldona nie zdobyła większej sympatii krytyków i historyków literatury. Pretensje ich można ująć w stwierdzeniu: nazbyt sentymentalna. Aldona była najostrzej atakowana za swoją decyzję pozostania w wieży po zwycięstwie Konrada nad Krzyżakami.

Najzłośliwszym w stosunku do niej był Maurycy Mochnacki. Wyrzucał jej, że „ku końcowi stroi zaloty niegodne pustelnicy”. Wymawiając się kochankowi, który chciał ją unieść do Litwy, powiada: „ja się zestarzałam, zbrzydłam... Nie, niechaj nigdy nędza pustelnicy, jej zgasła żrenica, jej twarzy bladość, nie kazi w pamięci twojej oblicza pięknej kiedyś Aldony. I ciebie także nie chcę widzieć z bliska – daruj mój kochany, że ci to mówię, ale i ty może dzisiaj już nie jesteś taki, jakim bywałeś przed laty. Alfie! nam lepiej zostać takimi, jakimi dawniej byliśmy”. Aldona nie chce paść z uniesieniem w ramiona Alfa. Czegóż chce? – pyta Mochnacki i odpowiada – „oto chce go tylko widzieć żywym, co

<sup>15</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułcki, Warszawa 1971, t. III: *Poematy*, s. 418.

wieczora z nim rozmawiać i osładzać chce tym sposobem wszystkie cierpienia”<sup>16</sup>.

Decyzja Aldony, by pozostać na zawsze w wieży, nie znalazła zrozumienia również u Norwida. W jednym z listów do Marii Trębickiej napisał o bohaterce Mickiewicza, że „jest to śpiew w wieży zamkniętej, z której wyjść nie można, ażeby nie pokazać się mniej piękną człowiekowi, odkąd zaczął żyć – najszlachetniej w świecie”<sup>17</sup>. Warto zacytować fragment innego listu Norwida do Marii Trębickiej, gdzie znów złośliwie krytykował Aldonę właśnie za to, że nie chciała wyjść z wieży:

Aldona jest nic a nic – albo jest to karykatura Rafaelowskim pociągnięciem pędzla skreślona – która c z ł o w i e k o w i, gdy wiek i świat cały na nim ciąży, mówi (nie pokazując się, bo nie uczesana): „Bądź mi wielkim i sławnym, i potężnym, ale daj mi pokój, nie chcę cię znać i widzieć, i szklanki wody ci nie podam, i niech cię licho weźnie” – tak iż nie wiem, do czego ona się tam modli, ta chrześcijanka – bo to ani Marta, ani Magdalena<sup>18</sup>.

Kierując tak ostre zarzuty przeciw bohaterce poematu, przeoczono, że sam Mickiewicz stanął w jej obronie. Jednemu z pierwszych czytelników *Konrada Wallenroda*, Antoniemu Edwardowi Odyńcowi, decyzja Aldony pozostania w wieży również wydawała się nie dość uzasadniona, o czym napisał do poety. Odpowiedź Mickiewicza w liście z Petersburga z 28 kwietnia 1828 była następująca: „Wiersze »Ja cię, mój luby, nie chcę widzieć z bliska« etc. etc. utrzymuję i bronię przeciw zarzutom”<sup>19</sup>.

Postanowienie bohaterki, by na zawsze pozostać w wieży, poeta podtrzymał konsekwentnie w całym utworze. Oto potwierdzające jego twórczą decyzję fragmenty:

---

<sup>16</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, s. 108.

<sup>17</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. VIII: *Listy*, s. 197.

<sup>18</sup> Tamże, s. 289.

<sup>19</sup> A. Mickiewicz, *Dziela*, t. XIV: *Listy*, cz. I (Do Antoniego Edwarda Odyńca, Petersburg 28 kwietnia 1828 [10 maja 1828], w. 388 [podkr. – H.K.]).



Ledwie stanęła za święconym progiem,  
Na próg zwałono cegły i kamienie,  
Została sama z myślami i Bogiem;  
I bramę, co ją od żyjących dzieli,  
Chyba w dzień sądny odemkną anieli.

(II, w. 72-76)

Pustelniczego szukała ukrycia  
I tu znalazła grobowiec za życia.

(II, w. 67-68)

Zaledwie w swoim zamknęła się grobie,

(II, w. 83)

W grobowej wieży, w powolnych torturach,  
Konać i oczy samotnie otwierać,

(III, w. 175-176)

Gdy mam żyjąca zakopać się w grobie,

(III, w. 215)

Tu mój obrałam domek i grobowiec

(III, w. 232)

Kiedym tu weszła, przysięgam na progu  
Nie zstąpić z wieży, chyba do mogiły.

(VI, w. 87-88)

Prawie we wszystkich przywołanych wersach wieża Aldony nazywana jest grobem. Dla dalszych rozważań istotne znaczenie ma dwoisty sposób istnienia bohaterki: jest żywa, a jednocześnie jakby już umarła. Aldona sama siebie nazywa „nędzną marą”, „straszny upiór”. Stefania Skwarczyńska, dokonując przeglądu motywów arkadyjskich w twór-

czości Mickiewicza, wyraziła przekonanie, że poeta wystawił im w *Konradzie Wallenrodzie* „metrykę śmierci”, że motywy arkadyjsko-sentymentalne w dialogu Konrada i Aldony nabierają „charakteru rzeczy umarłej, bezpowrotnej, pozagrobowej”<sup>20</sup>. Należy podkreślić, że badaczka ma rację tylko do pewnego stopnia. Dostrzegłszy w Aldonie upiora, nie zauważyła, że ma ona być dwoisty: w wieży została pokazana nie tylko jako „nędzna mara”, ale także jako świetlisty anioł, o czym świadczy charakterystyczna symboliczna kolorystyka<sup>21</sup>

Jej białe, z wiatrem igrające szaty

(VI, w. 190)

Natenczas z okna coś białego świeci,  
Jak gdyby promyk wschodzącej jutrzeńki;  
[...]  
Czyli to połysk drobnej, śnieżnej ręki,  
Błogosławiącej niewiniątek głowy?

(II, w. 96-100)

Nie można więc pominąć i tych miejsc utworu, w których Konrad nazywa Aldonę aniołem:

[...] ty jesteś aniołem

(III, w. 190)

Szukam ust twoich anielskiego dźwięku,

(III, w. 261)

<sup>20</sup> Por. S. Skwarczyńska, *Mickiewiczowski pogrom Arkadii. (Pominięta karta z historii stuletniej wojny z poezją pastoralną)*, [w:] *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975.

<sup>21</sup> Por. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. I: Kraków 1970, t. II: Kraków 1979. Chodzi tutaj o symbolikę bieli i świetlistości.

[...] mój aniele!

(III, w. 162)

Cóż więc znaczy obraz Aldony zamkniętej w wieży-grobie, gdzie ma ona taki dwoisty sposób istnienia? Do utajonej w nim intencji może pomóc dotrzeć Jarosław Iwaszkiewicz. Jego *Wiersze ostatnie* zawierają znamienne rozumienie poezji autora *Dziadów* części III: „Mickiewicz szukał takiej wieży Tabor, / Gdzie by mu się kościotrup przeistoczył w ducha”<sup>22</sup>.

*Konrad Wallenrod* wysnuty jest między innymi i z takich motywów, które ujawniają, że właśnie ze względu na to przeistoczenie w ducha Mickiewicz nie chciał bohaterki wyprowadzić z wieży i nie wyprowadził. A zatem także w porządku ducha należy czytać ostatnią, nocną rozmowę Aldony z Konradem, podczas której wypowiada ona tak atakowaną kwestię: „Ja cię, mój drogi, nie chcę widzieć z bliska”.

„Z przeistoczeniem w ducha” wiąże się najściślej obraz wieży, mający w utworze Mickiewicza dosyć bogate odcienie znaczeniowe. Podkreślono już, że poeta konsekwentnie nazywa ją grobem. Grobem „pięknej Aldony”, a więc takiej, jaką była w dolinie litewskiej, jaką była „dawniej”. Należy zwrócić uwagę na powtarzalność w *Konradzie Wallenrodzie* słów: „jak dawniej”, „dawna”, „dawniej”. W sferze najwyższych znaczeń poematu odnoszą się one i do Aldony, ale tej z „doliny”, z „ogrodu”. Jak wiadomo w wyobraźni poetyckiej „ogród”, „sad”, „raj” są symbolami pierwotnej doskonałości natury ludzkiej. W utworze Mickiewicza pomiędzy tym „praobrazem” a piękną Aldoną istnieje odpowiedniość w tym sensie, że dzieje „ogrodu” są tu jej dziejami, są powieścią „o Aldony losach”.

Opowieść ta ma zatem wymiary symboliczne, uniwersalne. Jej centrum stanowią dwa obrazy: „ogród” i wieża”. Trzeci istotny symbol to róża, która – jak mówi *Prolog Dziadów* drezdeńskich – jest aniołem sadów. W wieży Aldona pozostaje już różą uwiędłą, umiera jako człowiek zewnętrzny. Wieża zatem jest znakiem wycofania się bohaterki ze świata

---

<sup>22</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wiersze ostatnie. Wieże III*, „Twórczość” 1980, nr 4, s. 7.

zewnątrznego, znakiem odgradzenia i odosobnienia. Róża, symbol pierwotnej, naturalnej harmonii piękna cielesnego i duchowego, przekształca się w utworze Mickiewicza w symbol odosobnienia i kontemplacji. Aldona w wieży, pozostająca tylko z myślami i z Bogiem, jest już – posłużmy się słowami Zygmunta Krasińskiego – „materią pracującą, by się zidealizować, by się zduchownieć”<sup>23</sup>. Przekształcić się w ducha. Wertykalność wieży Aldony ma więc podobne znaczenie, jakie miała dla romantyków wertykalność katedr gotyckich. Wskazuje nieukończoną orientację ducha ludzkiego.

Bohaterka Mickiewicza nie dlatego nie chce wyjść z wieży, że – jak twierdził Norwid – „nie uczesana”. Miejsce, w którym się ona znajduje, wysoka wieża „na skały ułomku”, pozwala jej zobaczyć sprawy ludzkie w szerszej perspektywie, odmiennej od tej, jaką widzi się z ziemi. Wieża przez swe wysokie usytuowanie staje się symbolem skupionej kontemplacji i wyższej mądrości<sup>24</sup>. Trzeba dlatego bardziej wierzyć Aldoniemieszkanke wieży niż Konradowi, który – zachowując się jak „człowiek zmysłowy”, wplątany w tryby historii – prosi ją tak gorąco i rozpaczliwie o powrót do doliny, do „ogrodu”.

W naszym najgłębszym przekonaniu Mickiewicz, mówiąc słowami Skwarczyńskiej, dokonałby śmiertelnego pogromu Arkadii<sup>25</sup>, gdyby pozwolił swej bohaterce opuścić wieżę. Głęboka filozofia człowieka i ludzkości ukrywa się w słowach zamkniętej w niej Aldony: „Ja cię, mój drogi, nie chcę widzieć z bliska”. Z bliska to znaczy oczyma zmysłowymi. Nie chce ona odbierać człowiekowi – jakby powtórnie, tym razem przez historię – wypędzonemu z rajów ostatniej nadziei. Natomiast pragnie go widzieć romantycznymi „oczyma duszy”. Bo tylko tu – w wyobraźni, marzeniu, pamięci, sercu, w poezji – Konrad i Aldona mogą istnieć tak

<sup>23</sup> Z. Krasiński, *Przypiski do Irydiona*, [w:] *Pisma Zygmunta Krasińskiego*, Wyd. Jubileuszowe, Kraków 1912, t. III, s. 327 [podkr. – H.K.]. Por. także: A. Sekuła, *Sylwetka ideowa Zygmunta Krasińskiego. Dylematy i meandry myśli konserwatywnej*, Warszawa 2015.

<sup>24</sup> Por. E. Panofsky, *W obronie wieży z kości słoniowej*, [w:] *Studia z historii sztuki*, wybór, oprac. i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 378-386.

<sup>25</sup> Por. S. Skwarczyńska, *Mickiewiczowski pogrom Arkadii*, dz. cyt.

„jak dawniej”, tak jak „motyl piękny, gdy w bursztyn utonie, / Na wieki całą zachowuje postać (VI, w. 111-113).

Najgłębszy sens obrazu Aldony zamkniętej w wieży odsłonić może zdanie Schillera: „Poeci są wszędzie – co zawiera się już w pojęciu poezji – strażnikami natury”<sup>26</sup>.

Natura harmonijna, doskonała, nieskalana znikła z rzeczywistego życia, została utracona. Mickiewicz, podobnie jak Schiller, pragnie ją ocalić w świecie marzenia i tęsknoty. Tu złożył ją jako najwyższy ideał moralny, dlatego właśnie pozostaje jej strażnikiem. Wieża jest więc także wartownią, bo w niej strzeże się najwyższych dla człowieka wartości<sup>27</sup>.

Najistotniejszy sens powieści poetyckiej Mickiewicza wyraża obraz Konrada stojącego wciąż pod wieżą, w której znajduje się świetlista Aldona. Interpretacja tego obrazu tylko w planie wątku miłosnego, bez zaplecza symbolicznego, wydaje się zubożeniem wymowy poetyckiej *Wallenroda*. Miłość bowiem nie istnieje w nim sama dla siebie, lecz służy wystowieniu pierwotnej szczęśliwości Konrada i Aldony, a jednocześnie ich nieszczęścia spowodowanego utratą przez nich jedności, jaką kiedyś, „dawniej”, stanowili w „ogrodzie” litewskim.

Teraz, w historii, „rozdzielają” ich wysokie mury wieży. Konrad kłamie, morduje, zmienia maski jak wąż skórę, a jednocześnie stoi nocą pod wieżą i błaga Aldonę o powrót do doliny albo tylko o gałązkę czy nitkę z jej odzieży lub prosi o rozmowę. Scena ta ma ciężar wielkiego skrótu historiozoficznego. Wyraża moralną sytuację człowieka wygnanego przez historię z natury. Mickiewicz sugeruje w ten sposób, że ład moralny dany jest człowiekowi pierwotnie, że zło jest produktem jego niezawinionego uwikłania w historię. Poeta przeprowadza swego bohatera przez trudny proces psychiczny w tym sensie, że nakazuje mu działać w historii, a jednocześnie – utrzymać się na wyżynie moralnej, mimo skalania złem. Taka jest zasadnicza intencja nocnych rozmów Konrada z Aldoną. Mają one wiele z natury wspomnienia. Bohaterowie bowiem żyją w myśli, w tęsknocie, „w kradnie pamiątek”, którą stał się dawny „ogród”. „A wspomnienie – jak mówi Krasieński – to trybun duszy, co

<sup>26</sup> F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, s. 329.

<sup>27</sup> Por. E. Panofsky, *W obronie wieży z kości słoniowej*, dz. cyt.

broni jej przed rozpaczą, podtrzymuje w dniach trwogi i nie pozwala duszy się upodlić. Bo dusza, która ma wielkie wspomnienie, nigdy się nie poniży”<sup>28</sup>.

Dla Mickiewicza tym wielkim wspomnieniem jest światłość czystej moralnie, pierwotnej natury człowieka, którą symbolizuje Aldona w wieży, nabierająca w utworze cech idealnych. Cóż by się stało z Konradem, gdyby po upadku w zło historii pozostał bez wspomnienia, bez pamięci o Aldonie, o ideale, o anielskiej naturze – jaką była i jaką zawsze być powinna. Dlatego mieszkanka wieży powie mu z głębokim przekonaniem:

Alfie, nam lepiej takimi pozostać,  
Jakiemi dawniej byliśmy, jakiemi  
Złączym się znowu – ale nie na ziemi.

(VI, w. 113-115)

„Lepiej takimi pozostać”, gdyż – w przeciwnym wypadku – znikłby moralny punkt odniesienia dla człowieka działającego w historii. A zatem wypowiedzi Aldony w wieży zawierają wyższe sensy historiozoficzne o wymiarze uniwersalnym. Dlatego na początku artykułu wyraziliśmy przekonanie, że przedmiotem powieści poetyckiej Mickiewicza jest także historia rozumiana w wyższym, poetyckim, filozoficznym sensie, a więc historia odniesiona do natury jako idei moralnej.

Najważniejszą sprawą *Konrada Wallenroda* jest pokazanie, jak „natura” z bohatera idylli, Arkadii, staje się bohaterem tragedii. Dla Mickiewicza moment wkraczania historii do natury, do „raju” zawierał – jakby powiedział Max Scheler – „mroczną rudę tragiczności”. Był „czasem, w którym coś ginie i ulega zniszczeniu”, a więc czasem zawierającym warunki do zjawienia się tragiczności<sup>29</sup>. Należy zauważyć, nie było ich „dawniej”, o czym mówi następujący obraz:

<sup>28</sup> Z. Krasiński do Henryka Reeve. List z 14 X 1831 r., [w:] Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, oprac., wstęp, kronika i noty P. Hertz, Warszawa 1980, t. I, s. 396.

<sup>29</sup> M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden, [w:] Arystoteles, Dawid Hume, Max Scheler, *O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976, s. 39.

Pieszczoty ojca, matki uściśnienia,  
Zamek bogaty, kraina wesoła,  
Dni bez tęsknoty, nocy bez marzenia;  
Spokojność na kształt cichego anioła,  
We dnie i w nocy, na polu i w domie,  
Strzegła mię z bliska, chociaż niewidomie.

(III, W. 79-84)

Pierwotna, przed historii natura w poemacie Mickiewicza, tak jak i we wspomnianej rozprawie Schillera, to nieruchomy świat wartości, świat doskonały, ale doskonałością statyczną, daną wraz z bytem. Historia w *Konradzie Wallenrodzie* zniszczyła naturę wartość pozytywną, ale sama także nie jest pozbawiona wartości. Zniszczywszy naturę w świecie rzeczywistym, potęguje tym samym jej istnienie w świecie ducha, mówiąc potocznie – wprawia ją w ruch, dynamizuje, uduchawia, otwiera na nieskończoność. Natura żyje w historii potężniejszym życiem dlatego, że jest ustawicznie idealizowana, świadomie boleśnie pożądana jako nie mogąca już wcielić się w historię. Człowiek historyczny, Konrad, musi ją więc ściągać własnym, podmiotowym wysiłkiem. Żyjąc w świecie kłamstwa i rozboju, musi „stać” pod wieżą i błagać wciąż o powrót, choć powrotu nie ma. Wie o tym Aldona i dlatego ludziom historii mówi: „Doliny piękne zostawmy szczęśliwym” (VI, w. 116).

Bohaterka Mickiewicza ma nie tylko „białe, z wiatrem igrające szaty”, ale i „wyciągnięte ku ziemi ramiona”. Taki obraz zawiera II część utworu: „zda się pochylona. / Zda się ku ziemi wyciągać ramiona” (II, w. 112-113). Powraca on także w części VI, zatytułowanej *Pożegnanie*. Symboliczny gest Aldony wyraża ludzką tęsknotę za ponownym wcieleciem, ponownym urzeczywistnieniem tu, na ziemi. Gest ten ujawnia najwyższe pragnienie ludzkiego serca, by to, co jest w nas człowiekiem naturalnym, „światlistym”, złączyło się znów w jedno z tym, co jest w nas człowiekiem historii.

Byt Aldony pozostaje jednak sprzeczny sam w sobie. Ma ona wyciągnięte ku ziemi ramiona, a jednocześnie raz na zawsze odgradza się od świata zewnętrznego święconym progiem wieży i złożoną przysięgą, że

nigdy z niej nie zstąpi, chyba do mogiły. Aldona musi już na zawsze pozostać mieszkanką wieży, ponieważ historia ma dla Mickiewicza potęgę konieczność tragicznej. Jest i będzie już na zawsze nieusuwalną przepaścią ludzkiego bytu, przedmiotowym, jakościowym jego rysem. Tu – jakby ujął to Max Scheler – „bije źródło losów tragicznych” bohatera Mickiewicza. Nie jest on zbrodniarzem, choć morduje, bo morduje z płaczem. Jest winien, ale jest to wina niezawiniona.

Konrad na ziemi, pod wieżą ze świetlistą Aldoną, to obraz syntetycznie ujmujący tragiczne losy człowieka; oznacza on zmaganie się w nim dwóch konieczności – wewnętrznej konieczności moralnej i historii jako konieczności świata zewnętrznego. W tym zmaganiu się, w tej męce musi on mieć punkt oparcia. Mickiewicz nie umieszcza go na zewnątrz świata, ale w ludzkim sercu. Ocaleniem dla Konrada, ale ocaleniem duchowym, moralnym jest obraz, jaki pozostaje w jego świecie wewnętrznym, w pamięci: wieża ze świetlistą Aldoną.

Wewnętrzność tego obrazu sugerować może także w poemacie czas rozmów Konrada pod wieżą – noc. Bohater w nocy „nie śpi”, jego rozbudzony duch czuwa, niepokoi się, boleje, usiłując odnaleźć się w moralnym chaosie historii. Można wypowiedzieć przypuszczenie, że wieża z Aldoną jest obrazem duszy bohatera. W tym głębokim, duchowym sensie proponujemy ujmować ostatnie wersy *Konrada Wallenroda*:

Taka pieśń moja o Aldony losach;  
Niechaj ją anioł harmonii w niebiosach,  
A czuły słuchacz w duszy swej dośpiewa.

Przeprowadzona wyżej interpretacja, skoncentrowana w zasadzie wokół jednego obrazu – Aldony zamkniętej w wieży – może, jak się wydaje, rzucić nieco światła na spór historyków literatury o to, czy tragizm poematu jest, jak go nazwała Janion, historyczny, czy ma głębszą genezę<sup>30</sup>. Od pewnego „mitycznego momentu”, to znaczy od momentu wkro-

---

<sup>30</sup> Zob. na ten temat uwagi M. Janion w rozprawie *Tragizm „Konrada Wallenroda”*, s. 20, a także spostrzeżenia I. Opackiego o tragizmie utworu Mickiewicza,



czenia historii w porządek natury, tragizm staje się, cechą zdarzeń niezależną już od woli człowieka w każdym czasie jego egzystencji. Od kiedy „przyrodzenia łańcuch złoty” został rozerwany, ludzkość żyje w świecie tragicznym<sup>31</sup>. Historia – taka wydaje się naczelną intencją utworu Mickiewicza – ma cechy tragizmu w sensie obiektywnym, jaki nadaje mu Scheler w swej rozprawie *O zjawisku tragiczności*.

Tragizm w *Konradzie Wallenrodzie* nie jest tylko pochodną wydarzeń politycznych dziewiętnastego wieku, ale stanowi piętno historii jako takiej, w czym ukrywa się jej wielkość, godna opiewania w poezji.

---

zawarte w jego recenzji książki M. Janion, *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1.

<sup>31</sup> Z różnych stron oświetlają to nowsze prace o *Konradzie Wallenrodzie* i Mickiewiczu. Zob. J. Maślanka, *Historyczne poglądy Mickiewicza*, [w:] tegoż, *Z dziejów literatury i kultury*, Kraków 2001, Z. Przychodniak, *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*, Poznań 2001; M. Piechota, „Został żal po rodzinie”. *O relacjach rodzinnych w „Konradzie Wallenrodzie” Adama Mickiewicza*, [w:] *Stolice i prowincje kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana profesor Alinie Kowalczykowej*, red. J. Brzozowski, M. Skrzypczyk, M. Stanisławski, Warszawa 2012; A. Waśko, *Historia według poetów. Myślenie metahistoryczne w literaturze polskiej (1764–1848)*, Kraków 2015; *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, cz. II, red. M. Kuziak, B. Maciejewski, Kraków 2016; E. Zarych, *Romantycy, myśliciele, inspiratorzy. Badania nad wpływem filozofii niemieckiej – od Kanta do Hegla – na literaturę polskiego romantyzmu*, Gdańsk 2010 (tu: *Friedrich Schiller i Adam Mickiewicz*, s. 171–190).

## ROMATYCZNE STANY EGZYSTENCJI W POEZJI MICKIEWICZA

Za jedno z największych odkryć romantyzmu można uznać egzystencję, a ściślej mówiąc – egzystencję konkretną, uchwyconą nie tylko w akcie myśli, lecz przede wszystkim doznaną w całej swej bezpośredniości, w doświadczeniu wewnętrznym, w akcie serca, w przeżyciu i w otwarciu na świat. Romantyków – w przeciwieństwie do pisarzy i myślicieli epok poprzednich – nie interesowała egzystencja w ogóle, egzystencja abstrakcyjna, dająca się zamknąć w racjonalnych, niezmiennych i apriorycznych stwierdzeniach. Ich utwory otwierają pod tym względem nową fazę w historii poezji, są bowiem wyrazem przełomu w ludzkim myśleniu o sobie i świecie.

Konstatacje powyższe wydają się uzasadnione przede wszystkim dlatego, że poezja romantyczna z niespotykaną dotąd intensywnością – jak żadna inna poezja przed wiekiem dziewiętnastym – zwróciła egzystencję ku niej samej, skierowała jej energię do wnętrza jednostki. Rezultatem tego procesu stało się uświadomienie i ujawnienie zjawisk psychicznych dotychczas ukrytych, nieznanych, zepchniętych w cień. Skupienie egzystencji romantycznej na sobie było nowym aktem poznawczym, w którym zmierzała ona do odnalezienia rzeczywistości danej jej najbardziej bezpośrednio, rzeczywistości najpierwotniejszej. Jej synonimem staje się serce, będące, jak wyznaje Werter w jednym z listów, „źródłem wszystkiego, wszelkiej siły, wszelkiej szczęśliwości i wszelkiej niedoli”<sup>1</sup>. Serce, intuicja, a także wyobraźnia, pamięć, marzenie i sen, a więc doświadczenia wewnętrzne niepowtarzalne, czysto indywidualne, ujawniają człowiekowi romantycznemu nowe sposoby dochodzenia do prawd o sobie i rzeczywistości. Jego świadomość wycofuje się do wnętrza jedynie po to, by zaatakować świat zewnętrzny z nową energią, by

---

<sup>1</sup> J. W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, tłum. L. Staff, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1971, s. 99-100, BN II 22. Zob. K. Wojciechowski, *Werter w Polsce*, wyd. 2, opr. Z. Szwejkowski, Lwów 1925.

próbami nawiązania z nim dialogu kierowały nie zasady wiedzy abstrakcyjnej, lecz głęboka i czysta, oparta na doświadczeniu wewnętrznym – intuicja.

Nie oznacza to bynajmniej, że w poezji romantycznej mamy do czynienia wyłącznie z „nagą egzystencją”. Przeciwnie. Jednostkowa egzystencja romantyczna wchodzi bezustannie w coraz to nowe związki z innymi istnieniami ludzkimi, z naturą, z historią, z kosmosem. Dialektyka rozwoju romantyzmu polega na tym, że – stanowiąc układ dynamiczny – stosunki w obrębie owych związków ulegają stałym przemianom i przesunięciom. Z tego punktu widzenia dostrzec można istotną różnicę między romantyzmem przedlistopadowym a polistopadowym. Wczesny romantyzm organizuje swój świat poetycki wokół egzystencji niepowtarzalnej i konkretnej. To z jej perspektywy poezja tego okresu dokonuje oglądu i osądu świata. Przy czym znamieny jest fakt, że głównym skupieniem egzystencji w tej poezji staje się nieszczęście. Nieszczęście jednostki. Ireneusz Opacki<sup>2</sup> trafnie wziął za motto owej poezji słynną wymianę zdań między Księdzem a Gustawem z IV części *Dziadów*:

Znasz ty Ewangelią?

PUSTELNIK

A znasz ty nieszczęście?

Przeciwstawienie tak kategoryczne „Ewangelii” i „nieszczęścia” oznacza, że Gustaw protestuje przeciw wszelkiemu zamknięciu w jakiegokolwiek system jego nieprzekazywalnego cierpienia. Nawet w system Ewangelii.

Doznanie nieszczęścia ujawnia najistotniejsze w rozumieniu Mickiewicza aspekty egzystencji: jej skazanie na obcość i samotność, ale zarazem na bezustanne poszukiwanie „innego”, który może stać się tej egzystencji dopełnieniem i usensownieniem. Nieszczęście jest koniecznym

---

<sup>2</sup> Por. I. Opacki, „Ewangelija” i „nieszczęście”, [w:] tegoż, *Poezja romantycznych przelomów. Szkice*, Wrocław 1972, s. 106-188.

współczynnikiem świadomości romantycznej: przez nie bowiem bohater romantyczny dociera do samoświadomości, na którą składa się poznanie rozdarcia i dążenie do odzyskania utraconej jedności<sup>3</sup>. Dlatego właśnie światopogląd romantyczny pozostaje w sprzeczności ze światopoglądem idyllicznym, konstytuuje się on bowiem przez „nieszczęście”, podczas gdy ośrodkiem idylli jest „szczęście”.

Po powstaniu listopadowym perspektywa wyraźnie się zmienia: w centrum uwagi poezji mesjanistycznej znajduje się nieszczęście nie jednostki, lecz narodu, przy czym opozycja „Ewangelii” i „nieszczęścia” znika, „następuje zjawisko, które można nazwać »ewangelizacją nieszczęścia«. Ewangelia nadaje nieszczęściu sens i ukazuje jego zasadność”<sup>4</sup>. Można dodać, że romantyzm polistopadowy na ogół nie podjął głównego wątku poezji przedlistopadowej, to znaczy – skupił się raczej na egzystencji „skonstruowanej” (mesjanistycznej) niż na egzystencji „konkretnej”.

We wczesnym romantyzmie „ewangelizacja nieszczęścia” nie byłaby możliwa także i z tego względu, że egzystencję odczuwano jako nieustanny ruch zderzania się przeciwieństw i piętrzenia się paradoksów. Była to więc egzystencja pojmowana jako splot antynomii z trudem dających się zmediatyzować. Podstawowa antynomia bytu w rozumieniu romantycznym tkwiła w jego stronie „widzialnej” i „niewidzialnej”. Cały wysiłek romantyzmu był skierowany na ujawnianie opozycji i jedności zarazem porządku widzialnego i niewidzialnego rzeczywistości, na odsłanianie widzialnego w niewidzialnym i niewidzialnego w widzialnym<sup>5</sup>. Wydaje się, iż polska poezja wczesnoromantyczna – i to można chyba uznać za jej cechę wyróżniającą – tak pojmowane antynomie egzystencji

---

<sup>3</sup> Por. M. Janion, *Natura*, [w:] tejsze, *Romantyzm. Rewolucja. Marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 256-265, 273-278. Autorka analizuje tutaj antynomię natury i kultury u Schillera i u Mochnackiego.

<sup>4</sup> I. Opacki, „Ewangelija” i „nieszczęście”, s. 130-131.

<sup>5</sup> Por. M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, [w pracy zbiorowej:] *Studia romantyczne*, prace pod red. M. Żmigrodzkiej, poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów, Wrocław 1973, s. 7-50. Rozprawa poświęcona jest dialektyce związków między porządkiem widzialnym a niewidzialnym, którą autorka uznaje za główną sprawę romantyzmu.

zaszyfrowała w symbolice dnia i nocy. Zwracano już wielokrotnie uwagę na to, że romantyzm dokonał szczególnej waloryzacji nocy oraz tego, co nocne<sup>6</sup>. Miał oczywiście w tym względzie wielu poprzedników w wieku XVIII, kiedy nocne przechadzki i dumania stały się kanwą niemal osobnego gatunku literackiego. Noc miała szczególnie sprzyjać medytacji, ujawniała bowiem te strony bytu, które za dnia nie były – i nie mogły być – widziane i widzialne. Muzyka była dla romantyków koroną sztuk, nic dziwnego zatem, że to „muzyka” i „noc” sprzęgły się w romantyzmie w orficką całość, którą Alfred Einstein uznaje za decydujący współczynnik tworzący romantyczne *universum*<sup>7</sup>.

Filozoficzne wyodrębnienie zjawisk „nocnych” było dziełem jednego z inspiratorów romantyzmu orfickiego, reprezentanta oryginalnej filozofii natury – Gotthilfa Heinricha Schuberta. Swoją teorię nocnej strony natury związał on z odkryciem nocnej strony planet:

Przy oddaleniu, w jakim [...] planety, które niekiedy zwracają ku nam stronę odwróconą od słońca (Wenus i Merkury), pozostają od Ziemi, nocna ich strona, oświetlona wyłącznie słabym światłem gwiazd, byłaby dla nas nawet przy użyciu najlepszych instrumentów niewidoczna [...] Ale tu przychodzi z pomocą inne, zauważone u Wenus, swoiste planetarne światło, które nie może być efektem zmierzchu i które czasami rozjaśnia ową nocną stronę, że staje się ona widoczna dla uzbrojonego oka, obserwującego ją z Ziemi [...] Wiedza o naturze pozwala również wykazać istnienie takiej nocnej strony w sensie duchowym.

Przekonanie o praegzystencji duchowej całości kosmicznej prowadzi do ustalenia nowej wersji pradawnej wiary w istnienie zależności i analogii między planetami, naturą ziemską a duszą ludzką. Schubert stwierdza również, że dziwne światło czy promieniowanie planetarne budzi lęk i trwogę, gdy napotyka

---

<sup>6</sup> Por. zwłaszcza rozważania A. Beguina, *L'Âme romantique et le reve*, Paris 1956.

<sup>7</sup> „Noc staje się jednym z wszechwładnych symboli romantyzmu, symbolem zaś muzycznym nocy jest pierwotny element siły magicznej dźwięku [...]. Co natomiast jest wyłączną cechą romantyzmu, to stan pogrążania się w nieświadomości, poddawania działaniu tajemniczych orfickich potęg nocy” (A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, tłum. M. i S. Jarocińscy, Warszawa 1965, s. 54).

duchowy odpowiednik w pokrewnej sobie partii naszej duszy, żyjącej bardziej w półmroku uczuć niż w jasnym spokojnym rozeznaniu, a jego blask zachowuje zawsze coś dwuznacznego i niejasnego, jak wypowiedzi starej wyroczni, które także należą do tej dziedziny<sup>8</sup>.

Zarysowuje się tu wyraźne rozróżnienie między stroną „jasną” a „ciemną”, między jednoznacznym blaskiem dnia a dwuznacznym blaskiem nocy. Nic dziwnego, gdyż Schubert wraz z „nocną stroną natury” wkracza w sferę, którą przywykło się nazywać nieświadomością<sup>9</sup>. Jego teoria nocnej strony natury i nocnej strony duszy była filozoficzną rekapitulacją starych, odwiecznych, ale biegnących równoległe do myśli racjonalnej, ukrytym nurtem, przeczuć i przeświadczeń ludzkich o działaniu w naturze i człowieku potęg ciemnych, niepojętych i demonicznych. Dzieło Schuberta, jak wiele utworów romantycznych, zmierza do odkopania, „wydobycia na jaśnią” głęboko skrytego, podziemnego źródła nocnych sił i mocy, kontaktujących człowieka ze światem mrocznym, tajemniczym i dwuznacznym, a – jak sądzili romantycy – pierwot-

---

<sup>8</sup> Cytaty z G.H. von Schuberta podają za pracą K. Krzemień-Ojak oraz w jej tłumaczeniu (Maurycy Mochnacki. *Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Warszawa 1975. G.H. von Schubert, *Nocna strona przyrodoznawstwa*, przekł. K. Krzemień-Ojak, wstęp S. Dietzsch i A. Bonchino, przypisy Łucja Krzemień-Ojak i Steffen Dietzsch, wpraw., oprac. tekstu i red. Jarosław Ławski, Białystok 2015).

<sup>9</sup> M. Ristić w eseju o znamiennym tytule *Z nocy w noc. 1939–1940*, (tłum. A. Dukanović, „Twórczość”, 1971, nr 12), analizując *Nachtseite*, programowo nawiązuje do G.H. von Schuberta oraz do p. de Stäel, która żądała filozofii nie zaniedbującej „*le côté nocturne de la nature*”. Postępując śladami tych romantycznych teoretyków „nocnej strony”, Ristić dowodzi: „W samym sobie noc słyszy snowidz i buntownik, twórca, gdyż on właśnie jest owym nocnym monologiem. W nim to hula owa noc pełna wichrów, noc przemawiająca błyskawicami namiętności, gromami buntu, wiatrem fantastyki lub śmiechu, fantomami strachu przed śmiercią i przed życiem, kiedy życie bywa nieludzkie, pełne zagrożeń, okrutne, dotknięte morem. W podziemiach człowieka panuje ta noc: NOX MICROCOSMICA [...]. To zaś, czy tę mroczną a twórczą część psychicznego życia, bez której nie byłoby ani poetyckich wizji, ani racjonalnych myśli, nazwiemy Sokratesowym *daimonem*, »sferą«, podświadomością czy przedświadomością albo »nocną stroną duszy«, jest uboczną kwestią terminologii, w ostatecznym bowiem rachunku zawsze chodzi o rzecz tę samą” (s. 66).

nym, będącym najwyższą pełnią i bezpośredniością życia. Usłyszenie – zdaniem romantyków – zdławionego przez racjonalizm, pierwotnego głosu natury i duszy ludzkiej, ponowne wysłuchanie „starej wyroczni”, czyli odkrycie nocnego porządku świata, rozpoczynały romantyczny proces regeneracji duchowej człowieka. Miał on odnaleźć utracone relacje z kosmosem i wchodząc w siebie – odnaleźć siebie. Literatura romantyczna – ujawniając te cele człowieka, ten sens przeznaczeń ludzkich – chciała jak gdyby spełnić rolę swoistej pedagogiki inicjacyjnej<sup>10</sup>.

Wśród polskich pisarzy wczesnoromantycznych najbardziej uczulony na zaproponowany przez Niemców filozoficzny sposób sproblematyzowania natury i historii był Maurycy Mochnacki. On też przeniósł do naszej krytyki literackiej Schubertowskie kategorie, posługując się zresztą również ideami filozofii natury zaczerpniętymi od Novalisa i Schellinga. Stosując taką perspektywę poznawczą, Mochnacki dokonał oceny ówczesnych polskich nowości literackich. W omówieniu *Edmunda* Stefana Witwickiego powołał się zresztą wprost na dzieło Schuberta – *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* – i stwierdził: „W uczuciach naszych, w historii, w naturze, w społeczności jest pewna strona, którą by nocną stroną nazwać można”. Zwraca uwagę poszerzenie zakresu owej „nocnej strony”. Mochnacki pisze nie tylko o uczuciach i naturze, lecz również o historii i społeczności. Zastugą Witwickiego miało być odsłonięcie owej nocnej strony w duszy romantycznego bohatera: „prawdziwą nocną, posępną stronę w sercu i myślach młodego entuzjasty rozkrył”. To co nocne staje się w ujęciu Mochnackiego kluczem do psychologii i charakterologii człowieka romantycznego:

Grała w nim jakaś pieśń straszna, jak dalekie echo cmentarne [...] Od pierwszej chwili imaginacja żywa, ognista pokazała mu wszystko w czarnej barwie [...] słabość zwana melancholią ciągnęła go do grobu<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Por. analizę gotycyzmu, demonizmu oraz odkrycia podświadomości w rozdziale *Zbójcy i upiory* książki Janion *Romantyzm. Rewolucja. Marksizm* (s. 297-402).

<sup>11</sup> M. Mochnacki, *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*, oprac. A. Śliwiński, Lwów 1910, s. 220-221.

Melancholia więc – słynna melancholia romantycznych dzieci wieku – skupia w sobie bezustanne oddziaływanie nocnej strony natury i duszy.

Jednakże Mochnacki nie poprzestał na *Edmundzie*. „Nocną stronę”, stronę, melancholii dostrzegł również w *Dziadach*, w *Marii*, w *Zamku kaniowskim*<sup>12</sup>. Można zatem powiedzieć, że przejęty romantyczną „teorią nocy” krytyk zauważył jej obecność we wszystkich niemal najważniejszych utworach wczesnoromantycznych. Odkrywając ich „nocną stronę”. Mochnacki tworzył na poczekaniu spójną całość estetyczną, którą dziś znamy pod nazwą „literatury wczesnoromantycznej”. Można sądzić, że nie była to jedynie spójność narzucona z zewnątrz przez krytyka, że była to spójność tkwiąca wewnątrz tej literatury, wynikająca przede wszystkim z romantycznego odkrycia antropologicznego i psychologicznego, które polegało na odsłonięciu niedocenianej lub niedostrzeganej przez racjonalizm „innej strony” człowieka.

Nic dziwnego zatem, że ta nowa antropologia w manifestie polskiego romantyzmu – w *Romantyczności* – została uwikłana w polemikę z racjonalizmem. Polemika ta przejawia się nie tylko w końcowych sformułowaniach-haśłach, przenika ona cały utwór, decyduje o jego strukturze fabularnej. Poeta w sposób prowokacyjny zderzył obrazy tego, co dzienne, z obrazami tego, co nocne. W biały dzień, w miasteczku, na oczach tłumu bohaterka prowadzi dziwny dialog:

Tyżeś to w nocy? – To ty, Jasieńku!  
Ach! i po śmierci kocha!

(w. 14-15)

Dziewczyna dzień bierze za noc albo też nie odróżnia dnia od nocy. Jej istnienie w tym sensie jest wyodrębnione spośród innych istnień: cechuje ją wycucie czegoś, czego inni nie wyczuwają, nie słyszą, nie wi-

---

<sup>12</sup> Interpretację Mochnackiego obejmującą wymienione utwory, a ujawniającą ich „nocną stronę”, analizuje Krzemień-Ojak, *Maurycy Mochnacki*, dz. cyt. Zob. też: M. Strzyżewski, *Czas i okoliczności powstania rozprawy Maurycyego Mochnackiego „O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym”*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” FP XLIII, z. 276, Toruń 1994.



dzą: wycucie „nocności”. Jakie sfery egzystencji podporządkowane są tu nocnej stronie duszy bohaterki, w jakim stosunku pozostają one do tego, co dzienne? Wydaje się, iż atmosfera nocy w Mickiewiczowskiej *Romantyczności* narzuca przede wszystkim określone widzenie świata; takie widzenie, w którym patrząc w dzień, dostrzega się i noc, a patrząc w noc, w śmierć, dostrzega się i dzień. Zestawienie, połączenie obrazów dnia i nocy w utworze oznaczają egzystencję, która integruje w sobie świat żywych i umarłych, rzeczywistość i marzenie, jawę i sen. Karusia dzięki sile serca i pamięci widzi Jasieńka zmarłego od dwóch lat. Tylko dzięki nim świat umarłych, świat wieczności, świat nocny istnieje w niej i chroni ją przed ostateczną samotnością i izolacją.

Ballada Mickiewiczowska waloryzuje nocne sfery egzystencji, takie zjawiska, jak śnienie na jawie, pamięć, wspomnienie, wielkie uczucie, szczególne stany duszy, w których odsłania się ukryta strona dnia, a noc i dzień jawią się jako jedność. Są to zasadnicze motywy wczesnej poezji Mickiewicza. Wśród nich szczególną rolę pełni motyw snu pojawiający się już w *Romantyczności*. Karusia błaga przecież zmarłego Jasieńka, by odwiedził ją we śnie. Sen u Mickiewicza stanowi osnowę doświadczenia egzystencjalnego jednostki. W utworach, gdzie należy on do motywów przewodnich – można wymienić tutaj na przykład swobodną parafrazę wiersza Byrona *Sen* czy Prolog z III części *Dziadów* – traktowany jest przez poetę jako taki stan poznania, w którym egzystencja uzyskuje pewność, iż świat ducha to rzeczywistość autonomiczna<sup>13</sup>. Przede wszystkim dlatego, że sen wyzwala egzystencję z uwięzienia w czasie, odsłania nowe aspekty bytu, a także inne – trwalsze i doskonalsze niż w rzeczywistości dnia – postaci i formy ludzkiego istnienia. „Mary senne” zwielokrotniają nasze istnienie, gdyż, jak „wróżące Sybille”, są inicjacją i wtajemniczeniem w wyższe prawdy natury i człowieczego przeznaczenia. Odsłaniają przyszłość i cofają egzystencję w mroki przeszłości, „wskrzeszając cienie z grobów”. Dzięki snom doświadcza ona niezwykłych odczuć i przeżyć: może kontaktować się z „ostateczną rzeczywistością”,

---

<sup>13</sup> Por. na ten temat: J. Brzozowski, *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997. Także: R. Przybylski, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993.

z krajem, gdzie „wieczność świeci”, oraz przypominać pamiątki „wyższych światów”. Tą drogą człowiek śniący uzyskuje przeświadczenie, że światy żywych i umarłych pozostają w stałym dialogu i stanowią jedną wielką rzeczywistość ducha.

Sen jako mowa nocnej strony jaźni ludzkiej i nocnej strony natury posiada w poezji Mickiewicza wartość zarówno ontologiczną, jak i epistemologiczną; jest nie tylko drogą poznania istoty bytu, ale także zasadniczym sposobem docierania do jego tajemnic i głębin. Nie jest więc bez znaczenia, że w programowym wierszu romantyzmu polskiego pojawiły się motywy snu i spokrewnionych z nimi nocnych stanów duszy. Odegrały one, jak się wydaje, zasadniczą rolę w ukierunkowaniu poezji wczesnoromantycznej ku tym sferom egzystencji, które dają się „ujrzeć” tylko „oczyma duszy”.

„Szkiełko i oko” sprowadzają natomiast rzeczywistość do „białego dnia”, do istnienia zamkniętego w schematach wiedzy abstrakcyjnej, pozbawionego intuicji, prawd żywych i głębszych. Ograniczenie się tylko do tego, co dzienne, zuboża egzystencję. Świadczyć ma o tym postawa mędrca z *Romantyczności* – wyraz istnienia powierzchownego, martwego i nierozumiejącego człowieka, istnienia, które zatraciło bezpośredni kontakt z wszelkimi sferami świata ducha, z mrocznymi, nocnymi jego głębinami. Egzystencja prawdziwa odnajduje samą siebie, swoją istotę, a tym samym i istotę bytu w powrocie do nich poprzez czucie i wiarę, tęsknotę i sen, poprzez – „zapatrzanie w serce”. Uzyskanie kontaktu z tym, co nocne, jest równocześnie jedyną możliwością złagodzenia samotności bohaterki. Pozostaje ona tylko ze swoim nieszczęściem, gdy wydaje jej się, że pojawia się „zorca w okienku”:

Mój Boże! Kur się odzywa,  
Zorca błyska w okienku.  
Gdzie znikłeś? Ach! stój, Jasieńku!  
Ja nieszczęśliwa.

(w. 40-43)

W „biały dzień” sytuacja Karusi ujawnia się z całą jaskrawością:

Źle mnie w złych ludzi tłumie,  
Płaczę, a oni szydzą;  
Mówię, nikt nie rozumie;  
Widzę, oni nie widzą!

(w. 32-35)

Stosunek innych do bohaterki mógł być ujęty tylko w formie zdań przeciwstawnych. Wyznania-konstatacje dziewczyny – „płaczę”, „mówię”, „widzę” – są kolejnymi aktami jej samookreślenia się, czyli uświadomienia siebie w cierpieniu, w samotności, w nieszczęściu. Właśnie nieszczęście to doświadczenie egzystencjalne, łączące bohaterkę *Romantyczności* z wszystkimi postaciami literatury wczesnoromantycznej.

Dziewica z I części *Dziadów* wypowiada siebie w innym języku niż Karusia z *Romantyczności*. Dziewczyna z ballady skarży się w języku gminu, monolog Dziewicy to medytacja filozoficzno-egzystencjalna. Jednakże ośrodkiem życia wewnętrznego obydwu bohaterek – kobiet, a więc istnień zdaniem romantyków bardziej poddanych działaniu nocy – pozostaje to samo: samotność i nieszczęście, a także jawność nocnej strony ich duszy. Noc panuje nad I częścią *Dziadów*. Tę atmosferę wy-czuł znakomicie Tadeusz Peiper:

Główne postacie Pierwszej Części spowinowaca także ucieczka w noc. Gustaw, Dziewica, Starzec, nawet Czarny Myśliwy dopiero w nocy znajdują się w swoim powietrzu. Noc unosi się nad dziełem nie tylko jako noc niedozwolonego obrzędu, lecz także jako noc. Bo noc jest pomostem cieni<sup>14</sup>.

Dziewica rozmawia z sobą w porze nocy – w aurę nocną wprowadzają od razu inicjalne wiersze monologu:

---

<sup>14</sup> T. Peiper, *Bliska nam część I-sza Dziadów*, [cyt. za:] *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, przypis na s. 195.

Świeco niedobra! właśnie pora była zgasnąć!  
I nie mogłam doczytać – czyż podobna zasnąć?

(w. 1-2)<sup>15</sup>

Gasnąca świeca wyznacza początek prawdziwej nocy, czas schodzenia we własne wnętrze. Rozmowa z samą sobą toczy się w samotnym pokoju, gdzie obok okna znajduje się wielkie zwierciadło. Wyposażenie „dziewiczego pokoju” ma sugerować obraz zawartych w egzystencji potencjalnych możliwości. Okno i zwierciadło – ze względu na swoją „głębię”, „nieskończoność”, „otwarcie” i „zamknięcie”, „tajemnicę sobowtóra” – bywają w literaturze romantycznej traktowane jako symbole, wskazujące zasadnicze ukierunkowania egzystencji. Wyrażać one bowiem mogą skomplikowaną dialektykę tego, co wewnętrzne, i tego, co zewnętrzne. Symboliczna sceneria, w której Mickiewicz sytuuje bohaterkę, pozwala przypuszczać, że egzystencja ma tu być pojmowana nie jako układ izolowany i zamknięty, ale konstytuowany w akcie zderzenia czy złączenia wewnętrzności i zewnętrzności.

Niejako naturalnym, podstawowym, dynamicznym stanem egzystencji jest w monologu Dziewicy nieustanne dążenie do przełamania izolacji. Monolog ujawnia pragnienie dialogu. Dialog stanowi konieczność kosmiczną, gdyż kosmos zaludniony jest poszukującymi się wzajemnie „istotami bliźniami”:

Każdy promień, głos każdy, z podobnym spojony,  
Harmoniją ogłasza przez farby i tony;  
Pyłek [każdy] błędzący wśród istot ogromu,  
Padnie w końcu na serce bliźniego atomu.

(w. 45-48)

„Serce bliźniego atomu”! Trudno dobitniej w romantycznym sposobie połączyć z sobą „atom” i „serce”. Połączenie to może odbyć się

<sup>15</sup> Zob. J. Winiarski, *„Dziady – Widowisko. Część I” Adama Mickiewicza*, Piotrków Trybunalski 1998.

w kosmosie takim, jakim go widzi Dziewica: „kosmosie erotycznym”, „kosmosie emocjonalnym”. Miłość jest tą siłą, która spaja, łączy wszystkie części kosmosu i przekształca go w harmonijną całość.

Dziewica wymienia trzy przestrzenie – symbole tak pojętej egzystencji – grób, ciemną jaskinię i raj. Raj jest dla niej „przestrzenią szczęścia”, przestrzenią waloryzowaną właśnie jako przeciwieństwo grobu i jaskini – izolacji, uwięzienia w samotności. Raj to stan najdoskonalszej harmonii kosmicznej. Osiągnięta dzięki kosmicznej erotyzacji intuicja harmonii i pełni oddaje najgłębszą istotę egzystencji:

Bylibyśmy jak lotne tchnienia, co je rosa  
Wiosennym zionie rankiem, dążące w niebiosa,  
Lekkie i niewidome, lecz kiedy się zlecą, –  
Sploną i nową iskrę pośród gwiazd rozświecą.

(w. 71-74)

Symbolika wietrzna, świetlista i płomienna – tradycyjna symbolika duszy – nabiera tutaj nowej wymowy, oznacza bowiem stan najpełniejszego otwarcia się jednostki, wznoszenia się ku „górze”. Ogień i powietrze to żywioły najbardziej się zespalaające i przenikające wzajemnie, żywioły „góry”. Miłość wertykalizuje egzystencję, jest stanem, w którym zjednoczenie indywiduum z „istotą bliźnią” stanowi zarazem najpełniejsze urzeczywistnienie harmonii kosmicznej<sup>16</sup>.

Jednakże bohaterka I części *Dziadów* czeka dopiero na wielkie uczucie, mające zjednoczyć ją z universum. „Czułe serce”, podobnie jak u Karusi z *Romantyczności*, wyznacza jej związki ze światem, dlatego też intuicja pełni i harmonii odbrzmiewa w niej intensywniejszymi niż u innych tonami. Jest to intuicja „nieurzeczywistniona”, znajdująca się w sferze potencjalności. Stan oczekiwania na istotę bliźnią przynosi zatem dotkliwe doświadczenie samotności. Dziewica odczuwa ją jako zaprzeczenie podstawowego prawa natury, prawa jedności i całości, wyznaczają-

---

<sup>16</sup> Por. także: J. Węgiełek, *Mam ciało*, Warszawa 1989; *Miłość romantyczna jako figura wyobraźni*, red. B. Płonka-Syroka, E. Rudolf, Wrocław 2009.

cego drogę jednostki ku „otwarcu”. Samotność jest zejściem w głąb siebie, dotarciem do tych warstw egzystencji, gdzie bohaterka pojmuje siebie jako byt oderwany od całości kosmicznej, jako pyłek zagubiony w ogromie<sup>17</sup>. A zatem w przeciwieństwie do bohaterki *Romantyczności* noc nie jest dla niej czasem naiwnego szczęścia, ale porą odsłaniającą egzystencję samą w sobie, jej „nocną stroną” – samotność. Jednakże jest to samotność nieukierunkowana jednostronnie – ku sobie samej, ale samotność poszukująca możliwych sposobów przekroczenia siebie.

Dziewica prowadzi nieustanny dialog bądź z życiem, bądź z marzeniami, bądź ze światem książek. Jej samotność wypełnia nadzieja i wiara, że błądzenie wśród ogromu nie jest bezcelowe:

Jest i musi być kędyś, choć na krańcach świata,  
Ktoś, co do mnie myślami wzajemnymi lata!

(w. 53-54)

Tej wierze i nadziei kosmicznego pocieszenia przeczy jednak rzeczywistość otaczająca „jaskinię” Dziewicy: ludzie, których twarze „tchną głazem, jak Meduzy głowa”, a słowa ich – „zimniejsze” nad „słotny deszcz jesienny”. Pojawia się tutaj tak znamienna dla poezji romantycznej metaforyka skamienienia, a nawet meduzalnego skamienienia, metaforyka przywoływana najczęściej wówczas, gdy romantyzm pragnął przedstawić stan określany współcześnie jako „egzystencja wyalienowana”. Tak jak w obrazie rajy kosmicznego królował strzelisty płomień, ruch ku górze, tak tutaj dominantą wypowiedzenia staje się zimno kamienia i słotnej jesieni, bezruch, bezwład, unieruchomienie. Są zatem dwie samotności Dziewicy: jedna otwarta ku „istocie bliźniej”, druga będąca samotnością jaskini, samotnością wśród kamiennych ludzi. Widzimy, jak kształtuje się rozległa „wiedza o samotności” – romantyzm zbudował nie tylko jej fundamenty.

---

<sup>17</sup> Dorota Siwicka interpretuje towianizm jako ucieczkę od tego stanu w „utopię przezroczyści”. Zob. teŹe, „*Naga dusza*” i *eksperyment egzystencjalny*, „*Pamiętnik Literacki*” 1987, nr 1.

Poszukując „istoty bliźniej” Dziewica odnajduje jeszcze inną „samotność otwartą”: samotność z książkami, samotność z marzeniami, samotność z „cieniami zmyślonego świata”. W ten sposób przejawia się charakterystyczna dla romantyzmu dialektyka „świata książek”, i „świata rzeczywistego”, by użyć terminów Zygmunta Łempickiego<sup>18</sup>. Dla Dziewicy świat książek jest równie realny jak świat rzeczywisty. Dusze Walerii i anielskiego Gustawa nie wzięły „bytności” tylko z „poetów wyroku”; realność obydwu światów bierze się stąd, że pochodzą one z jednego źródła. Obydwa światy podlegają temu samemu prawu odpowiedniości, prawu przyciągania się „istot bliźnich”. Oznacza to nie tylko tyle, że w świecie książek „przyciągają się” dusze sobie podobne, jak to się stało w słynnej powieści baronowej de Krüdener. Oznacza to przede wszystkim, że istnieją najbliższe powinowactwa między postaciami książkowymi a postaciami rzeczywistymi, więc między Walerią a Dziewicą, między Gustawem powieściowym a Gustawem przeczuwanym przez Dziewicę, Gustawem, który rzeczywiście pojawia się pod koniec zachowanego fragmentu I części *Dziadów*. Związek odpowiedniości między nimi jest jakby związkiem między człowiekiem a jego cieniem, między osobą a jej sobowtorem.

Trudność położenia Dziewicy polega na tym, że – nie odnalazszy jeszcze swej „istoty bliźniej” – skazana jest na obcowanie tylko z własnym sobowtorem: pod postacią powieściowej Walerii i pod postacią swego odbicia w zwierciadle. Takie istnienie staje się uwięzieniem, uwięzieniem w sobie. Nic dziwnego zatem, że w monologu Dziewcy tyle razy pojawia się nie tylko symbolika „ciemnej, głuchej jaskini”, lecz również „wiąza deł męczarnia” („targanie łańcucha”, „na wieki zamknięci”, „więźniowie”). Tak przeto symbolika więzów łączy się z symboliką zwierciadła, w sposób, który w ogóle uznać można za charakterystyczny dla Mickiewicza: zwierciadło sygnalizuje uwięzienie jednostki w sobie, obcowanie z sobowtorem utrudnia zwrot ku ludziom. Połączenie „zwier-

---

<sup>18</sup> Por. Z. Łempicki, *Świat książek i świat rzeczywisty. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, tłum. O. Dobijanka, [w:] *Renesans, Oświecenie, Romantyzm i inne studia z historii kultury*. Wybór pism, oprac. H. Markiewicz, t. 1, Warszawa 1966, s. 329-367.

ciadła” i „sobowtóra”, tak często oznaczające w literaturze romantycznej ostateczne zamknięcie człowieka w obłędzie i samotności<sup>19</sup>, u Mickiewicza pojawia się po to, by wskazać możliwość i konieczność otwarcia. Tak właśnie dzieje się z Dziewicą, która musi niejako przewyciężyć „sobowtóra w zwierciadle”, aby osiągnąć pełną harmonię swego istnienia, swej egzystencji konkretnej.

W nocnym monologu Dziewicy zostały ujawnione podstawowe znaczenia trzech obrazów, które uznać można za kluczowe dla I części *Dziadów*. Są to, jak o tym już była mowa, obrazy raju, grobu i jaskini. Ukryte relacje i związki między nimi poeta odsłania również w IV części *Dziadów* oraz w *Konradzie Wallenrodzie*. W zasadniczych fazach, jakimi są „młodość” i „starość”, egzystencja odmiennie sytuuje się wobec symbolizowanych przez te obrazy możliwych swych stanów. Inaczej więc rysują się one w „młodości” uosobionej w Dziewicy, inaczej – w „starości”. W doświadczeniu Starca z I części *Dziadów* ciemna jaskinia samotności i grób odsłaniają swoją tożsamość. Bohater zapatrzonny u kresu życia w lustra pamięci nie może rozpoznać ani siebie samego sprzed lat, ani osób niegdyś sobie drogich. Odbicia w lustrze są niewyraźne i zamazane. Uświadamiają one nieciągłość egzystencji, istnienie w niej miejsc pustych, zapomnianych. Starzec nie może utożsamić się ani z przeszłością, ani z terażniejszością, nie dostrzegając pomiędzy nimi żywszych związków. Żaden moment przeszłości nie powraca do niego z intensywnością, która zwyciężyłaby czas, powstrzymała jego mijanie. Przeszłość to dla niego czas pozbawiony trwałych wartości, a więc naprawdę utracony:

Twarze, którym z dzieciństwa ukochać przywykał,  
Dłonie, co mię pieściły, głos, co mię przenikał,  
Gdzież są? Zgasły, przebrzmiały, zmieniły się, starły.

(w. 197-199)

---

<sup>19</sup> Por. wywody Janion o roli sobowtóra w romantyzmie („Zbójcy i upiory”, s. 314-317) oraz przeprowadzoną przez H. Politzera analizę dramatu F. Raimunda *Król Alp i Odludek*, [w:] *Milczenie syren. Studia z literatury niemieckiej i austriackiej (Wybór)*, tłum. J. Hummel, wstęp S. Lichański, Warszawa 1973, rozdz. *Zwierciadło czarodziejskie i obłąkany*, s. 143-164.



Egzystencję pojmuje się tu jako nieuchronne schodzenie w jaskinię, w grób. Schodzenie kilkakrotne, gdyż śmierć osób, które Starzec „ukołchać przywykał”, była za każdym razem jego własną śmiercią. Wrastając w mogiłę częściami, utracił on poczucie granicy między życiem a śmiercią.

Największą udręką Starca jest niemożność dostrzeżenia związków pomiędzy światem, „który zastał”, a światem, „który porzuca”. Istnieje on więc jako ktoś inny, obcy sobie i ludziom, ponieważ jego dawne „ja” umierało kilkakrotnie. Pamięć Starca jest bezsilna wobec czasu. Odchodzi on z tego świata w przeświadczeniu, że egzystencja nie posiada esencji. Istnienie było dla niego tylko zdejmowaniem z życia kolejnych „szat obłudy”, traceniem wiary „w nadludzkie i ludzkie cuda”. Przeszedłszy przez życie, pozostał człowiekiem do głębi porażonym świadomością, że wszystko – oprócz mijania czasu, samotności i grobu – jest złudzeniem. Życie jego to kielich „zbyt wielki, zbyt gorzki”, wychylony do dna „z miłosierdzia godną cierpliwością”<sup>20</sup>.

Starzec więc zabsolutyzował noc. On „widzi w nocy”. „Grobowa zacisza”, „instynkt grobowy”, „ciemne przecucie” – to zasadnicze motywy-dominanty jego monologu. Zapatrzenie w głąb serca, w lustro pamięci odsłania mu istotę egzystencji, którą utożsamia on z tym, co nocne. Natomiast czas dnia jest dla niego porą niepotrzebnego, zbędnego błędzenia. Czas, znosząc przeszłość, otwiera przed Starcem coraz ciemniejsze, grobowe głębie samotności. Tylko ona u kresu życia okazuje się jedyną, niepodważalną jego prawdą, samą jego istotą, stale w nim obecną „nocną stroną”. A zatem z perspektywy Starca raj jest tylko „chwilowym ozdobieniem życia”, unicestwianym przez czas. Chociaż Dziewicę i Starca – poranek i zmierzch życia – dzieli tak dotkliwy ciężar doświadczenia, to jednak przebywają oni oboje w ciemnej jaskini. Dla kobiecej

<sup>20</sup> O starości w kontekście egzystencjalnym piszą: W. Gutowski, *Świadomość bezliotosna. Uwagi na marginesie esejów Jeana Amery'ego*; A. Sawicki, *Starość a rezygnacja*; B. Paprocka-Podlasiak, *Starość Don Juana. „Diable sprawy” Julesa Barbeya D'Aurevilly'ego*; E. Świdorska, *Starość Fausta, młodość Balladyny*, [w:] *Starość. Doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, Seria I: *Rozpoznania*, wstęp J. Ławski, red. A. Janicka, E. Wesołowska, G. Kowalski, Białystok 2013.

bohaterki *Dziadów* cz. I istnieją wszakże jeszcze całe światy marzenia. Jej zwierciadło, choć prowadzi ją do jaskini, nie jest jeszcze puste. Natomiast Starzec wie, że „całkiem na wieki zamyka się w grobie”, nie znajdując żadnej wartości ani w świecie wewnętrznym, w „krajnie pamiętek”, ani w świecie zewnętrznym, dziennym.

Bohater wyraża już tylko jedno życzenie: by wnuk jego umarł młody. Błogosławieństwo Boże ma zatem Dziecię uchronić przed doświadczeniami Starca, które są przede wszystkim doświadczeniami „pustego czasu”. W tym kontekście też należy rozpatrywać „piosenkę Ulubioną i tyle powtarzaną razy O zaklętym młodzieńcu, przemienionym w głazy” (w. 248-250). Skamieniały młodzieniec to jakby „negatywny sobowtór” Starca – ten może, którym chciał się stać poprzez śmierć w młodości. W nim jak w zwierciadle Starzec może obejrzeć swoją niespełnioną w śmierci młodość.

Centralnym symbolem I części *Dziadów* jest zwierciadło<sup>21</sup>. Stąd też wyjątkowe w całości fragmentu miejsce ballady o zaklętym młodzieńcu, którą można by też nazwać balladą o zwierciadle. Zwierciadło odzwierciedlającym noc, nocną stronę dnia i nocną stronę duszy. W balladzie zauważyć się daje, jeszcze wyrazistsza niż w monologu Dziewicy, kontaminacja symbolu zwierciadła z symboliką więzadeł, z symboliką uwięzienia:

W jednym sklepisku zapadłem —  
 Jak dziwny rodzaj pokuty —  
 Na łańcuchu, przed zwierciadłem  
 Stoi młodzieniec okuty.

(w. 233-236)

<sup>21</sup> Peiper (*Bliska nam część I-sza Dziadów*) podkreślił to w swoim pionierskim artykule z r. 1925: „Nie wiem, czy zwrócono uwagę na to, że zwierciadło odgrywa u Mickiewicza bardzo ważną rolę w obcowaniu z cieniami. Występuje ono nie tylko w pieśni o Zaklętym młodzieńcu; naprzeciw zwierciadła miga Gustawowi owa postać bezcielesna, krążąca dokoła niego, a »wielkie zwierciadło« w pokoju Dziewicy ma niewątpliwie analogiczny związek z ideą centralną Pierwszej Części” (przypis na s. 196).

Bohater ballady patrząc w zwierciadło „powoli wrasta w kamień”<sup>22</sup>. Staje się szczelnie zamknięty jak gład. Dla Starca jedyną realnością oprócz grobu jest przemijanie czasu i bezsilność pamięci wobec niego. Dla młodzieńca jedyną realnością pozostała przeszłość. Jego zafascynowanie szczęściem lub nieszczęściem miłosnym osiągnęło taki stopień intensywności, że unieruchomiło czas. Rycerz wymienia przecież zawrotną liczbę dwustu lat, które odizolowały bohatera od świata zewnętrznego. Dziewica była istotą jakby wbrew swej woli i wbrew prawu natury skazaną na zapatrzenie w zwierciadło i uwięzienie. Bohater ballady, przeciwnie, wybiera je dobrowolnie. Przed ostatecznym skamienieniem wyraża wprawdzie życzenie, by rycerz opowiedział mu o jego ojczyźnie, Litwie, jednakże naprawdę interesuje go tylko wspomnienie miłości:

Czy tam ludzie nie mówili  
O Poraju silnej ręki  
I o nadobnej Maryli  
Której on ubóstwiał wdzięki?

(w. 273-276)

Pragnienie zachowania na zawsze przy sobie miłości, będące, być może, wyrazem intuicyjnie przeczuwanego przez młodzieńca lęku przed czasem, powoduje jednocześnie uprzedmiotowienie jego egzystencji. Zaklęty młodzieniec jakby potwierdza słuszność aforyzmu Nietzschego o „okrutnym pomyśle miłości”:

Każda wielka miłość niesie ze sobą okrutną myśl zniszczenia przedmiotu miłości, ażeby raz na zawsze został wyłączony z zuchwałej gry odmian: albowiem odmiana jest dla miłości straszniejszą niż zniszczenie<sup>23</sup>.

Młodzieniec bał się odmiany, wołał unieruchomienie, nawet niszczące, nawet zgubne. Pamięć, która wiąże bohatera tylko z jednym mo-

<sup>22</sup> Por. klasyczną pracę: M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003.

<sup>23</sup> F. Nietzsche, *Aforyzmy*, oprac. S. Lichański, Warszawa 1973, s. 112.

mentem czasu, objawia się jako paraliżująca, jak czarodziejskie zwierciadło, demoniczna moc. Jego zabsolutyzowanie miłości to w gruncie rzeczy „miłość ku sobie samemu”, szukanie „w głębinie siebie samego, a nie innych”, zstąpienie „do żywiołowych głębin podświadomości, w których jakieś Ja szuka siebie samego, oddając się pozornie jakiemuś Ty”<sup>24</sup>. Narcystyczna kontemplacja rajy nie może przekroczyć dozwolonej dla żywych granicy, gdyż poza nią odsłania się jego druga, grobowa strona.

Jeżeli w monologu Dziewicy grób i raj były traktowane jako przestrzenie egzystencji prawie wykluczające się, to w balladzie o zaklętym młodzieńcu egzystencja uwieloznacznia się w tym sensie, że odsłania tajemnicze powiązanie rajy i grobu, miłości i śmierci. Zapatrzenie w zwierciadło, błędzenie w komnatach zamku duszy prowadzą nie tylko do jaskini, do „zapadłego sklepienia”, ale unieruchamiają egzystencję, niszcząc jej wszelkie związki ze światem. W niezgłębionych przepaściach zwierciadła, w nocnych strefach egzystencji miłość do „istoty bliźniej” ujawnia się jako miłość samego siebie, miłość „negatywna”, śmiercionośna. Młodzieniec skamieniał przecież z miłości do samego siebie. Dlatego ucałowanie własnego odbicia w zwierciadle było równoznaczne ze śmiercią<sup>25</sup>.

W *Dziadach* cz. I każda postać – Dziewica, młodzieniec zaklęty, Starzec i Gustaw – uosabia jakby zasadniczy stan czy fazę egzystencji. Każda z nich odsłania inne sensory symboliki zwierciadła, niepoznane jego głębie. Gustaw ma również swoje zwierciadła. W jednym z nich dostrzega „lekką postać” w powietrznych szatach. Widzenie Gustawa nie jest czymś odosobnionym w poezji młodego Mickiewicza. Wyjątkowo dużo

---

<sup>24</sup> Są to określenia Politzera w toku analizy poematu Goethego *Rybak*, [w:] *Milczenie syren*, s. 18-47. Wiele symboli I cz. *Dziadów* ma odniesienia baśniowe. Por. J. W. Goethe, *Baśń*, przekład K. Krzemień-Ojak, wstęp W. Kunicki, red. tomu i wprowadzenie J. Ławski, Białystok 2015.

<sup>25</sup> Historię motywu Narcyza ze szczególnym uwzględnieniem jego romantycznego ujęcia, nazywając zaklętego młodzieńca „Mickiewiczowskim Narcyzem”, przedstawia W. Kubacki: *Motyw Narcyza*, [w:] *Lata terminowania. Szkice literackie 1932–1962*, Kraków 1963, s. 321-333.

w niej obrazów „wodno-zwierciadlanych”<sup>26</sup> i „powietrznych”<sup>27</sup>. Żeby zrozumieć lepiej gatunek Gustawowej wizji, trzeba sięgnąć ze względu na obecny w niej typ obrazów do *Świtezianki*.

Tajemnicza dziewczyna, która wciągnęła młodzieńca w głąb wodną, jest z lasu jak Czarny Myśliwy, ale także z wiatru i wody. „Dzika wietrznicza”, „I na wiatr lekkie rzuciwszy stopy” – oto określenia, które wskazują na sposób jej istnienia. Można sądzić, że zawiera on w sobie potencjalnie możliwość metamorfozy. Chyba uprawnione jest nawet stwierdzenie, że przemiana stanowi niejako konieczność ontologiczną, ponieważ żywioł wietrzny – kapryśny i lotny, nie poddaje się żadnemu ujęciu i skrępowaniu. Młodzieniec jednakże, nie wiedząc, „kto jest dziewczyna”, składa jej, przypieczętowaną wzywaniem potęg piekielnych, przysięgę wierności. Uderza od razu jej dwuznaczność. Oznacza ona poddanie się młodzieńca spontanicznemu żywiołowi wietrznemu, a z drugiej strony – niemożność związania się z nim. Wynika to w sposób konieczny z natury wietrznej dziewczyny. W jej tajemniczości zawiera się przewrotność pojęta jako igranie, migotanie „dwuznacznością ontologiczną”. Piękność wytryskająca z wody jest przecież tylko postacią innej odmiany wiatru, nie lekkiego już, ale burzliwego, intensywnego. W rezultacie przysięga nie może być spełniona, gdyż w żywiole tak zmiennym nie zawiera się żaden punkt oparcia.

Poddanie się żywiołowi wietrznemu, oddalenie się „od suchych, pewniejszych brzegów” to – by użyć zwrotu potocznego, ale, jak się zdaje, świetnie oddającego sytuację młodzieńca – „puszczenie się na głębokie wody”. Istotnie w balladzie kilkakrotnie powtarza się motyw głębiny, wodnego przestworza, otchłani podwodnej. W *Świteziance* woda jest więc żywiołem śmierci. „Srebrna topiel”, „srebrne kropelki”, „po srebr-

<sup>26</sup> Woda jako zwierciadło w poezji romantycznej stanowi jeden z tematów obszernego studium I. Opackiego „*Pośmiertna w głębi jezior maska*”, [w pracy zbiorowej:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 230-351.

<sup>27</sup> Por. M.H. Abrams, *Wiatr – odpowiednik stanów duchowych. O pewnej romantycznej metaforze*, tłum. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki”, R. LXII: 1971, z. 4, oraz „fenomenologię wiatru” wyłożoną przez J.P. Richarda, *René Char*, tłum. J. Prokop, [w:] *Sztuka interpretacji*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Wrocław 1973.

nym płąsa jeziorze” – to dowody na powtarzalność koloru srebrnego sugerującą związek wody ze śmiercią<sup>28</sup>. Także motywy tańca („skoczne okręgi toczy”, „kręconym nurtem pochwyca”, „Jak tęcza miga w krąg wielki”) przynoszą feeryczną stylizację tańca śmierci.

Motyw zwierciadła gra centralną rolę w balladzie. Otchłań zwierciadlanych kryształów znajduje swój odpowiednik w „paszczy podwodnej otchłani”, „wodnej głębinie”. Znaczące z tego względu jest występowanie metafor: „wodny kryształ”, „pod namiotami zwierciadeł”. Tajemnicza dziewczyna pojawia się tylko nocą. Wychodząc z głębi kryształu wodnego, wynurza się zarazem z głębi nocy. Jej łudzący blask skrywa prawdziwą naturę dziewiczej piękności. Jeśli uznamy Świteziankę za uosobienie miłości, to jednocześnie ujawni się nam jej natura, a przede wszystkim jej dwuznaczność, jej chwiejność, jej nieuchwytność. Jak w balladzie o młodzieńcu przemienionym w głązy, tak i w *Świteziance* pogrążanie się w zwierciadlaną otchłań staje się przyczyną śmierci. Właśnie w jej głębiach miłość ujawnia swoją „syrenią”, „śmiercionośną”, nocną, demoniczną stronę. Wprowadzony kontekst obrazowy *Świtezianki* pozwoli, jak się zdaje, zrozumieć sytuację Gustawa nie tylko z I, ale i z IV części *Dziadów*.

W I części *Dziadów* Gustaw spostrzega w zwierciadle powietrzną nimfę. W piosence swej wypowiada życzenie, by okryła się „jasnym źródła kryształem”. Idealną kochankę nazywa zresztą wprost syreną, w której „lubyh głosach” chce „usnąć, marzyć o niebiosach” (w. 443-444). Wymarzony ideał Gustawa pozostaje więc w związku z dwoma żywiołami – wiatrem i wodą. Wiatr, zwierciadło („źródła kryształ”), syrenie kształty i śpiewy – to wszystko spokrewnia ten ideał z przewrotną dziewczyną ze *Świtezianki*, która zgotowała strzelcowi śmierć w wodnych głębinach. O podobieństwie obydwu postaci świadczy też łudzący blask skrywający ich prawdziwą naturę. Nimfa błyszczy przed Gustawem „z góry i z daleka”, ale, tak jak bohaterka ballady, „widocznych kształtów nie obleka”. Łączy więc obie bohaterki „nieokreśloność ontologiczna”. Gustaw, podobnie jak Strzelec ze *Świtezianki*, nie zidentyfikowaw-

<sup>28</sup> Por. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Kraków 1970.

szy natury idealnej kochanki, spontanicznie wyrzeka się dla niej ludzi i świata.

Biorąc pod uwagę sensory obrazów wiatru w balladzie i w I części *Dziadów*, można sądzić, że uwikłane w pola skojarzeniowe z obrazami zwierciadlanymi oznaczają w *Dziadach* cz. I nie tylko dwuznaczność miłości, ale i dwuznaczność wyobraźni. Czarny Myśliwy – sobowtór Gustawa – pojawia się przed nim, zabłąkanym w głębi lasu, jak przecucie. Przecucie nocnej, demonicznej, „syreniej” strony miłości, tak samo jak nocnej, demonicznej strony wyobraźni indywidualnej. Przecież to muza, marzenia, wieszczczy zapal zaprowadziły Gustawa w głąb lasu. A wśród wielu znaczeń las zawiera i to, zgodnie z którym pozostaje symbolem wyobraźni, duszy i jej labiryntowych ciemnych zakamarków.

W IV części *Dziadów* podczas pobytu Gustawa w domu Księdza zegar wybija symboliczne trzy godziny: miłości, rozpacz i przestrogi. W dwóch pierwszych bohater ujawnił, tak charakterystyczne dla wszystkich omawianych tutaj postaci, poczucie drastycznej nieprzystawalności świata wewnętrznego i świata zewnętrznego, świata człowieka i świata natury; tego, co nocne, i tego, co dzieńne. Gustaw wyznaje Księdzu, że

co dzień cały w sercu tkwi boleśnie,  
Na noc przechodzi do głowy.

(w. 577-578)

Paradoksalne to wyznanie ujawnia porządek odwrócony: dzień to pora serca, noc – pora głowy. Bo pora szaleństwa. Tylko w ciągu nocy mogą nastąpić godziny „miłości i rozpacz”. Jednocześnie noc jako czas samotnego doświadczania siebie skazuje bohaterów Mickiewiczowskich na samotność, zamknięcie, milczenie. I nikt z nich oprócz szaleńca nie może wyjść z siebie, ze swej jaźni, przenieść swych treści z „serca” do „głowy”. Gustawowe stany szaleństwa, „zawrotu głowy”, „romansowego szału” ukrywają w sobie metodę, jak słusznie zauważyła Zofia Stefanowska, czyniąc porównanie do Hamleta, ale – niekoniecznie metoda ta poję-

ta być musi jako „sposób” na skamieniały zdrowy rozum Księdza<sup>29</sup>. Wydaje się, iż tylko poprzez szaleństwo Gustaw może wypowiedzieć, zakomunikować innym swe namiętności, w przeciwnym wypadku byłby skazany na egzystencję widma, na zapatrzenie w zgubną głębię zwierciadła. Tylko w szaleństwie bohater może wywabić wewnątrz zwierciadła na zewnątrz, wyjść z głębi nocy, z grobu<sup>30</sup>.

To, co zostało powiedziane o *Świteziance* i balladzie o skamieniałym młodzieńcu, pozwala, jak się zdaje, na utożsamienie głębi zwierciadła z grobem. Utożsamienie takie występuje i w IV cz. *Dziadów*. Symbolika zwierciadła ujawnia częściowo status ontologiczny Gustawa. Utożsamiając się zupełnie ze swoim odbiciem w zwierciadle, zabsolutyzował on świat wewnętrzny. Wszystko, nawet kosmos cały, przesłoniło mu światło odbite od kochanki, a światło odbite jest światłem nocnym, dwuznacznym. Gustaw dostrzega więc wszędzie to, „co ma tylko w swojej duszy”, odbicie odbicia („księżyc w wodzie odbity”):

Jeden tylko obrazek na zawsze wryty,  
 Czy rzucam się na piasek i patrzę w głąb ziemną,  
 Błyszczycy jak księżyc w wodzie odbity:  
 Nie mogę dostać, lecz błyszczycy przede mną;  
 Czyli wzrokiem od ziemi strzelę na błękity,  
 Za moim wzrokiem dokoła  
 Płynie i postać anioła  
 Aż na górne nieba szczyty.

(w. 596-603)

Zwodniczy blask opromienia *Świteziankę* i nimfę Gustawa z I części *Dziadów*. Jest to również „blask księżycy”, złudne błyszczenie odbitego w wodzie nocnego satelity słońca. We wszystkich trzech utworach

<sup>29</sup> Por. Z. Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu. (Z problematyki „Dziadów” wileńskich)*, „Twórczość”, 1964, z. 4.

<sup>30</sup> Takie działanie bohatera przynależy do estetyki nocy w jej najgłębszym znaczeniu. Zob. H.G. Friese, *Die Ästhetik der Nacht. Eine Kulturgeschichte*, Reinbeck bei Hamburg 2011.



w tych obrazach skupia się ontologiczna nieokreśloność miłosnego ideału i niemożność jego uchwycenia, zatrzymania przy sobie. Ścigany ideał Gustawa z IV części *Dziadów* pozostaje więc w związku z symboliką zwierciadła: błyszczy jak księżyc odbity w wodzie. Bohater dostrzega go jakby w dwóch otchłaniach – otchłani ziemnej i na górnych „szczytach nieba”. Jednakże otchłań górna utożsamiona jest z dolną. Obie zawierają przecież to samo, „jeden tylko obrazek”. Obie są w duszy bohatera, są otchłaniami zwierciadła. Toteż kochanka Gustawa jest również postacią o naturze dwuznacznej: anielskiej („postać anioła”, „jak aniołek raj”), ale i zwierciadlanej: jej lica są „odstrzelone” od modrych wód i błyszcżą jak księżyc odbity w wodzie. Ta dwuznaczność spokrewni ją z dziewczyną ze *Świtezianki* oraz ze ściganym, o naturze „syreniej” ideałem Gustawa z I części *Dziadów*<sup>31</sup>.

Sytuacji Gustawa i jego kochanki w IV części *Dziadów* nie przedstawia symbol okna, nie spoglądają oni bowiem oboje w jednym kierunku, ale zapatrzeni są w siebie jak w zwierciadła:

Całą istnością połączeni ściśło,  
Spojrzawszy tylko na twarzy zwierciadło  
Serca nasze jak w czystym widzieliśmy stoku.

(w. 1041-1043)

Kochanka stała się wzrokiem Gustawa i jego duchem, jego „istnością”. Utożsamił się – powtórzmy to jeszcze raz – ze swoim odbiciem. A zatem Gustaw nie jest człowiekiem realnym; żyje, a przecież nie żyje na świecie. Pozostaje widmem, ponieważ stworzył sobie świat odbity w zwierciadle. Tak jak Strzelec ze *Świtezianki* i tak jak młodzieniec przed zwierciadłem z I części *Dziadów* w głębiach zwierciadlanych kryształów znalazł śmierć, grób. Gustaw przychodzi więc do Księdza „jako odbicie”, jako cień kochanki. Charakterystyczny to fakt, że i w tej części Mickiewiczowskiego dramatu symbolika zwierciadła implikuje

<sup>31</sup> O *Świteziance* zob. szczególnie: K. Cysewski, *O „Balladach i romansach” Mickiewicza. Interpretacje*, Słupsk 1987; L. Libera, „*Świtezianka*” – *parafraza ballady ludowej*, [w:] tegoż, *Mickiewicz*, Zielona Góra 2015, s. 60-66.

symbolikę więzów. Bohater IV części *Dziadów* jest przecież także człowiekiem uwięzionym, „przyczepionym do lubej postaci”. A „przyczepienie” to kara, na jaką zasłużyło nieme Widmo z II części *Dziadów*. Jak młodzieniec zaklęty, stoi ono przed pasterką „Niemo, głucho, nieruchomie, Jak kamień pośród cmentarza”.

Gustaw powraca z nocy, z grobu, ze zwierciadła, by w godzinie „miłości i rozpacz”, w godzinie „pamiętek” odsłonić, uzewnętrznić zawrotną moc miłości i wyobraźni, ich nocną, „syrenią”, zwierciadlaną naturę. Gustaw sam może być więc jakby uosobieniem nocnej strony i miłości, i wyobraźni, uosobieniem świata odbitego w zwierciadle. A jest to świat sprzęgnięty z żywiołami lotnymi, powietrznymi. Wiatr i ogień w dużym stopniu organizują metaforykę i całe zespoły obrazowe tej części dramatu. Kulminacyjne momenty wypowiedzi Gustawa obfitują w obrazy płomienne i wietrzne. Ogień, żar i wiatr są ogniem i burzliwym wiatrem duszy Gustawa. Dwa te żywioły łączą się w jakąś niszczącą siłę. „Gorączka” miłosna powoduje gwałtowne poruszenia jego wyobraźni. Gustaw więc wbrew własnej woli i świadomości staje się igraszką kapryśnych, lotnych żywiołów miłości i wyobraźni, żywiołów wspomnień i pamięci. Wprawiają one jego wnętrze w gwałtowną, nie dającą się opanować wibrację, nadają jej dynamikę i zmienność. Istnieje odpowiedniość między tym stanem ducha a burzliwymi i intensywnymi, lotnymi zjawiskami natury:

[...] W myślach jak na fali!  
Ustawna burza, zawieja,  
Błysnie i zmierzchnie,  
Mnóstwo się zarysów skleja,  
W jakieś tworzydło ocali,  
I znowu pierzchnie.

(w. 590-595)

Świat miłości i wyobraźni, jak i świat zrodzonych z wyobraźni, przywołanych przez Gustawa książek, nie stanowi bynajmniej w stosunku do rzeczywistości realnej jakiegoś świata kompensacyjnego. Jest on z jednej strony projektem „egzystencji konkretnej”, a z drugiej jej najpeł-

niejszym urzeczywistnieniem, gdyż tylko w marzeniu, śnie i wyobraźni człowiek romantyczny odnajduje swoje głębokie, nocne „ja”, swego „kosmicznego sobowtóra”. Ale zarazem w IV części *Dziadów* cały ten świat ułudy zawdzięcza swe istnienie żywiołom wietrznym i lotnym. Bohaterowie, którzy ułudzie zawierzyli, stają się jej ofiarami: Gustaw – „skrzydlatego złoczyńcy”, Strzelec ze *Świtezianki* – „dzikiej wietrznicy”. Żywioły wietrzne, lotne, płomienne są żywiołami niestałymi, nie dającymi się pochwycić, umykającymi, pociągającymi swą nieokreślonością i dlatego – dwuznacznymi. Noc romantyczna pozostaje także w mocy tych żywiołów<sup>32</sup>.

Również do IV części *Dziadów* Mickiewicz wprowadza „kosmos emocjonalny”, podobny do tego, który pojawił się w monologu Dziewicy, i odsłania jego nowe strony. Gustaw, tak jak Dziewica, podporządkowany jest prawu kosmicznemu: prawu przyciągania się „istot bliźnich”. Chłubi się tym w rozmowie z Księdzem, któremu wyrzuca skamienienie serca i głuchotę na natury głosy:

Pocałunek jej, ach, nektar boski!  
Jako płomień chwyta się z płomieniem.  
Jak dwóch lutni zlewają się głoski  
Harmonijnym ożenione brzmieniem.  
Serce z sercem zbiega, zlatuje się, ściska  
Lica, usta łączą się, drżą, palą,  
Dusza wionie w duszę... niebo, ziemia pryska  
Roztopioną dokoła nas falą!

(w. 314-321)

---

<sup>32</sup> Zob. w tym kontekście inspiracje prac: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004; K. Ziemia, *Wyobrażenia a biografie. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006; W. Trzeciakowski, *Wprowadzenie*, [w:] Novalis, *Hymny do Nocy*, przeł. W. Trzeciakowski, Bydgoszcz 2001; *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, T. I-II, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2011-2012; H. Buczyńska-Garewicz, *Symbolika nocy u Jana od Krzyża i w „Tristanie i Izoldzie” Wagnera*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” 2005, z. 1, s. 131-178.

Obecność żywiołów powietrznych, czyli, jak to zostało powiedziane, „dwuznacznych”, każe jednak zastanowić się nad ukrytym sensem „kosmosu emocjonalnego”. Dwuznaczność żywiołów lotnych przenosi się również na charakter owego kosmosu. Staje się on czymś, co pochłania i unicestwia, roztopia i rozprasza, pogrąża w nicości, staje się więc rodzajem „kosmosu nirwanicznego”. Gustaw upaja się tym, że w akcie zespolenia się duszy z duszą „pryskają”, znikają niebo i ziemia, „roztapiają się falą”, że zrywa się wszelka łączność ze światem. W takim kosmosie powietrzno-nirwanicznym indywiduum zatracą swą niepowtarzalność i odrębność ontologiczną. Finalne wiersze IV części *Dziadów* ukazują ten stan jako grzech przeciw indywidualizacji, przeciw autonomii jednostki, wyodrębnionej w stosunku do natury. Gustaw surowo osądza sam siebie:

Bo kto na ziemi rajskie doznawał pieśszczoty,  
Kto znalazł drugą swojej połowę istoty,  
Kto nad świeckiego życia wylatuje krańce,  
Duszą i sercem gubi się w kochance,  
Jej tylko myślą myśli, jej oddycha tchnieniem,  
Ten i po śmierci również własną bytność traci,  
I przyczepiony do lubej postaci,  
Jej tylko staje się cieniem.

(w. 1252-1259)

Egzystencja nie może być biernym odbiciem drugiej egzystencji, nie może się w niej zatracać ani zamykać. Przeznaczeniem człowieka Mickiewiczowskiego nie może być nieruchome trwanie w „jaźni odzwierciedlonej”. On musi „płynąć, płynąć i płynąć”.

Dla Mickiewicza unieruchamiające zafascynowanie przepastnymi głębiami zwierciadła oraz utożsamienie się z odbiciem oznaczają, jak to już sygnalizowaliśmy, egzystencję negatywną. Jednakże poezja Mickiewiczowska świat odbity w zwierciadle, nocną stroną egzystencji indywidualnej, a przede wszystkim nocną stroną miłości i wyobraźni traktuje ambiwalentnie. W głąb zwierciadlaną wciąga bohatera *Dziadów* części IV żywioł powietrzny, „górnny”. A zatem jego romantyczny wzlot ku

„szczytom nieba” jest jednocześnie zejściem w otchłań podziemną, w otchłań grobu, w noc<sup>33</sup>. Zejście to wszakże w poezji Mickiewicza oznacza zdobycie nowej, głębszej wiedzy o egzystencji, o jej podstawach.

Guślarz w I części *Dziadów* wzywa na obrzęd tego...

Kto marzeń tknięty chorobą,  
Sam własnej sprawca katuszy,  
Darmo chciał znaleźć przed sobą.  
Co miał tylko w swojej duszy.

(w. 165-168)

A więc tego, kto świat zewnętrzny utożsamiał ze światem wewnętrznym, kto w nim się uwięził bądź zamknął. Prawie wszyscy bohaterowie Mickiewiczowscy z tego okresu żyją w dwóch rzeczywistościach: w rzeczywistości ideału, marzenia, snu, wyobraźni i w rzeczywistości realnej, którą najczęściej kwalifikują jako nudną i zimną. Gustaw w IV części *Dziadów* mówi z rezygnacją: „A to jest tylko ziemia”. Mogliby zresztą wszyscy bohaterowie wczesnoromantyczni powtórzyć to samo: ziemia jest dla nich „otchłanią pogńębienia”. Uciekając od niej, żywią spontaniczną skłonność do zapatrzenia się w głąbie zwierciadła, zamknięcia, izolacji. Rozdarcie między tymi dwiema rzeczywistościami, odczucie procesu indywidualizacji jako cierpienia i możliwość rozpoznania siebie jedynie w nieszczęściu stanowią zasadniczy rys egzystencji bohaterów Mickiewicza. Goethe już w tytule umieścił słowo „cierpienie” jako synonim życia Wertera. Charakter tej postaci wyczerpująco skomentował Schiller:

---

<sup>33</sup> O wiele dalej w tej egzaltacji nocą idą bohaterowie manifestów pesymizmu. Zob. H. Krukowska, „*Lestaw. Szkica fantastyczny*” Romana Zmorskiego, czyli o przekraczaniu tabu śmierci, [w:] R. Zmorski, *Lestaw. Szkic fantastyczny*, wstęp i opr. tekstu H. Krukowska, red. i opr. *Aneksu* J. Ławski, Białystok 2014; M. Sokołowski, *Stefan Witwicki – życie i dzieło*, M. Burzka-Janik, „*Czarny smutek*” poety. *Biograficzne i interpretacyjne stereotypy Stefana Witwickiego*, [w:] S. Witwicki, *Edmund*, wstęp i opr. tekstu M. Sokołowski, opr. *Aneksu* i wpraw. M. Burzka-Janik, red. tomu J. Ławski, H. Krukowska, Białystok 2015.

Jest rzeczą fascynującą patrzeć, jak szczęśliwym instynktem wiedziony poeta ten skoncentrował w Werterze wszystko, co stanowi pożywkę dla charakteru sentymentalnego: marzycielską nieszczęśliwą miłość, wrażliwość na przyrodę, uczucia religijne, filozoficznego ducha kontemplacji i wreszcie, żeby o niczym nie zapomnieć, mroczny, bezkształtny, ponury świat osjaniczny<sup>34</sup>.

W istocie można cały ten „charakter sentymentalny” przenieść na bohaterów Mickiewiczowskich: są oni „sentymentalni” w szczególnym, Schillerowskim rozumieniu tego terminu<sup>35</sup>. Znaczący to fakt, że Schiller, idąc za upodobaniami estetycznymi Wertera, traktuje mroczny, osjaniczny świat nocy jako niezbędną część „charakteru sentymentalnego”.

Ale wydaje się, że Gustaw z IV części *Dziadów* nie jest jedynie bohaterem „sentymentalnym”<sup>36</sup>. Powraca z nocy, z grobu nie tylko po to, by ujawnić nocną stronę miłości i nocną stronę wyobraźni indywidualnej. On również odczuwa wspólnotę ze światem „naiwnym”: z ludową wyobraźnią zbiorową. W godzinie przestrogi domaga się przecież od Księdza przywrócenia dziadów jako najpiękniejszego święta, bo „święta pamiętek”. Pamięć zbiorowa, ujawniona podczas nocnego obrzędu, sięga w noc jeszcze głębszą, w noc wyobraźni zbiorowej, organizuje kosmos naiwny. Opiera się on na równowadze, na harmonii jednostki i całości ponadindywidualnej. Guślarz i gromada ludowa nie dokonują oglądu świata z pozycji marzeń i namiętności jednostki, lecz z perspektywy, jaka otwiera się w obrzędzie *Dziadów*. A jest to perspektywa sięgająca w najgłębszą ciemność i noc, bo w noc pierwotną, która wyznacza elementarne relacje między jednostką a kosmosem, indywidualnością a zbiorowo-

<sup>34</sup> F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, [cyt. za:] *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska i J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 363 [podkr. moje – H.K.].

<sup>35</sup> Por. analizę Schillerowskiego pojęcia „poezji sentymentalnej” w książce M. Siemka *Fryderyk Schiller*, Warszawa 1970.

<sup>36</sup> Zob. J. Łyszczyna, *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*, Katowice 2011; M. Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycyzmem a romantycznością. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Kraków 2009; *Z problemów preromantyzmu i romantyzmu*, red. A. Aleksandrowicz, Lublin 1991.

ścią. Struktura kosmosu ludowego jest stała, określona przez harmonijne zespolenie żywiołów lekkich, wietrznych i żywiołów ciężkich, ziemskich. Taka jego struktura to konieczność, gdyż zawiera trwałe punkty oparcia, ukierunkowujące egzystencję zbiorową i indywidualną.

Wszelkie zachwianie równowagi kosmicznej mistyfikuje i utrudnia więzi międzyludzkie. Duch pasterki Zosi z II części *Dziadów* przedstawia tę prawdę. Powierzyła się ona zupełnie jednemu tylko żywiołowi. Jej egzystencja, nie kontaktująca się z żywiołami cięższymi, nie skrępowana niczym i nie posiadająca punktów oparcia, a tym samym pozbawiona kontaktów z innymi egzystencjami, jest grzechem. Dotknięcie ziemi to konieczność istnienia ludzkiego. Z nauk „naiwnych” ludu, podobnie jak z nauk wygłaszanych przez duchy wynika, że człowiek nie jest ani rzeczywistością całkowicie wewnętrzną, ani rzeczywistością całkowicie zewnętrzną, ale stanowi jakby punkt ich przecięcia się, spotkania. Obrzędowa, nocna strona wyobraźni zbiorowej ma swoją nocną antropologię. Ufundowana ona została na „naiwnym” poczuciu równowagi kosmicznej.

W Mickiewiczowskich *Dziadach* rozdarty bohater sentymentalny i ciemny obrzęd ludowy ujawniają dwie postacie egzystencji i dwie postacie poezji, która wszak i dla Schillera, i dla Mickiewicza była najbardziej skupionym sposobem egzystencji. Romantyzm utożsamia egzystencję i poezję. Gustaw w IV części *Dziadów* może być wobec tego przez nas potraktowany jako uosobienie poezji, będącej syntezą poezji naiwnej i poezji sentymentalnej, wyobraźni zbiorowej i wyobraźni indywidualnej. Reprezentuje on więc poezję totalną, uniwersalną, która jednoczy obie te wyobraźnie, i przeciwstawia ją rozumowi Księdza.

Poznanie egzystencji u Mickiewicza równoznaczne jest ze „zstąpieniem do głębi”<sup>37</sup>, a głębia owa ma charakter dwojaki: to głębia zwierciadlanego świata indywidualum i głębia wewnętrznego świata pamięci zbiorowej. W *Dziadach* części II kontakt żywych i umarłych nawiązuje się w nocy i ciemności (mówią o niej wielokrotnie i z naciskiem uczestnicy obrzędu). Ciemność symbolizuje jedność dwóch sfer bytu, widzialnego i nie-

---

<sup>37</sup> Por. analizę kierunku i przebiegu tego romantycznego procesu poznawczego w studium: M. Janion, *Kuźnia natury*, Gdańsk 1994.

widzialnego porządku rzeczywistości<sup>38</sup>. Zstąpienie jednostki w głąb pamięci zbiorowej, w ciemność *Dziadów* wymaga szczelnego zamknięcia „oka cielesnego” i jak najszerzego otwarcia oczu duszy<sup>39</sup>. Tylko wtedy romantyczne indywiduum Mickiewiczowskie pogrążone we własnym cierpieniu, nieszczęściu i rozdarciu odnajduje jedność – utraconą przez zapatrzenie w zwierciadło, oraz wychwytuje znów pierwotne impulsy i rytmy kosmosu i zbiorowości, a zatem doświadcza współzależności swej egzystencji ze wszystkim, co istnieje.

Dla autora *Dziadów* nie ma egzystencji izolowanej, „bezokiennej”<sup>40</sup>. Aby jednak dostrzec jej „okna” i uzyskać przeświadczenie, że podstawowym i naturalnym dążeniem egzystencji jest nieustanne „otwieranie się” ze świata nocnego na świat dzienny, trzeba właśnie zejść w najpierwotniejszą głębię zbiorowej pamięci, bo tylko tam odsłania się związek jedności oraz odpowiedniości egzystencji zbiorowej i egzystencji indywidualnej. Noc indywidualna, zwierciadlana stanowi symbol egzystencji uwięzionej bądź zamkniętej. Noc zbiorowości zaś otwiera egzystencję ku rzeczywistości dnia. W poezji Mickiewicza dialektyka obu nocy („indywidualnej” i „ponadindywidualnej”) oraz dialektyka tych nocy i dnia mogą być rozumiane jako sposób zapośredniczenia podstawowych antynomii rozdzierających egzystencję romantyczną.

---

<sup>38</sup> Co ciekawe, w naśladowaniach *Dziadów*, licznych w XIX wieku, porządek nocny będzie zachowany. Por. M. Chodźko, *Noc pielgrzyma. Urywek z poematu ducha*, Paryż 1861; tegoż, *Dziesięć obrazów z wyprawy do Polski 1833 r.: 1834–1835*, Paryż 1841; W. Wysocki, *Poematy. Liryka. Satyra*, wstęp, opr. i przekład R. Radyszewski, Kijów 2012; W. Wysocki, *Zaklęta łąza. Ballada; Nowe Dziady. Żarcik poetycki*, wyd. 3, Kijów 1898; E. Żeligowski, *Jordan. Fantazja dramatyczna*, Wilno 1846. Zob. M. Koszycka, *Mickiewiczowskie wyznanie wiary Edwarda Żeligowskiego*, [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiału z sesji naukowej Białystok, 2-4 grudnia 1988*, s. 307-318.

<sup>39</sup> Por. uwagi o romantycznym „oku” w cytowanym już studium Janion *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*.

<sup>40</sup> Por. *Symbolika oka w literaturze i sztuce. Od religii do popkultury*, red. A. Borkowski, E. Borkowska, J. Sawicka-Jurek, Siedlce 2009.



## II

### W kręgu eposu



# PAN TADEUSZ JAKO POEZJA CZYSTA

## 1.

Arcydzieło Mickiewicza zawsze budziło żywe zainteresowanie historyków literatury, krytyków a także poetów. Napisano o nim wiele rozpraw, studiów, szkiców i przyczynków oraz niemało książek. Ich pokaźna liczba mogłaby świadczyć, że *Pan Tadeusz* to utwór już przez naukę spenetrowany i doczytany.

Jednak prawda jest inna, ponieważ do dziś nie została udzielona, satysfakcjonująca, zarówno badaczy jak i czytelników, odpowiedź na wciąż ponawiane pytanie, dlaczego powinniśmy kochać *Pana Tadeusza*? Faktyczny stan rzeczy, jeżeli chodzi o poznanie głębokiego sensu tego poematu, trafnie ocenił Kazimierz Wyka na początku swej dwutomowej monografii:

*Pan Tadeusz* chociaż czytany przez miliony Polaków, a rozstrząsany naukowo przez tysiące, jest dziełem bardzo mało znanym<sup>1</sup>.

Podobnemu przeświadczeniu dała wyraz również Zofia Stefanowska, według której „prostota tego poematu bywa złudna [...] kryje on zagadki i komplikacje, z którymi trudno się uporać komentatorom”<sup>2</sup>. Wiele kłopotu sprawiły badaczom *Pana Tadeusza* tzw. niekonsekwencje, czemu obszerną rozprawę poświęcił Bogdan Zakrzewski<sup>3</sup>. Natomiast Andrzej Waśko w rzeczy zatytułowanej *Powrót do „centrum polszczyzny”. O przestrzeni symbolicznej w „Panu Tadeuszu”* stwierdził wprost: „niepowtarzalna jednorazowość zdarzeń rozgrywających się w «czarodziejskim kręgu» Sopolcowa posiadać musi ukryte znaczenie uniwer-

---

<sup>1</sup> K. Wyka, *Pan Tadeusz. Studia o poemacie*, Warszawa 1963, s. 12.

<sup>2</sup> Z. Stefanowska, *Pochwała dawnych czasów w „Panu Tadeuszu”*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, Warszawa – Łódź 1986, s. 125.

<sup>3</sup> Por. B. Zakrzewski, *Z temblakiem czy bez temblaka. O tzw. niekonsekwencjach w „Panu Tadeuszu”*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1.

s a l n e . Dociekanie tego znaczenia to zadanie szerszej pomyślanej interpretacji utworu”<sup>4</sup>. Mimo znakomitych prac<sup>5</sup>, i to będących właśnie „szerszej pomyślaną interpretacją utworu”, nie został dotychczas określony ontologiczny status przedstawionego w nim świata<sup>6</sup>. Chociaż należy przyznać, że wspomniany artykuł Waśki zawiera w tym względzie kilka interesujących pomysłów.

Z powyższych wypowiedzi wynika, że dotarcie do głębszych, uniwersalnych znaczeń *Pana Tadeusza* jest bardzo trudne. W dalszym ciągu musi być więc podejmowany interpretacyjny trud odnalezienia ukrytej, naczelnej zasady organizującej świat przedstawiony tego utworu. A do takiego trudu zobowiązują badaczy zwłaszcza poeci, którzy, uwydatniając wielkość artystyczną *Pana Tadeusza*, przykładają doń miarę najwyższą, a co więcej, podnoszą jego j e d y n o ś ć . Jan Lechoń w swoich wykładach paryskich przyznał, że w żadnej literaturze świata nie ma takiego utworu jak litewska epopeja Mickiewicza<sup>7</sup>. Podobną opinię wypowiedział Czesław Miłosz podkreślając, że *Pan Tadeusz* to dzieło „zadziwia-

<sup>4</sup> A. Waśko, *Powrót do „centrum polszczyzny”. O przestrzeni symbolicznej w „Panu Tadeuszu”*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 117.

<sup>5</sup> Z pewnym zdumieniem należy zauważyć, iż Jan Tomkowski opublikował w 2016 roku artykuł: „*Pan Tadeusz*”. *Poemat metafizyczny. Prolegomena* (w: „*Pan Tadeusz*”. *Poemat. Postacie. Recepcja*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, Warszawa 2016, s. 33-52), w którym stawia tezę, iż dotychczasowi badacze metafizyczności poematu „poprzestają na niewyrażonych sugestiach” (s. 34). Jest to nieporozumienie wynikające z nieznamomości literatury przedmiotu. Zob. H. Zathej, *Uwagi nad „Panem Tadeuszem” Adama Mickiewicza*, Poznań 1872; H. Krukowska, *Mickiewiczowskie „miejsce ostatnie”*, [w:] niniejszym tomie; J. Ławski, „... *I młode ich lata, i dawne ich miłości...*” – *Eidos Litwy w „Panu Tadeuszu”*, [w:] tegoż, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003; s. 308-434; B. Dopart, „*Pan Tadeusz*” Adama Mickiewicza – o wielopłaszczyzności poematu uniwersalnego, [w:] tegoż, *Romantyzm polski: pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999, s. 86-114. Teza o metafizyczności poematu rozwijana była od początku jego interpretacji. Wystarczy przeczytać znakomitą pracę Zatheya. Niniejsze zaś studium, przypomnijmy, opublikowane zostało w 1993 roku, a wygłoszone w roku 1988, a więc ponad dwadzieścia lat przed tekstem Tomkowskiego.

<sup>6</sup> Por. tamże. Por. jednak też uwagi: J. Trznadel, *Tajemnicza przyroda w „Panu Tadeuszu”?*, [w:] *Tajemnice Mickiewicza*, red. M. Zielińska, Warszawa 1988, s. 197-178.

<sup>7</sup> Por. J. Lechoń, *O literaturze polskiej*, Londyn 1942.

jące, jedyne w swoim rodzaju osiągnięcie w poezji światowej”<sup>8</sup>. Wypada przypomnieć w tym miejscu dawniejszych historyków literatury, którzy uwydatniali także nie tylko wielkość, ale i jedyność tego utworu. Według Juliana Klaczki, Mickiewicz jest w *Panu Tadeuszu* na całym obszarze poezji jedynym, który „Homerem nie jest, ale się do Homera zbliża”<sup>9</sup>. Jakby kontynuując tę myśl, Stanisław Tarnowski w 1878 roku wyraził znamienne zdziwienie:

[...] jeżeli ten poemat jeden na świecie zbliża się do Homera, więc musi być oprócz *Iliady* i *Odysei* najpiękniejszym poematem epickim jaki jest na świecie, jakiego nie dał [...] Wergiliusz ani [...] Ariost, ani Tasso, ani Kamoens [...] ani Milton, ani pierwotna saga Niemcom? Więc nikt nigdzie takiego nie ma, tylko my jedni? Dawna Grecja i my? Nie chce się wierzyć takiemu szczęściu, a przecież tak jest; to nie złudzenie, nie zarozumiałość, to szczerza prawda<sup>10</sup>.

Tego rodzaju wypowiedzi tym większą wagę nadają pytaniu, w czym ukrywa się, nie odsłonięta dotychczas przez badaczy, strona wielkości *Pana Tadeusza*, jego jedyność nie tylko w literaturze polskiej, ale i – światowej. Oto jest pytanie, z którym powinniśmy się dalej mierzyć.

## 2.

Tytuł rozprawy zawiera określenie „poezja czysta”<sup>11</sup>. Z Mickiewiczowskim arcyepoematem było już ono nie raz łączone przez historyków

---

<sup>8</sup> Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 16.

<sup>9</sup> To zdanie cytuje S. Tarnowski w: *O literaturze polskiej XIX wieku*, wybór i opracowanie H. Markiewicz, Warszawa 1977 (*Pan Tadeusz*), s. 298. Klaczko swego studium o stosunku *Pana Tadeusza* do Homera nie ogłosił drukiem (zob. przypis w książce Tarnowskiego na wyżej podanej stronie).

<sup>10</sup> S. Tarnowski, *O literaturze polskiej XIX wieku*, dz. cyt., s. 298.

<sup>11</sup> Określenie to kojarzone jest z nazwiskiem ks. H. Bremonda, z jego książką *La poesie puré* (1926), ale różni badacze posługiwali się nim dość swobodnie.

literatury jak i przez poetów. Waław Borowy, bardzo subtelny czytelnik i znawca poezji autora *Dziadów*, swój znakomity szkic *Pan Tadeusz – książka nieśmiertelna*, rozpoczął słowami: „Nieśmiertelność *Pana Tadeusza*, to nieśmiertelność czystej poezji, którą książka ta jest, chciałoby się powiedzieć, wypełniona od początku do końca”<sup>12</sup>. Rzec ta była najpierw wygłoszona przez autora w Polskim Radiu w 1938 r. jako jeden z odczytów z serii *Nieśmiertelne książki*, a potem po 20 latach opublikowana w *O poezji Mickiewicza*. Borowy, jak sam wyjaśnił, pragnął w swojej książce przeciwstawić się proponowanym wówczas próbom interpretacji *Pana Tadeusza* jako „baśni” albo jako „jednej z powieści walterskotycznych pierwszej połowy XIX w.”, tyle że „uwznioślonej przez wiersz i mowę poetycką”<sup>13</sup>. Zdaniem uczonego w poemacie Mickiewicza nie ma wiersza, który by nie tryskał ładunkiem poetyckiej elektryczności, nie promieniował poezją. Poeta w sposób niezwykle subtelny połączył bowiem niemalże w każdym wierszu swego utworu harmonię i polot, fantazję i prostotę, górność i pospolitość, tony patetyczne i humor<sup>14</sup>. Tego rodzaju zestawienia Borowego można mnożyć. Z jego książki *O poezji Mickiewicza* wynika, że znał on teorię „poezji czystej” ks. Henri Bremonda. Jednakże w rozprawce, o której mowa, nie ma wyraźnych śladów jego inspiracji. Nie odnajdujemy w niej także choćby kilku zdań, przekazujących własne intuicje Borowego rozumienia terminu „poezja czysta”. Wydaje się, że w jego ujęciu czystość funkcjonuje w planie estetycznym utworu, oznacza bowiem niezwykle, genialne mistrzostwo Mickiewicza w łączeniu kategorii czy jakości estetycznych. W rozprawce *Pan Tadeusz – książka nieśmiertelna* trudno dociec pozaestetycznych źródeł tej czystości. Chociaż można byłoby sugerować, że oznacza dla Borowego także trafne uchwycenie przez poetę istoty polskości, ludzi, świata.

Natomiast Juliusz Kleiner w monografii *Mickiewicz dla oddania poetyckiej wielkości *Pana Tadeusza** posłużył się określeniem „czysta sztuka”:

---

<sup>12</sup> W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, przedm. K. Górskiego, Lublin 1958, t. II, s. 186.

<sup>13</sup> Por. tamże, s. 185, przypis.

<sup>14</sup> Por. tamże.

Dziełem czystej sztuki [...] *Pan Tadeusz* jest w znacznie większym stopniu od *Dziadów* i *Wallenroda*. Jest nim tak dalece, że można się rozkoszować poematem bez uwzględnienia jego treści ideowej, nawet [...] bez uprzytomnienia sobie jego narodowej wagi<sup>15</sup>.

Słowo „sztuka” oznacza dla Kleinera świadomy artyzm, dzięki któremu obfitość różnorodnych składników utworu została przez poetę zespolona w genialną całość. Czystość poematu litewskiego przejawia się w niezwykle silnym aktywizowaniu u czytelnika jego bezinteresownej kontemplacji estetycznej, tłumiącej nawet wyrażane w nim treści narodowe. *Pan Tadeusz* jako budowla ze słów jest piękny sam w sobie, przyciąga naszą uwagę jak misternie zrobiony przedmiot, który każe myśleć przede wszystkim o mistrzostwie jego wykonawcy. Kleiner w wyżej cytowanym fragmencie w większym stopniu niż Borowy sytuuje kategorię czystości w planie estetycznym, chociaż jego całościowa interpretacja utworu Mickiewicza idzie w trochę innym kierunku.

Także autorzy nowszych publikacji o Mickiewiczu, piszący o *Panu Tadeuszu*, jakby zostali przymuszeni przez sam utwór do użycia określeń: „czysta poezja” lub „poezja czysta”. W książce Marii Dernałowicz *Adam Mickiewicz* odnajdujemy znamienne uwagę, że niektóre sceny *Panna Tadeusza* są pełne najczystszej poezji jak pojawienie się Zosi, wbiegającej przez okno do pokoju „naglej, cichej i lekkiej jak światłość miesiąca”<sup>16</sup>. Najczystsza poezja stanowi u Dernałowicz przejaw poezji życia w przeciwieństwie do jego pospolitości czy sztuczności, jest wartością funkcjonującą w świecie przedstawionym utworu. Występuje tutaj w znaczeniu czystego wdzięku, którego ucieleśnieniem jest dziewczęca Zosia.

Godny przywołania jest także następujący fragment monografii Aliny Witkowskiej *Mickiewicz. Słowo i czyn*:

Niektóre postaci, takie jak Zosia, i pewne sfery bytu, takie jak litewska przyroda, wypromieniowują bowiem jakieś tajemnicze światło

<sup>15</sup> J. Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948, t. II, s. 212.

<sup>16</sup> M. Dernałowicz, *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1985, s. 314, podkr. – H.K.

o szczególnej czystości i intensywności, światło – chciałoby się powiedzieć – numenalne, które zmienia kontury całej dookołej rzeczywistości<sup>17</sup>.

To numenalne światło, dodała badaczka, dla Słowackiego było blaskiem Ducha, „a dla Mickiewicza duchem poezji w każdym okrucieństwie ojczystego życia”<sup>18</sup>. W wypowiedzi Witkowskiej „czystość” dotyka sfery ontologii. Szkoda, że autorka nie poświęciła jej większej uwagi, zamykając swoją trafną intuicję tylko w kilku zdaniach.

Należy uwydatnić fakt, że w odbiorze *Pana Tadeusza* kategoria „czystości” była eksponowana zwłaszcza przez poetów. Mając na uwadze rogową arcydzieło sztuki, Julian Przyboś w książce *Czytając Mickiewicza* skonstruował: „Następuje tutaj przypomnienie określenia «poezja czysta», o czym przed wojną rozprawiano niemało”<sup>19</sup>. W szkicu poświęconym koncertowi Wojskiego autor kilkakrotnie, dla oddania istoty poezji Mickiewicza, przywołał słowo „czysta”, łącząc je wyraźnie z koncepcją poezji Bremonda. Przyboś tę czystość dostrzegł przede wszystkim w muzyczności wiersza litewskiego poety, wyraził nawet sugestię, że poezja koncertu przekracza określone sobie granice, osiąga doskonałość więcej niż poetycką, ponieważ wiersz tutaj gra. Poezja zmierzając ku muzyce, wyzwala się, stając się właśnie tym pierwiastkiem wiersza, który uniezależnia się od jego intencji przedstawieniowej, „programowej”, a tym samym osiąga czystość, „wgrywa” się w ucho już tylko melicznymi potencjami słowa.

Najbardziej konsekwentne ujęcie *Pana Tadeusza* jako poezji czystej zaprezentował Jan Lechoń w swoich sześciu wykładach paryskich z 1940 roku, opublikowanych później w Londynie<sup>20</sup>. W wielu miejscach jego wywodów widoczna jest inspiracja Bremonda, a najbardziej w wykładzie ostatnim, zatytułowanym *Poezja czysta w poezji polskiej*. Autor za najdoskonalsze jej wcielenie uznał *Pana Tadeusza*, utwór, podnoszący życie, polskość do godności poezji, rozumianej jako zjawisko estetyczne odręb-

<sup>17</sup> A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1988, s. 174.

<sup>18</sup> Tamże, s. 174.

<sup>19</sup> J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965, s. 68, podkr. autora.

<sup>20</sup> J. Lechoń, *O literaturze polskiej*, Londyn 1942.



ne od prozy i literatury, bo rządzące się swoimi prawami oraz odznaczające się właściwą sobie organizacją wewnętrzną. Dla Lechonia najwyraźniejszym sygnałem tego, że *Pan Tadeusz* jest poezją czystą, są wzbudzone przez jego świat przedstawiony przeżycia metafizyczne, poruszające głęboko naszą duszę. W tym „gigantycznym poemacie zgody na istnienie” wszystko zostało oczyszczone, rzeczy proste i zwykłe przeszły w jego wiersze w całość czystości. Według Lechonia:

Mickiewicz [...] jest na pewno największym polskim poetą, jest poetą najbardziej czystym – w utworach właśnie, zdawałoby się na pozór najbardziej realistycznych, życiowych [...] jest tym poetą czystym w utworach właśnie ideowych, patriotycznych, które w ostatnich dwudziestu latach mogłyby, zdawało się, stracić zdolność wstrząsania nami, a które przetrwały dzięki zawartemu w nich metafizycznemu wzruszeniu<sup>21</sup>.

Autor oceniając wysoko tyle razy sławiony realizm Mickiewicza, jednocześnie przyznał, że dzięki poezji czystej wszystko w eposie litewskiej ma znaczenie symboliczne i metafizyczne. Za każdym jej obrazem czy opisem dostrzegł inny, wyższy sens, wiele sensów, pozostających w głębokim związku z najbardziej istotnymi naszymi duchowymi potrzebami i tęsknotami<sup>22</sup>. Dla Lechonia kategoria czystości oznacza, jak sądzimy, bezinteresowny artyzm, ale i coś o wiele więcej, a mianowicie i to wszystko, czym ta poezja dotyka ukrytych wewnątrz nas złóż najbardziej trwałych, stanowiących o naszym człowieczeństwie, a także i o naszej polskości. Czysta poezja to nie tylko sfera estetyki, „sztuki”, ale i sens ideowy, zdolny wnieść duszę czytelnika do sfery metafizycznej, będącej, co Lechoń szczególnie mocno podkreślał, ostatecznym celem poezji. Kiedy poezja zmierza do tego celu, staje się jego zdaniem czysta.

Wśród poetów, ujmujących *Pana Tadeusza* jako poezję czystą, znajduje się także Czesław Miłosz. Wypowiadając się kilkakrotnie o poemacie Mickiewicza, za każdym razem kojarzył go z „czystością” Oto znamieny fragment *Ziemi Ulro*: „*Pan Tadeusz* jest poematem na wskroś

<sup>21</sup> Tamże, s. 97.

<sup>22</sup> Por. tamże, s. 99.

metafizycznym, to znaczy jego przedmiotem jest rzadko dostrzegany w codziennie nas otaczającej rzeczywistości ład istnienia jako obraz (czy odbicie w lustrze) czystego Bytu [...]”<sup>23</sup>.

Miłosz wyraził przeświadczenie, że w powyższym stwierdzeniu został ujęty sekret „ostatniego eposu w europejskiej literaturze”. Jego zdaniem, *Pana Tadeusza* mógł napisać tylko poeta doświadczający bytu poprzez uporządkowany sakralnie czas, będący źródłem wiary w istnienie rzeczy, w ich istnienie substancjalne. A Mickiewicz wierzył i tę swoją wiarę czyli mocne doznania ontologiczne oddał w *Panu Tadeuszu*, gdzie ziemia-ogród, występująca w nim w całej swej krasie, jest sobą w całej pełni, jak i znaczy coś innego: czysty Byt.

W książeczce *Świadectwo poezji* autor *Ogrodu nauk* przyznał, że to właśnie czytany po raz pierwszy w dzieciństwie i odtąd towarzyszący mu nieustannie *Pan Tadeusz* uwrażliwił go na teorię oczyszczenia Simone Weil, według której człowiek z trudem dosięga rzeczywistości, ponieważ zasłania ją cień jego własnego „ja” i wyobraźnia oddana w służbę tegoż „ja”. Dopiero dystans czasu, przeszłość pozwala zobaczyć rzeczywistość bez pobrudzenia jej naszymi pasjami czy udrękami, czyli rzeczywistość czystą. Według Miłosza, *Pan Tadeusz*, bardziej niż słynne dzieło Marcela Prousta, potwierdza słuszność teorii oczyszczenia Simone Weil. Jest on w całej pełni poezją oczyszczającą<sup>24</sup>.

Podsumujmy przywołane wyżej opinie i przeświadczenia. Historycy literatury, a także poeci, oprócz Lechonia, wypowiedzieli je w bardzo krótkich, kilkudzaniowych fragmentach, co utrudnia dotarcie do znaczeń, jakie łączyli z kategorią czystości. U jednych jej rozumienie było inspirowane teorią ks. Henri Bremonda, u drugich zauważamy jej interpretację swobodną, własną. Jednakże można stwierdzić, że w przedstawionych tutaj ujęciach występuje ona w trzech płaszczyznach: estetycznej, metafizycznej i ontologicznej. W zasadzie na podstawie tych krótkich ujęć trudno byłoby odpowiedzieć na pytanie, gdzie kryją się źródła czystości poetyckiej *Pana Tadeusza*. A ta odpowiedź jest bardzo ważna, po-

<sup>23</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 133, podkr. autora.

<sup>24</sup> Por. Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, s. 115-116.

nieważ łączy się z zasadniczym problemem interpretacyjnym, jakim jest określenie ontologicznego statusu świata przedstawionego w tym poemacie. W dalszych rozważaniach podejmuję próbę przedstawienia własnej propozycji rozumienia *Pana Tadeusza* jako poezji czystej. Nie muszę podkreślać, ile ta „własna” propozycja zawdzięcza badaczom i krytykom utworu Mickiewicza.

### 3.

Julian Przyboś w książce *Czytając Mickiewicza* wyraził zdziwienie, że *Pan Tadeusz*, przyporządkowany przez badaczy gatunkowi epepei, ma taki niezwykle początek:

[...] Dziś piękność twą w całej ozdobie  
Widzę i opisuję [...]

(I, 3-4)<sup>25</sup>.

Nie znam epepei, wyznał Przyboś, w której by autor tak określił we wstępie swój zamiar: jako chęć opisania piękności w całej ozdobie ziemi-ojczyzny. „Homer, Wergili i wszyscy twórcy epepei idący w ich ślady zapowiadają: śpiew o bohaterach, opiewanie wojen, opowiadanie o ludziach i ich czynach. Mickiewicz natomiast zaczyna od piękności<sup>26</sup>.”

Cechą istotną epepei – przypomniał Przyboś – jest nurt opowiadania, narracja, rozkosz układania i toczenia fabuły, bajanie, owa przez Goethego określona *Lust zum Fabulieren*. Sprawy ludzkie, dzianie się, akcja – oto co bywa przedmiotem pasji twórczej epika<sup>27</sup>.

Uważna lektura Mickiewiczowskiego utworu miała doprowadzić Przybosia do uchwycenia różnicy pomiędzy „opisywaniem piękności”

---

<sup>25</sup> A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, oprac. S. Pigoń, Wrocław – Warszawa – Kraków 1967, BN I 83, s. 4. Inne cytaty pochodzą z tego wydania.

<sup>26</sup> Por. J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, dz. cyt., rozdział: *Widzę i opisuję*.

<sup>27</sup> Tamże, s. 99.

a narracyjnym śpiewem o bohaterach, zdarzeniach i walkach, a tym samym pokazać, w czym ukrywa się odmienność *Pana Tadeusza* w stosunku do klasycznego wzorca epiki. W mniemaniu Przybosia ujawnia się ona w zalewającej ten utwór fali opisowości, niespotykanej w żadnej, poprzedzającej go epopei<sup>28</sup>. Mickiewicz, zdaniem poety, nie zawahał się w swoją epopeję wpisać tylu krajobrazów, że złączone razem dałyby poemat opisowy. Nic więc dziwnego, że jeden z rozdziałów jego książki *Czytając Mickiewicza* nosi tytuł *Widzę i opisuję* i jest w zasadzie poświęcony analizie żywiołu opisowości *Pana Tadeusza*. Źródłem tego żywiołu, sądził Przyboś, jest bajkowo-baśniowe nastawienie poety do kreowanego w tym utworze świata przedstawionego. To opisy przyrody, a także niektórych przedmiotów pokazują, że poemat ten jest „rozkoszną bajką” lub „pełną zabawy i uciechy baśnią”<sup>29</sup>. To pełne baśniowości opisy upoetyczniają dzień powszedni żywota poczciwego w *Panu Tadeuszu*. Wszystko jest w nim zaczarowane, zidealizowane, unoszące „utracony kraj szczęśliwego dzieciństwa w sferę baśni”<sup>30</sup>. Szlachecka sielanka, podkreślał Przyboś, „przemienia się w promieniach słońca w baśń”<sup>31</sup>. I jeszcze jeden fragment ze szkicu *Widzę i opisuję*, uwydatniający zasadniczą tezę interpretacyjną jego autora:

Mickiewicz nie wprowadził do swojej epopei nadbudowy ani mitologii chrześcijańskiej, ani pseudoklasycznych alegorii. Jednakże epopeja przepojona jest „dziwnością”, cudowne powietrze otacza sprawy ludzkie aureola świetlistości i rozkosznych barw. To owa złota pogoda czyni z poematu świat baśni<sup>32</sup>.

Skupienie naszej uwagi właśnie na tym wątku rozważań Przybosia związane jest z próbą odpowiedzi na pytanie, jakie treści usiłował on łączyć z Mickiewiczowskim słowem „piękność”, które go tak uderzyło w inwokacji i stało się jednym z powodów obcowania tego poety z *Pa-*

<sup>28</sup> Por. J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza (Widzę i opisuję)*.

<sup>29</sup> Por. tamże, s. 92 i 97.

<sup>30</sup> Por. tamże, s. 110.

<sup>31</sup> Tamże, s. 104.

<sup>32</sup> Tamże, s. 107.

*nem Tadeuszem*. Należy jednak podkreślić, że piórem Przybosia kierowało raczej inne słowo inwokacji, a mianowicie „opisuję”. Inaczej mówiąc, pragnął on pokazać piękno tego utworu poprzez podglądanie i analizowanie techniki opisów Mickiewicza, ujmowanej na tle dotychczasowej tradycji literackiej. W jednym należy oddać Przybosiowi sprawiedliwość, jego analizy wybranych fragmentów *Pana Tadeusza* są znakomite.

Nas jednak interesują przede wszystkim te zdania Przybosia, w których dokonuje on znamiennego utożsamienia ubierania przez poetę rzeczywistości w światło bezinteresownego piękna z przemianami jej w baśń. „Piękność” poematu dla autora *Widzę i opisuję* jest zatem synonimem jego baśniowości i odwrotnie. Wskazując w tekście Mickiewicza miejsca, mające ilustrować powyższą tezę, Przyboś jednocześnie zaakceptował wszystkie dotychczasowe przyporządkowania gatunkowe *Pana Tadeusza*. W swej rozprawce, powołując się na sądy niektórych historyków literatury, nazywał go to epopeją, to sielanką, to powieścią walter-skotowską. Nie stronił też od powtarzania znanej opinii, według której *Pan Tadeusz* jest swoistym połączeniem tych gatunków. W byciu bajką czy baśnią dostrzegł Przyboś jego poetycką odmienną w stosunku do wymienionych wyżej gatunków. W zasadzie więc tylko inkrustowanie czy swoiste zinstrumentowanie tych starych struktur opisami budowanymi na zasadzie bajkowo-baśniowej wyróżnia *Pana Tadeusza* na tle dotychczasowej tradycji epickiej.

Jak wiadomo, generalna teza interpretacyjna Przybosia nie znalazła uznania u historyków literatury i krytyków poematu. I nie z tego względu naszkicowaliśmy wyżej jej zasadnicze kontury. Przeświadczenia interpretacyjne autora *Czytając Mickiewicza* interesowały nas przede wszystkim ze względu na jego rozumienie „piękności” z inwokacji, której niezwykłością był on tak poruszony. Z drugiej jednak strony „piękność”, czyli idealizująca świat przedstawiony *Pana Tadeusza* baśniowość, nie wydała mu się na tyle jakościowo inna, by nie mogła egzystować w ramach takich gatunków literackich jak epopeja czy powieść, do których ostatecznie przypisał on ten romantyczny przeciwutwór.

Dla rozjaśnienia naszego odmiennego od Przybosia widzenia i rozumienia „piękności” w *Panu Tadeuszu* streścimy na zasadzie dygresji

wywody Ericha Auerbacha, z pierwszego słynnego rozdziału jego książki *Mimesis*, noszącego tytuł *Blizna Odyseusza*. Dokonał on tutaj opisu stylu szeroko rozumianej narracji homeryckiej<sup>33</sup>. Ta dygresja interpretacyjna jest uzasadniona, przecież *Pan Tadeusz* wielokrotnie był sytuowany obok dzieła Homera i odnoszony do jego stylu. Zdaniem autora *Mimesis* narrację homerycką charakteryzuje przede wszystkim rytmiczny i nieprzerwany potok działań, czynów, walk, strumień zjawisk, spostrzeżeń, obserwacji, w którym nigdzie nie zarysowuje się wyrwa lub luka<sup>34</sup>. Narracja jest tu z istoty swojej rzeczowo-informacyjna, a jej powagą poznawczą poręcza, właściwe szeroko rozumianemu klasycyzmowi przeświadczenie, że naśladuje ona raz na zawsze ustalony, obiektywny i nieodmienny porządek logiczno-przedmiotowy świata. Podmiot opowiadający tradycyjnej epiki ogarnia raczej tylko to, co mieści się w linearnie pojętej przestrzeni, a jej głównym celem, najogólniej mówiąc jest przedstawienie *vita activa*.

Przyboś rozpatrywał *Pana Tadeusza*, mimo wszystko, w tym typie narracji linearnej, „homeryckiej”. Naszym zdaniem utwór Mickiewicza niezupełnie w nim się mieści. Jego świat przedstawiony nie buduje się bowiem na zasadzie jednopłaszczyznowej linearności, a świadczy już o tym wyraziście inwokacja. Zawiera ona przecież to, czego właśnie brakuje epice homeryckiej, a co Auerbach nazywa postępowaniem subiektywistyczno-perspektywicznym, „które tworzy plan pierwszy i dalszy i w którym dzięki temu teraźniejszość otwiera się ku głębinom przeszłości”<sup>35</sup>. Chodzi o to, że słynne słowa inwokacji, którym tyle uwagi poświęcił Przyboś: „widzę” i „opisuję”, uprzytamniają plan pierwszy, zarazem przecież jako zwrócone intencjonalnie ku utraconej przeszłości otwierają także i plan drugi. Istotą intencji poetycko-semantycznej „widzę”, „opisuję” jest bowiem w s p o m n i e n i e. Tę intencję wzmacniają i inne słowa inwokacji: „dziś”, „tęsknię” oraz „Kto cię stracił”. Właśnie

<sup>33</sup> Por. E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przekł. i wstęp Z. Babicki, Warszawa 1968, t. I, s. 45 i następane. Zob. także: A. Żywiołek, *Mickiewicz wobec platońskiej mimesis. (Repetycja i refiguracja mity)*, [w:] *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008, s. 149-160.

<sup>34</sup> Por. tamże, s. 50-51 i dalsze.

<sup>35</sup> Tamże, s. 52.

wspomnieniu<sup>36</sup>, jako szczególnemu odbiorowi czy odczuciu świata przyznajemy w naszej interpretacji miejsce bardzo istotne. Dla odczytania *Pana Tadeusza* jako poezji czystej ważna jest bowiem różnica, jaka dzieli „wspominanie z piórem w rękę”, które idzie za „niezniszczalną chronologią serca”<sup>37</sup>, od opowiadania czy snucia opowieści w tradycyjnej epice.

#### 4.

Wielu teoretyków poezji i estetyków podkreślało naturalny związek poezji i wspomnienia. Gaston Bachelard uczynił je podstawą swego rozumienia literatury, ponieważ zdefiniował ją jako właśnie wspomnianie z piórem w rękę z „wyraźną troską o to, by pisać jak najpiękniej, wykraczając poza autobiografię tego, co się naprawdę wydarzyło i odnajdując autobiografię utraconych możliwości [...]. Literatura to funkcja dopełniania”<sup>38</sup>, kierowanego nie przez bierne naśladowanie, ale przez marzenie. Inaczej mówiąc, wspomnianie to uintensywnianie świata. Jeszcze silniejszymi więzami niż Bachelard połączył wspomnienie z poezją i sztuką Edward Abramowski w *Metafizyce doświadczalnej*. We wspomnieniu dostrzegł on źródło artyzmu i piękna<sup>39</sup>. Dla obu wymienionych teoretyków, uprawiających fenomenologię wspomnienia, nie przynależy ono do czasu linearnego, otwiera bowiem w ludzkiej egzystencji wymiar głębi, wymiar poezji.

*Pan Tadeusz* właśnie ze względu na swoje wspomnieniowe ukierunkowanie ku przeszłości nie mieści się w poetyce gatunków tradycyjnej epiki, w której obrębie stale przez badaczy był i jest sytuowany. Wbrew

---

<sup>36</sup> O roli wspomnienia w strukturze *Pana Tadeusza* sporo uwag zawiera monografia K. Wyki, zwłaszcza t. I: *Studia o poemacie*.

<sup>37</sup> Por. G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przekł. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975; oba sformułowania wzięte z tej książki: s. 240 i 168, podkr. – H.K.

<sup>38</sup> Tamże, s. 240, podkr. – H.K.

<sup>39</sup> Por. E. Abramowski, *Metafizyka doświadczalna i inne pisma*, wybór, wstęp i komentarze S. Borzym, Warszawa 1980, zwłaszcza rozdz. *Źródła podświadomości*.

temu, co sugerował w swojej interpretacji Przyboś, „piękność” Litwy w całej jej ozdobie zapowiadana w inwokacji jako przedmiot przedstawienia *Pana Tadeusza* nie jest z tradycyjnej epopei czy idylli, nie jest z powieści typu walterskotowskiego. Chcemy powiedzieć, że nie jest z książki, ale – z *Księgi*.

Prawdziwa, pisana *Księga* pojawia się jedynie we wspomnieniu<sup>40</sup>. Wznosząc rzeczywistość do czegoś o wiele więcej niż jej bierne odtwarzanie czy naśladowanie, wspomnienie posiada magiczną siłę przez zawarty w nim ładunek wzruszenia, odrywającego tego, kto wspomina, od codziennej pospolitości czy prozy życia. Tym samym przemienia go w marzyciela uwolnionego od zdroworozsądkowych związków ze światem i narzuconych mu wobec niego zobowiązań. Godna uwydatnienia jest uwaga Bachelarda, dotycząca procesu powstawania dzieł dłuższych, jak *Pan Tadeusz*, siłą rzeczy angażujących i myśli twórcy: „do myślenia trzeba dużo marzyć”<sup>41</sup>.

A do najistotniejszych w ludzkiej egzystencji należy „marzenie dzieciństwa, marzenie, które przywraca nas dzieciństwu”<sup>42</sup>. Głęboką świadomość tej prawdy mieli romantycy. Maurycy Mochnacki nie był jedy-  
nym romantykiem, wyrażającym przeświadczenie, że w człowieku, oddzielonym od dzieciństwa przez cały czas, „najpiękniejsza jest owa tęsknica na duszy i boleść na sercu. która go uciska” po stracie „nieskazitelnego mienia”, jakim był świat ujrzany na początku, świat widziany „po raz pierwszy”. Tylko wtedy, jeden raz, dodaje Mochnacki, każdy z nas był w raju, nim wyszedł z lat dziecinnych<sup>43</sup>. Wygląda na to, wyznaje współczesna poetka Anna Kamińska jakby uzupełniając tę myśl romantyka, że dzieciństwo jest tą porą życia, którą warto przeżyć naprawdę, bo reszta jest nieudolnym powtórzeniem<sup>44</sup>. Dzieciństwo to *Księga*,

<sup>40</sup> Por. W. Wyskiel, *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Szulza*, Kraków 1980, oraz J. Pfeiffer, *Proust i Księga*, przekł. A. Iwaszkiewicz, „Twórczość” 1973, nr 1.

<sup>41</sup> G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, dz. cyt., s. 243.

<sup>42</sup> Tamże, s. 240.

<sup>43</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Przemyśl 1882, zwłaszcza rozdz. 1.

<sup>44</sup> Por. A. Kamińska, *Notatnik 1965–1972*, Poznań 1988.



reszta życia to wersje albo w gorszym przypadku tylko książki, które nas nie czynią, które nas nie wznoszą. Taką moc wznoszenia i przywracania nas bytowi ma tylko Księga<sup>45</sup>.

Być może Mickiewicz zaczynał pisać *Pana Tadeusza* jako książkę, ale skończył go jako Księgę. Romantycy często wskazywali istnienie swoistej odpowiedniości między dzieckiem a poetą<sup>46</sup>. Doświadczając silniej niż inni „nostalgii autentyku”, poeta może odzyskać swoje dzieciństwo. I tak było z Mickiewiczem, który zresztą nigdy go nie utracił. Kiedy po klęsce listopadowej przyszłość została boleśnie zatrzaśnięta, z tym większą intensywnością zaktywizowała się jego pamięć wewnętrzna. Wspomnienie dzieciństwa, które, jak zaznaczyliśmy za Bachelardem, należy do najistotniejszych w naszej egzystencji, zostało przez poetę obciążone takim ładunkiem wzruszenia, że czas „historyczny”, czas klęski, został zawieszony, zatrzymany, a tę lukę czy wyrwę wypełnił czas czysty, czas pierwszy, którego istotę tak cudownie ujął w *Epilogu Pana Tadeusza*:

Kraj lat dziecinnych! On zawsze zostanie  
Święty i czysty, jak pierwsze kochanie,  
Nie zaburzony błędów przypomnieniem,  
Nie podkopany nadziei złudzeniem  
Ani zmieniony wypadów strumieniem [...]  
Kraje dzieciństwa, gdzie człowiek po świecie  
Biegł jak po łące, a znał tylko kwiecie  
Miłe i piękne, jadowite rzucił,  
Ku pożytecznym oka nie odwrócił.

(Epilog, 68-78)

<sup>45</sup> Por. L. Flaszen, *Księga*, [w:] tegoż, *Cyrograf*, Kraków 1974.

<sup>46</sup> Por. M. Janion, *Wiersze sieroce Lenartowicza*, [w:] tejże, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981, A. Kubale, *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1984, W. Wyskiel, *Inna twarz Hioba...*, dz. cyt.; A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko: symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.

Inaczej mówiąc, Mickiewicz w wieku męskim został obdarowany łąską powtórnej świeżości i czystości spojrzenia na świat i ludzi, co uwyraźniło się w strukturze narracyjnej *Pana Tadeusza*, w której został zniesiony lub znacznie zmniejszony dystans pomiędzy poetą a narratorem, narratorem a dzieckiem żyjącym w szczęśliwej jedności ze światem. Natura w tym „czasie pierwszym”, jak wykladał Mochnacki w swej słynnej książce<sup>47</sup>, jeszcze „nie roznosiła się” dla człowieka „na dwoje”. Był z nią połączony „ściślejszym związkiem” i pozostawał tym samym we wszechogarniającej całości. Na początku, snuje swoje marzenie, romantyk, mieliśmy moc pojmowania wszystkiego bez czasu, bezpośrednio, bez sylogizmów, mędrkowania i wniosków. Rozumieliśmy świat nas otaczający w oka mgnieniu, bo żyliśmy życiem wszystkich stworzeń. Podobną postawą wobec bytu, przyrody i ludzi obdarowany jest narrator *Pana Tadeusza*. Wzruszenie poety, jakie towarzyszyło jego wspomnieniu dzieciństwa, było emocjonalnie tak intensywne, że miało moc przywrócenia mu widzenia pierwszego, doświadczenia pierwotnego, w którym świat odbierany jest jako czysty, wyzwolony z czasu i przestrzeni. A takim światem w kolorze wiecznym objawiła się Mickiewiczowi w *Panu Tadeuszu* Litwa – Księga, bo: „Księga wyłania się wtedy, gdy każdy wiek twojego życia ma swoją porę dzieciństwa”<sup>48</sup>. Dodajmy za Brunonem Szulcem: „swoją epokę genialną”.

To, co wyżej powtórzyliśmy o dzieciństwie, nie może być odbierane tylko jako piękne marzenie romantyków. Przeczą takiemu odbiorowi badania fenomenologów zajmujących się ludzkimi doświadczeniami z zakresu percepcji środowiska<sup>49</sup>. Materiał zebrany przez nich. z różnych stron świata, pokazuje, że między człowiekiem a miejscem jego urodzenia istnieje głęboki i trwały związek. Pamiętamy miejsce, które nas przywraca dzieciństwu, a dzieciństwo odzyskujemy dzięki miejscu. In-

<sup>47</sup> Por. M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, dz. cyt., rozdz. 1.

<sup>48</sup> L. Flaszen, *Księga*, [w:] tegoż, *Cyrograf*, s. 293. O Biblii i Księdze zob. *Biblia w literaturze polskiej: romantyzm, pozytywizm, Młoda Polska*, red. E. Jakiel i J. Mosakowski, Gdańsk 2013.

<sup>49</sup> Yi-Fu-Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przekł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987.

terpretacje fenomenologiczne ludzkiego przeżywania środowiska potwierdzają, że przywiązanie do stron rodzinnych jest uczuciem elementarnym, podstawowym i właściwym wszystkim ludziom. Z miejscem urodzenia łączy człowieka związek najbardziej irracjonalny, spontaniczny i intymny. Bez własnego miejsca jednostka ludzka czuje się duchowo okaleczona jak dziecko bez matki, oderwana i bezdomna.

Strony rodzinne są dlatego przestrzenią najbardziej uczłowieczoną. Zna się je bardziej od wewnątrz, od strony wzruszeń i wspomnień, czyli okiem duszy i uczucia niż zmysłami i myślą. Wszystkie przeżycia, marzenia, wyobrażenia i tęsknoty, związane z miejscem urodzenia, stanowią głęboką jaźń człowieka. Według fenomenologów doświadczenie miejsca należy do niezbywalnych wyznaczników człowieczeństwa, jest tym, co w jednostce ludzkiej – istotowe.

W przeciwieństwie do przestrzeni miejsce jest konkretne<sup>50</sup>. To przez nie biegnie naturalna, niewymyślona miłość człowieka do świata, dzięki której łączy się on z nim w jedno. Nie istnieje bowiem żadna metafizyczna obcość między rodzącym się człowiekiem a naturą. U swych początków jest on przez samo swe istnienie zakorzeniony w bycie<sup>51</sup>.

Słowu z a k o r z e n i e n i e nadajemy tutaj szczególne znaczenie jako doświadczeniu istotowemu, a tylko z takiego głębokiego źródła wyrasta Księga, która jest doświadczanym<sup>52</sup> posiada bowiem konsystencję żywiołów. Mając swój początek w czymś tak trwałym i autentycznym jak miejsce, Księga nie jest tworem imaginacji, grą iluzji, kaprysem zmyślenia, nie jest konsolacją przez mistrzostwo<sup>53</sup> Tym wszystkim nie jest *Pan Tadeusz*, ponieważ wyrasta on z istotowego gruntu osobowości poety, dlatego też powinien być czytany w porządku autobiografii, ale autobiografii niepsychologicznej i nielinearnej. Mickiewicz napisał ten utwór całym sobą, całym uczuciem miejsca, gdzie się urodził i z którym, mimo fi-

---

<sup>50</sup> Por., tamże, s. 16 i inne.

<sup>51</sup> Por. T. Drewnowski, *Rzecz russowska. O pisarstwie Marii Dąbrowskiej*, Kraków 1981, s. 131-132 i inne.

<sup>52</sup> L. Flaszen, *Księga*, [w:] tegoż, *Cyrograf*, s. 293.

<sup>53</sup> Por. tamże, s. 293.

zycznego oddalenia w czasie i przestrzeni, nigdy duchowo się nie rozłączył.

Według fenomenologów miejsce jest wyjęte z czasu, to czas przemieniony w miejsce, to czas zatrzymany, który jest pauzą w ruchu<sup>54</sup>. W terminologii Bachelarda byłby to czas pionowy<sup>55</sup>. Natomiast dla Abramowskiego to „zatrzymanie się” oznacza szczególny stosunek do bytu, polegający na znalezieniu się wobec niego w stanie kontemplacji<sup>56</sup>. Pomiędzy miejscem a kontemplacją istnieje głęboka korespondencja. W tym sensie miejsce i związane z nim dzieciństwo, jest poezjotwórcze, wypromieniowuje z siebie poezję, bo przywraca widzenie świata „po raz pierwszy, czyli z dziecinną czystością i świeżością. Nic w tym dziwnego, że nie tylko romantycy tacy, jak Schelling, Friedrich Schlegel, Schleiermacher czy Schopenhauer, ale i późniejsi filozofowie i myśliciele, dla których problematyka estetyczna nie była obca (na przykład Max Scheler, Simone Weil czy wspomniany Abramowski) kontemplacyjnemu nastawieniu poezji przypisywali wyższy, bo sięgający esencji świata rodzaj poznania. Kontemplacja najczęściej rozumiana jest jako poddanie się bytowi, jako zawładnięcie naszego „ja” przez byt, jako jego aprobujące przyjęcie. W tym sensie kontemplacja, co podkreślali romantycy, zbliżała się do natury aktu religijnego. Niektórzy określali ją jako wykonywanie doskonałej miłości<sup>57</sup>. Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że w okresie pisania *Pana Tadeusza*, o czym świadczą między innymi *Zdania i uwagi*, Mickiewiczowi coraz bliższy duchowo stawał się ideał człowieka, jaki Biblia łączy z dojrzewaniem do mistycznej kondycji dziecka<sup>58</sup>.

Abramowski bardzo wyraźnie akcentuje związek kontemplacji ze wspomnieniem, przerywającym interesowne, partykularne nastawienie

<sup>54</sup> Por. Yi-Fu-Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, zwłaszcza rozdział 13: *Czas i miejsce*, s. 224 i dalsze.

<sup>55</sup> Por. G. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*, tłum. H. Chudak, „Poezja” 1977, nr 1.

<sup>56</sup> Por. E. Abramowski, *Metafizyka doświadczalna*, rozdz. *Źródła podświadomości*.

<sup>57</sup> Por. tamże, s. 331-332 oraz przypis.

<sup>58</sup> Por. B. Dopart, *Pieśni ogromnych dwanaście. Summa poetica Adama Mickiewicza*, „Res Publica” 1989, nr 2. Autor nazywa Mickiewicza, jako twórcę *Pana Tadeusza*, wyznawcą „estetyki mistycznej”.

nasze do bytu. Ono jest przede wszystkim wzruszeniem, bo rzeczy dawne zwracają się ku nam swoją emocjonalną stroną, są takie, jakie je ujrzeliśmy po raz pierwszy. Czesław Miłosz w *Ziemi Ulro* uczynił spostrzeżenie, że dzieła czerpiące materiał ze wspomnień są układem żywych obrazów, natomiast wszystkie inne, podejmujące próbę odtwarzania ruchu, są porażką artystyczną<sup>59</sup>. Prozaik odwzorowuje rzeczy i zdarzenia, idzie za czasem linearnym, natomiast poeta zatrzymuje się, kontempluje, jest, można go tak nazwać, twórcą Księgi z kolorowymi obrazkami, bo Księga to „ruch zatrzymany [...] w swym najwyższym nasileniu i trwający nieruchomo, choć będący ruchem”<sup>60</sup>. Księga to czas ekstatyczny i stężony. Między Mickiewiczowskim „tęsknię”, „widzę”, „opisuję” piękność ziemi-ogrodu, a tradycyjną epiką zachodzi różnica bardzo istotna, jaka istnieje między narracją a kontemplacją. Litwa Mickiewicza w *Panu Tadeuszu* nie jest bowiem opowiadana czy tradycyjnie opisywana, ale jest kontemplowana. To dzięki „epoce genialnej” dany został poecie bezpośredni udział w tym, co święte i czyste, a co jest odbłaskiem pierwszych dni stworzenia z Księgi Rodzaju, z Księgi Genezis. Dodajmy, że „każda Księga jest Księgą Genezis”<sup>61</sup>.

## 5.

Władysław Tatarkiewicz, charakteryzując estetykę *Pisma Świętego* w greckiej jego wersji, w Septuagincie, zauważył, że *Księga Rodzaju* zaraz w pierwszym rozdziale zawiera wypowiedź, która miała duże zna-

<sup>59</sup> Por. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, dz. cyt., s. 29 i inne.

<sup>60</sup> L. Flaszen, *Księga*, [w:] tegoż, *Cyrograf*, s. 296.

<sup>61</sup> Tamże, s. 293. Można dodać, że cały wiek XX żyje mitem Księgi. Por. W. Gutowski, *Wprowadzenie do „Xięgi Tajemnej”*. *Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002; B. Szczepińska, *Ewangelie tylekroć tłumaczone... Studia o przekładach i przekładaniu*, Gdańsk 2005; *Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniostowiańskich*, red. R. Łużny, D. Piwowarska, Kraków 1998; *Biblia w literaturze niemieckojęzycznej od Oświecenia po współczesność*, red. M. Kłańska, J. Kita-Huber, P. Zarychta, Kraków 2010.

czenie dla kształtowania się estetyki, ponieważ dotyczy piękna świata<sup>62</sup>. Oto Bóg, obejmując spojrzeniem stworzony świat, osądza swe dzieło. Księga Rodzaju powiada:

I widział Bóg wszystkie rzeczy, które był uczynił, i były bardzo piękne<sup>63</sup>.

Ta Boska konstatacja, podkreślił Tatarkiewicz, powtarza się w *Księdze Rodzaju* niejedyn raz, ale wiele razy. Według wersji oryginalnej, hebrajskiej *Pisma Świętego* Bóg w pierwszych swych słowach miał powiedzieć, że świat mu się udał, że jest udany. Te dwie wersje, hebrajska i grecka, będą stale występowały w ciągu wieków w różnych teoriach estetycznych. Jednakże estetyka chrześcijańska, jak informuje Tatarkiewicz, szła raczej za grecką wersją *Księgi Rodzaju*, według której Bóg zobaczył, że wszystkie rzeczy były bardzo piękne. Za tą wersją poszedł np. chrześcijański platończyk Pseudo-Dionizy, którego wypowiedź, jedną z najpiękniejszych w tym względzie, poniżej przytaczamy:

Należy rozróżnić między pięknem a pięknością jako przyczyną obejmującą wszystko piękno na raz [...]. Nazwiemy piękną tę rzecz, która ma udział w piękności, a pięknością nazwiemy udział pięknotwórczej przyczyny we wszystkich rzeczach pięknych. Nadbytowe piękno zowie się pięknością dlatego, że z niego całej rzeczywistości udziela się odpowiednie dla każdej rzeczy piękno [...], jako że na kształt światła oświetlając wszystkie rzeczy i zalewając je swymi promieniami daje im udział w tworzeniu piękna, i jeszcze dlatego, że wszystko do siebie przyzywa [...]. A piękno jako wszechpiękność [...] nie jest piękne w czymś jednym, a brzydkie w czymś innym [...]. Jest natomiast samo w sobie [...] wiecznie piękne, w najwyższym stopniu mieszcząc w sobie pierwotne piękno wszystkich rzeczy pięknych [...]. Z tego piękna wszystkie rzeczy istniejące biorą swój byt, każda na swoją modłę. Dzięki pięknu powstają wszystkie harmonie, przyjaźnie i związki. Wszystko jest zjednoczone przez piękno.

<sup>62</sup> Por. W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowiecza*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, rozdz. 2: *Estetyka Pisma Świętego*.

<sup>63</sup> *Księga Rodzaju*, tłum. podaję za Tatarkiewiczem, s. 11.

Piękno jest zasadą wszystkiego jako przyczyna sprawcza, wprowadzająca wszystko w ruch i wszystko łącząca miłością do właściwego piękna [...]. Nie ma też rzeczy w bycie, która by nie miała udziału w pięknie [...]<sup>64</sup>.

U genezy powyższego rozumienia przez Pseudo-Dionizego piękna i piękności jako esencji Boskiej leży grecka interpretacja pierwszych słów z *Księgi Rodzaju*. Przyznając, że wszystkie rzeczy są bardzo piękne. Bóg tym samym jakby wzywał człowieka do kontemplacji, jakby sugerował, że celem świata jest piękność, że ze względu na nią został on stworzony, a więc przede wszystkim przeznaczony do kontemplacji. Kiedy więc znajdujemy się wobec niego w stosunku kontemplacji, odyskujemy to, co było na początku, widzimy świat taki, jaki wyszedł tylko co z ręki Boga, świeży i czysty. W tym sensie czystość jest kategorią ontologiczną, oznaczającą czystą piękność jako esencję Boską.

Każda Księga, będąc Księgą Genezis, świadczy o ludzkiej potrzebie powracania wciąż od nowa do początków, do Boskiego pierwowzoru, ponieważ taki powrót ma moc oczyszczającą. To dzięki niemu odnajdujemy istnienie substancjalne, mamy, inaczej mówiąc, udział w bycie, w Boskiej esencji. We fragmencie *Epilogu Pana Tadeusza*, dotyczącym kraju lat dziecińczych, znamienne jest przeciwstawienie tego, co „miłe i piękne”, temu, co „pożyteczne”. Mickiewicz, a świadczy o tym cały *Pan Tadeusz* wybiera piękno, idzie jakby za grecką wersją *Pisma Świętego*. W jego poemacie, jak w *Księdze Rodzaju*, również wszystkie rzeczy mają udział w piękności, w tym, co esencjalne, ontologiczne. I właśnie dlatego *Pan Tadeusz* ma moc oczyszczającą, moc inkarnacji, moc przywracania nas bytowi.

Podczas lektury tego utworu niezauważalnie dla samych siebie porzucamy intelektualne kategorie, którymi jesteśmy splątani jako dorośli i zaczynamy patrzeć na świat Mickiewiczowskim okiem czystym, bo okiem bezinteresownego zachwytu, zaczynamy go kontemplować i w ten

---

<sup>64</sup> Pseudo-Dionizy, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowiecza*, s. 42. O pięknie zob. także: M. Heller, *Piękno jako kryterium prawdy*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 1998, nr 22, s. 115-122; J. Bańka, *Piękno jako tchnienie w „Enneadach” Plotyna*, „Folia Philosophica” 1997, z. 15, s. 7-21.

sposób, nie wiadomo kiedy, podobnie jak w dzieciństwie, znajdujemy się po stronie bytu, odzyskujemy pełnię, a tym samym oddalamy się od wydziedziczającego nas z tego, co Boskie, obcowania tylko ze swoim umysłem<sup>65</sup>.

Taki cud może sprawić tylko Księża, tylko autentyk, jakim jest *Pan Tadeusz*, przywołujący czas pierwszy i czysty, któremu daje fascynujące świadectwo przede wszystkim litewska przyroda. To ona w najwyższym stopniu została obdarowana przez poetę „instynktem pięknotwórczym”, to ona ma największy udział w piękności, oświeclającej – użyjmy słów Pseudo-Dionizego – na kształt światła wszystkie rzeczy i zalewającej je swymi promieniami. „Piękność” w *Panu Tadeuszu* jest mocą twórczą przyrody, kierowanej, dynamizowanej przez instynkt estetyczny, będący w niej jakby pamięcią Boskiego pierwowzoru. Jego odbłaskiem jest Litwa w całej swej ozdobie. Przyroda litewska jak magiczne, czyste zwierciadło pokazuje zewnętrznie, przedmiotowo na każdym kroku, w każdym obrazie wielkie wzruszenie poety, towarzyszące jego wspomnianiu z piórem w ręku, wzruszenie tak mocne, że przywracające mu dogłębny kontakt z bytem, kontakt ontologiczny. Co więcej, dzięki tej czystej kontemplacji Litwy, a przede wszystkim jej przyrody, Mickiewicz osiągnął jakieś cudowne współgranie czy współharmonię z bytem, niemalże muzyczne z nim zjednoczenie. W ten sposób przeniknął jego Boski instynkt twórczy i genialnie, naiwnie, z wielką prostolinijnością jak dziecko za nim podążył. Tu chyba ukrywa się tajemnica tak silnej antropomorfizacji przedstawionej w jego utworze przyrody oraz tajemnica osiągniętej w nim integralności słowa i rzeczy, języka i świata, znaku i znaczenia, integralności właściwej tylko Księdze. Księża nie jest bowiem budowlą ze słów, nie jest układem znaków, chociaż się nimi posługuje<sup>66</sup>. Ona rodzi się z ciała, z zakorzenienia w bycie, z wrośnięcia w miejsce, z głębokiego związku z kosmiczno-metafizyczną całością wszechświata.

---

<sup>65</sup> O stosunku Mickiewicza do niosącej wdziejzenie metafizyczne „nowoczesności” wiele mówi książka Doroty Siwickiej, *Zapytaj Mickiewicza*, Gdańsk 2007; por. też: *Mickiewicz. Encyklopedia*, opr. J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, Warszawa 2001.

<sup>66</sup> Por. L. Flaszen, *Księża*, [w:] tegoż, *Cyrograf*.



Powyższe rozważania zmierzały do syntetyzującej konstatacji, że przez Mickiewicza dokonana się Księga, której „karta ostatnia”, zawiera to, co było zapisane na „karcie pierwszej”, na karcie pierwowzoru. *Pan Tadeusz*, będąc, jak to już sugerowaliśmy, głęboką, bo płynącą z istotowego gruntu osobowości poety autobiografią jest z Mickiewicza, a zarazem w każdym swoim fragmencie obrazie czy słowie sygnalizuje bardzo subtelnie swoje połączenie z uniwersalnym wzorcem. Księga Mickiewiczowska jest bowiem gwarantowana przez Boski praworzec. Twórca litewskiego poematu znalazł w *Piśmie Świętym*, w jego pierwszej Księdze mocne oparcie ontologiczne swojej poezji. Stworzył świat, podobnie jak Bóg, dla piękna. Piękność w *Panu Tadeuszu* nie jest więc kategorią subiektywną, tylko estetyczną, ale istnieje obiektywnie, jest rzeczą samą w sobie, noumenem. To właśnie stanowi o jego ontologicznej czystości. Przez piękność poemat Mickiewiczowski otwiera się na wymiar metafizyczny, bo jest ono najdoskonalszym, najczystszy pierwiastkiem Boskiego kosmosu, źródłem jego harmonii i ładu oraz wszystko przenikającym instynktem twórczym, zmierzającym do wypełnienia tego, co ustanowione zostało „na początku”. Mickiewicz, uwydatniając w *Panu Tadeuszu* piękność bytu, symbolizowanego przez Litwę w całej jej ozdobie, stanął wobec niego, jak to sugerowaliśmy, w stosunku kontemplacji, a tym samym dawał świadectwo swego głębokiego, istotowego z nim związku. Czystość poezji, jaką jest *Pan Tadeusz*, ma swe źródło w duszy Mickiewicza, która nigdy, w przeciwieństwie do poetów mu współczesnych, a tym bardziej późniejszych, nie została dotknięta wydziedziczeniem ontologicznym. W tym kryje się sekret Mickiewicza, jak i – jedyności jego poematu nie tylko w literaturze polskiej, ale i światowej. Mickiewicz jest poetą czystym, ale poetą „ostatnim”, który jak presokratycy stał po stronie bytu. To z głębokiego, instynktownego związku Mickiewicza ze wszystkim, co istnieje z nadania Boskiego, płynie witalna siła jego poezji, jej ontologiczna moc i tym samym czystość.

## 6.

Przedstawionej wyżej propozycji interpretacyjnej czytania *Pana Tadeusza* jako poezji czystej nie można zakończyć bez podjęcia polemiki z Kazimierzem Wyką, który jeden z rozdziałów swej monografii zatytułował: *Warkocza wstęgi i bydła ryki*<sup>67</sup>. Tytuł ma sugerować, że naczelną zasadą artystyczną *Pana Tadeusza* jest swoista gra pomiędzy poezją, złudzeniem, romantyzmem z jednej strony, a prawdą, rzeczywistością, realizmem z drugiej. W świetle naszych rozważań teza Wyki wydaje się dyskusyjna, bowiem nie ma w *Panu Tadeuszu* takiego przeciwstawienia, a jeśli jest, to funkcjonuje w ramach tego, co Novalis nazwał romantyzowaniem świata<sup>68</sup>. Temu rozpołowieniu przez Wykę *Pana Tadeusza* przeczy już inwokacja, uwydatniająca słowo „piękność”, która jest jakością estetyczną i metafizyczną, odniesioną do całej Litwy. Piękność obejmuje wszystko, każdą rzecz w całej jej ozdobie, bez wyróżniania poezji, którą znaczą dla Wyki „warkocza wstęgi” i prozy, skojarzonej z wersem „bydła ryki”. W tym arcypoemacie, jak w *Księdze*, nie ma nic pospolitego, prozaicznego, zwykłego. Wszystko ma swój udział w piękności, w ogólnej harmonii bytu. Muzyka życia wiejskiego, muzyka gospodarstwa jest obdarzona taką samą łaską estetyczną narratora jak i muzyka całego kosmosu, której w *Panu Tadeuszu* jest tak wiele. Wszystko w tym utworze jest poezją, wszystko jest zromantyzowane przez piękno. Dopowiedzmy jeszcze przeciwko Wyce parę uwag o kontemplacji:

Każdy moment życiowy służyć może za przedmiot działalności artystycznej, gdyż o pięknie jego decyduje nie treść, którą w sobie zawiera, lecz sposób, w jaki nań patrzymy. Nawet pospolitość życia zdolna jest ujawnić piękno, jeżeli staniemy do niej w stosunku kontemplacji.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Por. K. Wyka, *Pan Tadeusz. Studia o tekście*, Warszawa 1963.

<sup>68</sup> Por. Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, wybór, przekład, wstęp i przypisy J. Prokopiuk, Warszawa 1984 (*Poetycyzmy*).

<sup>69</sup> E. Abramowski, *Metafizyka doświadczalna*, s. 443.

A w takim stosunku pozostaje narrator Mickiewiczowskiego poematu do każdej rzeczy litewskiej ziemi. Wyka, podobnie jak Przyboś, jakby nie uświadomił sobie różnicy pomiędzy narracją a kontemplacją. Są to dwa różne spojrzenia na świat, dwa różne do niego podejścia. Jedno trzeba jeszcze raz przypomnieć: narracja właściwsza jest prozie, kontemplacja – poezji, jako poznanie czystsze, wyższe, bliższe esencji bytu. Dla spojrzenia „czystego” nie ma nic pospolitego. „Bydła ryki” są tak samo poezją, jak „warkocza wstęgi”. W *Panu Tadeuszu* wszystko jest poezją w głębokim romantycznym znaczeniu tego słowa. Trzeba spojrzeć na utwór Mickiewicza jako na swoiste wcielenie poezji progresywnej i uniwersalnej, która, według Schlegla, miała ponownie zjednoczyć wszystkie gatunki poezji oraz zbliżyć, zmieszać lub stopić w jedno poezję i prozę<sup>70</sup>. Przekraczając podziały gatunkowe i rodzajowe, wznosząc się ponad nie, poezja romantyczna zbliżała się do Księgi: „Proza? poezja? Księga stoi ponad takimi podziałami [...]. Nowatorstwo? tradycja? Księga stoi ponad takimi podziałami”<sup>71</sup>.

I *Pan Tadeusz*, wznosząc się do Księgi, stoi ponad takimi podziałami, jakie dostrzegł w nim Wyka.

Przywołanie innego romantyka niemieckiego, a mianowicie wspomnianego wyżej Novalisa, może dostarczyć jeszcze jednego argumentu przeciwko koncepcji Wyki. Według Novalisa świat powinien odzyskać swój pierwotny sens<sup>72</sup>. A taki sens zawiera tylko Księga. W tym celu, sądził autor *Hymnów do nocy*:

Świat musi zostać zromantyzowany [...]. Romantyzowanie to jakościowe potęgowanie. W działaniu tym niższe „ja” utożsamia się z lepszym „Ja”. Tak jak my sami jesteśmy takim jakościowym spotęgowaniem [...]. Nadając rzeczom pospolitym wyższy sens, zwykłym – tajemniczy wygląd, znanym – godność rzeczy nieznanymi, skończonym – pozór nieskończoności, romantyzują je. Odwrotnie przebiega to działanie w stosunku do rzeczy

<sup>70</sup> Por. F. Schlegel, *Fragments (z Atheneum)*, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.

<sup>71</sup> L. Flaszen, *Księga*, [w:] tegoż, *Cyrograf*, s. 296-297.

<sup>72</sup> Por. Novalis, *Uczniowie z Sais*, s. 202, podkr. – H.K.

„wyższych, nieznanych, mistycznych, nieskończonych, które przez połączenie to ulegają logarytmizacji. Otrzymują one znany wyraz [...]. Wzajemne podniesienie i poniżenie<sup>73</sup>.

Mickiewiczowski świat litewski jest właśnie genialnie zromantyzowany w tysiącnych wersjach i sposobach. Wszystko tu wznosi się od piękna zmysłowego do nadzmysłowego, metafizycznego i odwrotnie: wszystko co górne, zniża się ku temu, co dolne, ku ziemi. Światło, kolory kwiatów, błyszczące, szlachetne kamienie oznaczają stopniowalną intensywność ontologiczną świata, wzajemną korespondencję tego, co boskie i tego, co ziemskie. Widać to zwłaszcza w posługiwaniu się przez poetę przymiotnikami, oddającymi jakościowe potęgowanie, o którym mówił Novalis, przez ich stopniowalność, czyli taki dobór na linii tekstu, by ostatni w szeregu uwydatniał to, co trwałe, wieczne, zbliżające się do czystej esencji Boskiej. Mickiewicza poetykę romantyzowania świata zdradza najwyraźniej koncert Wojskiego na rogu. Oto muzyka wznosi się, dematerializuje, wyzwala się, oczyszcza:

I szła muzyka coraz szersza, coraz dalsza,  
Coraz ciszsza i coraz czystsza, doskonalsza,  
Aż znikła gdzieś daleko, gdzieś na niebios progu.

(IV, 698-700)

Zniknięcie muzyki, gdzieś na progu niebios, jest wyrazistym wskazaniem źródła jej czystości. Czysta muzyka z koncertu Wojskiego kojarzy się z tym, co Bachelard, charakteryzując romantyzm radości, napisał o czystym skowronku:

[...] można [...] mówić sensownie „o czystym skowronku”, jak można mówić „o czystej poezji”. Czysta poezja nie może podejmować funkcji opisowych, funkcji przypisywanych przestrzeni zaludnionej pięknymi przedmiotami. Jej czyste przedmioty muszą wykroczyć poza prawa przed-

---

<sup>73</sup> Tamże.

stawienia. Czysty przedmiot poetycki musi tedy wchłonąć wszelki podmiot i wszelki przedmiot<sup>74</sup>.

„Świat powinien odzyskać swój pierwotny sens”. Z tych słów Novalisa można wysnuć sugestię, że świat był już zromantyzowany na początku, że istnieje prawzór tego romantyzowania. Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* to Boskie zromantyzowanie dostrzegł w każdym stworzeniu, w każdej ludzkiej postaci, także w owych safandulach i facecjonistach, którzy tak nie podobali się Norwidowi<sup>75</sup>, w każdym przejawie życia. Litwa Mickiewicza jest „jakościowo spotęgowana”, jej piękność jest – skondensowana. Krótki czas soplicowski to miniatura życia, bardzo intensywnie napromieniowana Boską esencją. Genialność *Pana Tadeusza* ujawnia się w niesłychanej czystości tego zromantyzowania, w jakimś muzycznym wzajemnym przenikaniu się materii i ducha, nieba i ziemi. Nie ma w tym utworze ani jednego fałszywego tonu. Na tysiączne sposoby romantyzuje świat przedstawiony tego utworu zwłaszcza światło i to nie tylko na linii góra – dół, ale także jakby „punktowo”, kiedy tryska, promieniuje, wybucha czy nagle rozświecła, kiedy przez poetę jest rzucane jak garście złota czy srebra. *Pana Tadeusza* nie sposób czytać linearnie, ponieważ intensywnością piękna, rozbłyskującego wciąż od nowa zatrzymuje uwagę czytelnika, przymuszając do podziwu, zachwytu, kontemplacji każdej rzeczy i każdej postaci utworu. Mickiewicz jako autor *Pana Tadeusza* jakby nigdy nie miał dosyć tego romantyzowania świata zwłaszcza właśnie przez światło w różnej jego formie i postaci,

<sup>74</sup> G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, s. 209, podkr. autora.

<sup>75</sup> Por. C.K. Norwid, *Do Józefa Ignacego Kraszewskiego*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, teksty ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. I-XI, Warszawa 1971–1976. Tu: t. IX, s. 223. Zob. M. Ingot, *Norwidowska lektura „Pana Tadeusza”*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1. O lekturze poematu zob. także: M. Piechota, *Od tytułu do „Epilogu”*. *Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*, Katowice 2000; A. Żywiołek, „*Pan Tadeusz*” jako wspomnienie metafizyczne, „*Polonistyka*” 1997, nr 7, s. 422-426; „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo. *Poemat*, red. B. Dopart, F. Ziejka, Kraków 1999; K. Lukas, „*Pan Tadeusz*” w XIX-wiecznej krytyce niemieckiej, „*Ruch Literacki*” 2002, z. 4/5, s. 367-381; T. Winek, „*Pan Tadeusz*” Adama Mickiewicza. *Autografy i edycje*, Toruń 2011.

światło symbolizujące wszechprzenikającą jego świat przedstawiony duchowość.

Muzyka z koncertu Wojskiego „coraz ciszsza, coraz czystsza, coraz doskonalsza” jest tym „czystym przedmiotem”, o którym mówił autor *Ziemi, woli i marzenia*. Muzyka symbolizuje tutaj wszechzasadę, według której wszystko unosi się do Boskiego pierwowzoru, do „pierwszej czystości”. To, co dzieje się z muzyką w koncercie Wojskiego, dzieje się w całym utworze ze wszystkim innym. To Boskie prawo, tę konieczność wznoszenia się, oczyszczania można odnieść i do Mickiewiczowskich bohaterów czy szerzej, do duszy polskiej i ludzkiej. Przecież tyle uwagi poświęcił poeta dionizyjskiej, witalnej a nawet złej, zawiadackiej stronie tej duszy, przedstawiając najpierw Jacka „paliwodę”, by potem pokazać jego mnisze ucieszenie, oczyszczenie z mętów życia, a nawet jego uwznioślenie w chwili śmierci.

W *Panu Tadeuszu* spotęgowany jakościowo, oczyszczony jest również czas: syntetyczny i zgęszczony w sensie zmieszania różnych pór roku, z uwydatnieniem tego, co w każdej z nich jest najintensywniej piękne. Poemat Mickiewicza sprawia wrażenie, że sercem tego czasu jest wiosna, symbol świeżości i czystości ontologicznej świata. Zromantyzowana została przez poetę także przestrzeń. Soplicowo to niby zamknięta, domowa zagroda. Jednakże Mickiewicz stałe pamięta o jej otwieraniu, a także wznoszeniu nas na poziom kosmiczny, górny, byśmy odczuli całe piękno kosmicznego rytmu istnienia, piękno życia pełnym kosmicznym dniem i piękno zasypiania z całym gwiazdzistym niebem, co jest możliwe, jak zauważył Przyboś, tylko na wsi<sup>76</sup>.

*Pan Tadeusz* wyrasta z głębokiego zakorzenienia poety w Boskim Wszechogromie, którego fragmentem w romantycznym znaczeniu tego słowa jest Litwa, Soplicowo<sup>77</sup>. Tym samym arcypoemat Mickiewicza odpowiada naszej niekłamanej, duchowej potrzebie najściślejzego i peł-

<sup>76</sup> Por. J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.

<sup>77</sup> O przedstawionej tu interpretacji zob. J. Ławski, *Z ducha Karpińskiego. Haliny Krukowskiej interpretacje „Pana Tadeusza”*, [w:] *Z ducha Franciszka Karpińskiego. Studia i rozmowy*, pod red. D. Kuleszy i J. Ławskiego, Białystok 2015, s. 181-196.

nego sympatii zjednoczenia z bytem<sup>78</sup>. Tylko człowiek z nim zjednoczony, niewydziedziczony ontologicznie może, jak autor litewskiej Księgi, odczuć całe jego Boskie piękno, całą jego poezję. Jako, nie spotykane w żadnej literaturze na taką skalę, ekstatyczne wprost wyniesienie piękności bytu i w ogóle poezji życia, *Pan Tadeusz* doskonale wciela romantyczną ideę panpoetyzmu<sup>79</sup>. Jednakże ten Mickiewiczowski panpoetyzm, co usiłowaliśmy pokazać, ma swoje ontologiczne oparcie w Boskim pierwowzorze.

---

<sup>78</sup> Por. także inne style lektury poematu: Z. Stefanowska, *Czytanie „Pana Tadeusza”*; „Cień kaptura nad „Panem Tadeuszem”, „Pan Tadeusz” i co dalej?, [w:] tejsze, *Mapa romantyzmu polskiego. Pisma z lat 1964–2007*, red. M. Sęczek, posłowie Z. Łapiński, Warszawa 2014, s. 116-148.

<sup>79</sup> Na temat romantycznego panpoetyzmu zob. Z. Łempicki, *Renesans, Oświecenie, Romantyzm i inne studia*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, Warszawa 1966, t. I, s. 158.

# MICKIEWICZOWSKIE „MIEJSCE OSTATNIE”

## 1.

*Pan Tadeusz* mimo ogromnej literatury przedmiotu jest dziełem wciąż niedoczytanym. Książki, artykuły czy rozprawy mu poświęcone, skądinąd nie raz wielkie i cenne, pozostawiają w nas jednak jakiś poznawczy i emocjonalny niedosyt. Zważywszy uwydatnianą przez kolejnych badaczy wielkość *Pana Tadeusza*, nie można zaprzestać ponawiania pytań o przyczyny tego interpretacyjnego niedosytu. Być może ukrywają się one w tym, że historycy literatury, zwracając większą uwagę na literacką stronę tego arcyepoematu, w mniejszym stopniu dociekają jego podmiotowych, życiowych źródeł i tym samym, jak się wydaje, pomijają coś bardzo istotnego dla poezji Mickiewicza.

Wiele bowiem wskazuje na to, że *Pana Tadeusza* należy czytać w porządku swoiście rozumianej *autobiografii*. Przemawia za tym nie tylko zniewalająca siła przenikającego ten utwór nostalgicznego tonu<sup>1</sup>, ale przede wszystkim wypowiedziane w nim zakorzenienie w istnieniu. Ono to podważa interpretację *Pana Tadeusza* tylko jako pięknej baśni czy też tylko jako kolejnej, literackiej, na przykład walterskotowskiej opowieści. Ten arcymistrzowski poemat wyrasta bowiem z głębokiego osobistego doświadczenia poety. Wszakże nie należy tego doświadczenia rozumieć w sensie psychologicznym, linearnie, ale w sensie fenomenologicznym, *istotowym*. Chodzi tutaj o doświadczenie ludzkie z zakresu percepcji środowiska, a więc takie doświadczenie, o jakim traktuje geo-

---

<sup>1</sup> Por. na przykład: B. Zakrzewski, *O przemijaniu w „Panu Tadeuszu”*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3. Por. E. Nowicka, *Czy bohaterowie „Dziadów” byli samotni?*, [w:] *Mickiewicz daleki i bliski. Spotkania wielkopolskie w 150 rocznicę śmierci poety*, red. Z. Przychodniak, M. Piotrowska, Poznań 2005, s. 67-82.



grafia humanistyczna<sup>2</sup>, oraz uprawiana między innymi przez Gastona Bachelarda fenomenologia przestrzeni<sup>3</sup>.

Yi-Fu-Tuan, autor niedawno wydanej u nas książki *Przestrzeń i miejsce*, stwierdził, że w ludzkim doświadczeniu środowiska miejsce odgrywa szczególną rolę. Dokonana przez tego badacza analiza bogatego materiału faktograficznego, zaczerpniętego z różnych obszarów naszej ziemi, doprowadziła go do wniosku, że miejsca w świecie ludzkim istnieją w rozmaitej skali<sup>4</sup>. Jednakże najważniejszym dla człowieka typem miejsca są strony rodzinne, czyli jego ojczyzna prywatna<sup>5</sup>. Bez swego, własnego miejsca jednostka ludzka czuje się bowiem bezdomna, „zawieszona” i okaleczona duchowo. Człowieka z miejscem łączy związek najbardziej intymny, który tkwi w nim niezwykle głęboko. Miejsce stanowi z tego względu przestrzeń najbardziej uczłowieczoną<sup>6</sup> i dlatego ojczyste strony magazynują szczególne emocje i zabarwione są niezwykle silnymi uczuciami. Człowieka z miejscem łączy bowiem związek spontaniczny, instynktowny i irracjonalny. To dlatego zna on to miejsce od wewnątrz<sup>7</sup>, a nie dzięki oku zmysłowemu i myślom. Interpretacje fenomenologiczne ludzkiego doświadczenia z zakresu percepcji środowiska pokazują, że przywiązanie do stron rodzinnych, zakorzenienie w miejscu jest uczuciem elementarnym, podstawowym i właściwym wszystkim ludziom. Stąd bierze się właśnie jego *istotowy* charakter, jego istotowa ranga. Wszystkie doświadczenia, przeżycia i uczucia związane miejscem budują głęboką jaźń człowieka, stanowiąc tym samym podstawę jego *tożsamości*.

<sup>2</sup> Konkretnie chodzi tutaj zwłaszcza o książkę: Yi-Fu-Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987.

<sup>3</sup> Por. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, wybór H. Chudak, tłum. H. Chudak, A. Tatkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975.

<sup>4</sup> Yi-Fu-Tuan, dz. cyt., s. 189. Słowa „miejsce” używam w znaczeniu, jakie mu przypisuje geografia humanistyczna.

<sup>5</sup> Por. tamże, s. 189, 195, 200 i inne. Zob. w kontekście zjawiska wydziedziczenia metafizycznego: M. Sokołowski, *Nikt tylko Mickiewicz*, Gdańsk 2008; tegoż, *Canonico. Antologia*, Warszawa 2012; M. Burzka-Janik, *W poszukiwaniu centrum. Dom i bezdomność w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, Opole 2009.

<sup>6</sup> Por. tamże, na wielu stronach tej książki.

<sup>7</sup> Por. tamże, s. 205 i inne.

Gdy powyżej sugerowałam, że *Pan Tadeusz* wyrasta z głębokiego źródła, to chodziło mi właśnie o to, że tym źródłem jest doświadczenie istotowe. W świetle zasygnalizowanych wyżej fenomenologicznych konstatacji na temat doświadczenia miejsca, uprawnione wydaje się stwierdzenie, że *Pana Tadeusza* należy czytać w porządku autobiografii, ale *autobiografii płynącej z istotowego gruntu osobowości poety*. Mickiewicz bowiem napisał ten elegijny poemat całym sobą, całym swoim czuciem miejsca, gdzie się urodził i z którym, mimo fizycznego oddalenia, nigdy się duchowo nie rozłączył. Cała twórczość Mickiewicza świadczy o jego niezwykle głębokim przywiązaniu uczuciowym do stron rodzinnych, do ziemi nowogródzkiej: poeta był nią owładnięty, jej poddany, w nią „duszą wcielony”. Wygnanie dla takiego człowieka, jak Mickiewicz, musiało być strasznym dotknięciem losu. Ziemia rodzinna poety wypełniła jego życie na obczyźnie szczególnymi znaczeniami, stanowiła centrum najistotniejszych dla niego wartości, była skarbnicą jego pamięci, wspomnień i marzeń. Była więc częścią jego samego. To z takich pokładów wewnętrznych wyrósł napisany na obczyźnie *Pan Tadeusz*, który jest integralną częścią Mickiewiczowskiego doświadczenia miejsca, *Pan Tadeusz* czyli snuta przepiękna o tym miejscu opowieść.

Mickiewicz bowiem w najgłębszym, właśnie istotowym sensie *doświadczył miejsca* i dał w *Panu Tadeuszu* temu swemu imperatywowi wewnętrznemu niezwykle autentyczny wyraz. Jego poemat stanowi więc symboliczny, poetycki ekwiwalent tego doświadczenia, rozumianego właśnie fenomenologicznie. To miejsce, to ziemia rodzinna była ostoją pierwotnego, magiczno-panteistycznego związku poety z naturą. Z tego związku bierze się właśnie siła witalna poezji Mickiewicza oraz jej wewnętrzna muzyka, jej niepowtarzalny rytm. To z doświadczenia miejsca płynie imaginacyjny impuls tej poezji oraz prostolinijność i naturalność jej języka, a także jego niespożyta żywość.

Powyższe konstatacje znajdują uzasadnienie w następującym przeświadczeniu fenomenologów, badających ludzkie doświadczenie z zakresu percepcji środowiska: przestrzeń jest abstrakcyjna, a *miejsce jest kon-*

*kretnie*<sup>8</sup>. To przez miejsce biegnie naturalna, niewyimaginowana, nieplatoniczna miłość do świata i ludzi, dzięki której człowiek uzyskuje kontakt z tym, co rzeczywiste, autentyczne, z czym pragnie się zjednoczyć, połączyć i pojednać. Wnikając w intencję pisarstwa Marii Dąbrowskiej, tak bliskiej siłą odczucia miejsca Mickiewiczowi, Tadeusz Drewnowski zauważył, że według niej nie istnieje żadna metafizyczna obcość między rodzącym się człowiekiem a naturą. U swych początków jest on przez samo istnienie zakorzeniony w bycie<sup>9</sup>.

To zakorzenienie okazuje się najtrwalszym fundamentem osobowości, właśnie tym, co w człowieku istotowe. Tylko bowiem przez niewyrozumowaną jego więź z ojczyzną prywatną może nastąpić najściślejsze, pełne sympatii zjednoczenie z bytem. To tylko dzięki tej więzi człowiek uczestniczy we wszystkim w obrębie natury, pozostaje autentyczny i nie oddzielony od kosmiczno-metafizycznej całości, a zatem nie jest bytem oderwanym i przypadkowym. W świetle *Pana Tadeusza* Mickiewicz objawił się właśnie jako człowiek poeta nie dotknięty wydziedziczeniem ontologicznym. Swoją poezję czerpał wskutek tego bezpośrednio z bytu, ponieważ był w nim mocno zakorzeniony. W tym chyba ukrywa się tajemnica ontologicznego statusu świata przedstawionego w dziele<sup>10</sup>.

Mickiewicz wyrażając w *Panu Tadeuszu* istotowe treści swej duszy, manifestując poetycko swą jaźń głęboką, zarazem dotarł do jaźni społecznej, narodowej, do tego, co istotowe w każdym człowieku, ponieważ związek z miejscem należy do najbardziej naturalnych doświadczeń

---

<sup>8</sup> Por. tamże, s. 16 i inne.

<sup>9</sup> Por. T. Drewnowski, *Rzecz russowska. O pisarstwie Marii Dąbrowskiej*, Kraków 1981, s. 131-132 i inne.

<sup>10</sup> Por. A. Waśko, *Powrót do „centrum polszczyzny”. O przestrzeni symbolicznej w „Panu Tadeuszu”*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 114. Autor zauważa, że przestrzeń symboliczna odgrywa w konstrukcji świata przedstawionego rolę bardziej pierwotną niż przestrzeń naturalna, która staje się w *Panu Tadeuszu* (w porządku bytu) przestrzenią wtórną i względną. W naszej interpretacji jest odwrotnie: silne doświadczenie „miejsca”, w sensie jaki nadaje mu geografia humanistyczna, jest doświadczeniem ich jedności, integralności. Chodzi tu o doświadczenie istotowe samego Mickiewicza, o jego zakorzenienie w bycie. Miejsce jest konkretne, to połączenie z ziemią, przestrzeń nawet religijna jest skażona abstrakcyjnością, jest czymś przyjętym, a nie danym jak miejsce urodzenia.

ludzkich. Poeta, zwracając się ku sobie, ku swej jaźni głębokiej, tym samym ofiarowywał wspólnocie narodowej to, co dawało i daje upust jej marzeniom, jej odczuciu wagi zakorzenienia, ciągłości i tożsamości.

Polskość Mickiewiczowska jest czymś niesłuchanie wewnętrznym. Słowa *Pana Tadeusza* płyną więc z głęboka i ożywione od środka, intymnie powiązane z miejscem, są w istocie częścią tego miejsca, bo korzenie życia a więc i języka – tkwią u Mickiewicza gdzieś w zrośnięciu z ziemią rodzinną, z którą wiążą się też wyobrażenia swojskości, ładu i stabilności. Przez oddalenie fizyczne i czasowe miejsce nabrało u Mickiewicza takiej mocy i siły wzruszania, tak wyolbrzymiła się jego emocjonalna strona, że ogarnęła całą Litwę i Polskę. Mała ojczyzna, prywatna ojczyzna Mickiewicza, obdarowała je takimi znaczeniami, jakie łączą się tylko z głębokim zakorzenieniem duszy ludzkiej w jej środowisku naturalnym. Mickiewiczowskie Soplicowo jest esencją Ojczyzny, esencją polskości<sup>11</sup>, co więcej – esencją życia, jego poezją.

## 2.

Bardzo istotna dla właściwego zrozumienia *Pana Tadeusza* wydaje się jeszcze jedna cecha miejsca. Otóż jak wykazuje analiza ludzkich doświadczeń z nim związanych, miejsce w przeciwieństwie do przestrzeni jest wyjęte spod działania czasu. Miejsce, jak twierdzą fenomenologowie, to *pauza w ruchu*<sup>12</sup> następująca wskutek intensywności doświadczenia, siły emocji, wspomnień, tęsknoty czy marzeń. To „zatrzymanie się” jest – użyjmy terminologii Gastona Bachelarda – właściwym poezji czasem pionowym<sup>13</sup>. Inaczej mówiąc, miejsce oznacza znalezienie się wobec rzeczy, ludzi i świata w stosunku *kontemplacji*, która zawiesza nasze

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 116.

<sup>12</sup> Por. Yi-Fu-Tuan, dz. cyt., zwłaszcza rozdział 13. *Czas i miejsce*, s. 224 i dalsze.

<sup>13</sup> Por. G. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*, tłum. H. Chudak, „Poezja” 1977, nr 1.

praktyczne, interesowne do nich nastawienie<sup>14</sup>. Można nawet sądzić, że pomiędzy kontemplacją a doświadczeniem miejsca istnieje integralny związek. Miejsce w tym sensie ze swej natury jest *poezjotwórcze*, daje bowiem widzenie świata po raz pierwszy, czyli jego ogląd z dziecinną świeżością, czystością i intensywnością. Miejsce zwraca więc człowieka ku światu, ku jego istotowej stronie.

Mickiewicz napisał *Pana Tadeusza* właśnie jako człowiek kontemplujący, wzruszony, poruszony, a więc mówiący poezją. Wszystkie przedmioty wiejskiego, sopolcowskiego gospodarstwa to nie tylko przedmioty estetyczne. Jest w nich esencja wszelkiego piękna, piękna przedmiotowego, bo miejsce, podkreślmy jeszcze raz, jest konkretne. Cały *Pan Tadeusz* to emocjonalnie intensywna kontemplacja bytu, to słuchanie jego różnych odgłosów, czy będzie to głos ptaków, czy będą to „bydła ryki”. Litwa Mickiewiczowska jest kontemplowana, a nie opowiadana czy opisywana. Należy widzieć ją więc w porządku poezji, a nie – jak to się czyni – w porządku zwykłej powieści.

To tchnienie nowogrodzkiej ziemi sprawiło, że emanująca z *Pana Tadeusza* poezja nie jest tylko piękną grą słów, ale integralnością słowa i rzeczy. Pomiedzy poetą a Litwą istniał taki właśnie głęboki, intymny związek. To Litwa powołała poetę, jak i poeta powołał Litwę. Ten związek musiał być tak silny i tak dalece magiczny, że Mickiewicz w swoim poemacie zaczarował wszystko. Wszystko bowiem w *Panu Tadeuszu* jest poezją<sup>15</sup>, będącą cudem – niepowtarzalnym poetyckim wyrazem emocjonalnej strony miejsca. Tu chyba ukrywa się tajemnica miłosnego, wprost muzycznego, naturalnego przylegania słowa i rzeczy oraz niezwykle harmonijnego i delikatnego przenikania się w tym utworze materii i ducha.

---

<sup>14</sup> Por. E. Abramowski, *Metafizyka doświadczalna*, Warszawa 1980, zwłaszcza: *Źródła podświadomości*.

<sup>15</sup> Można posunąć się do stwierdzenia, że *Pan Tadeusz* jest doskonałym wcieleniem romantycznej idei panpoetyzmu. Zob. na temat panpoetyzmu Z. Łempicki, *Renesans, Oświecenie, Romantyzm i inne studia z historii kultury*, przedmowa B. Suchodolski, [w:] tenże, *Wybór pism*, oprac. H. Markiewicz, t. I, Warszawa 1966, s. 158.

I my, czytelnicy tego arcypoematu, rozpoznajemy się, „odpominamy” swoją jaźń głęboką dzięki Mickiewiczowskiej stabilnej przestrzeni. To przestrzeń zamknięta, przychylna ludziom, świetlista, ukwiecona, migotliwa. To miejsce przechowujące zgęszczony, syntetyczny, istotowy, właściwy poetyckiej stronie życia czas, będący wyrazem wyższego, przekraczającego ziemski porządek, sensu. Ten czas otwiera czytelnika Mickiewiczowskiego poematu na boską cudowność świata, na jego niesamowite piękno. Ten czas budząc zachwyt, łączy nas z istnieniem, z jego ładem, przynosząc poczucie bezpieczeństwa i stałości. Ten czas *Pana Tadeusza*, to miejsce są – czystym, boskim ziarnem życia, jego istotową, bytową treścią.

### 3.

Simone Weil, snując rozważania o potrzebach duszy ludzkiej, zapisała:

Przede wszystkim dusza ludzka musi być zakorzeniona w wielu środowiskach naturalnych i dzięki nim musi nawiązać łączność ze wszechświatem... Zbrodnicze jest to wszystko, czego skutkiem może być oderwanie istoty ludzkiej od jej korzeni lub to, co stanowi przeszkodę w jej zakorzenieniu<sup>16</sup>.

Nowożytność europejska od czasów rewolucji francuskiej rozwijała się, najogólniej rzecz ujmując, przeciw czy wbrew tej podstawowej potrzebie zakorzenienia duszy ludzkiej w środowisku naturalnym, o której myślała Simone Weil. Europa zaczęła żyć w czasie, kiedy nieuchronnie pojawiają się świadectwa wydziedziczenia człowieka i kultury z bytu, jako konsekwencja naruszania i zakłócania naturalnego procesu życia przez postępującą racjonalizację więzi społecznych, tworzenia nowych, abstrakcyjnych praw czy umów społecznych. Swój udział w wydziedziczeniu człowieka europejskiego z bytu miały także: rozwijająca się cywilizacja, nastawiona do życia przede wszystkim praktycznie, interesownie

---

<sup>16</sup> S. Weil, *Myśli*, wybór A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1985, s. 144.

oraz nauka odrywająca się od problemów duszy i ducha, od problematyki metafizycznej. Człowiek Europy Zachodniej coraz bardziej wyobcowywał się, czuł się dotknięty niemocą twórczą, stawał się niezdolny do elementarnych i spontanicznych uczuć. Sytuację takiego człowieka dobrze rozumiał Zygmunt Krasiński, kreując w *Nie-Boskiej Komedii* postać hrabiego Henryka oraz postać Pankracego, czyli dwie dusze trawiące siebie same, oderwane od korzeni bytu.

Mickiewicz także dał wiele dowodów rozumienia niebezpieczeństw postępującego procesu wyjałowienia Europy z prawd życiowych. Poeta zawsze nostalgicznie przeżywający utratę swego naturalnego środowiska, swego miejsca, tym bardziej dostrzegał negatywne skutki denaturalizacji życia, a co za tym idzie, postępujące jego *sprozaizowanie*. Europa, żyjąc coraz bardziej w czasie linearnym, nastawiona cywilizacyjnie, zaślepiona wizją postępu tym samym pozbywała się coraz widoczniej przedmiotów estetycznej kontemplacji, ogałacała swe życie z poezji. A zatem, kiedy Mickiewicz pisał *Pana Tadeusza*, Europa była urządzana aż nazbyt na sposób ludzki i zamykała się w języku, czyli – jakby powiedział Krasiński – stawała się coraz bardziej nie-boska, oddzielona od bytu i jego źródła<sup>17</sup>.

Ujęcie *Pana Tadeusza* na tle powyżej bardzo szkicowo nakreślonego kierunku cywilizacji europejskiej pokazuje jego niezwykłość, co więcej, jego podkreślaną zwłaszcza przez poetów *jedyność*. Na duszy Mickiewicza została popełniona zbrodnia wykorzenia. Został on pozbawiony domu rodzinnego, tradycji, języka, kultury, przyrody, dużej i małej ojczyzny, które „dają duszy ludzkiej pokarm i ciepło i bez których poza świętością, życie ludzkie nie jest możliwe”<sup>18</sup>. Należy jednak mocno podkreślić, że wbrew tej zbrodni *Mickiewicz nigdy człowiekiem wykorzonym nie był*. Stąd płynęła siła jego duchowej osobowości, a także nie-

<sup>17</sup> Por. J. Bachórz, *Mickiewiczowska idea Europy. W dwusetną rocznicę urodzin Adama Mickiewicza*, Gdańsk 1998; I. Jokiel, *Jak w karczmie zajezdnej, czyli Mickiewicz wobec Zachodu*, [w:] teże, *Lornety i kapota. Studia o Mickiewiczu*, Opole 2006, s. 151-172; M. Zielińska, *Polacy, Rosjanie, romantyzm*, Warszawa 1998; K. Trybuś, *Romantyczna Europa – rodzinna i obca*, „Polonistyka” 2006, z. 6, s. 6-10.

<sup>18</sup> Tamże, s. 145.

zwykłość jego poezji, jej naturalność, autentyczność a przede wszystkim jej moc ontologiczna. Można posunąć się do stwierdzenia, że Mickiewicz – pisząc *Pana Tadeusza* w Paryżu – przeciwstawił prozie życia Europy poezję życia Litwy. I więcej jeszcze – przeciwstawił on Zachodowi samego siebie, swój związek uczuciowy z ziemią, ze swoim środowiskiem naturalnym, czyli zupełnie inną koncepcję życia, w której nie istnieje obcość między ludźmi, naturą, bytem i Bogiem.

Jakąż poezją musiało się wydać Mickiewiczowi, powracające doń we wspomnieniu życie litewskie, polskie, rozwijające się organicznie samo z siebie, mocą instynktu twórczego przyrody i ludzi. Życie wyrosłe naturalnie z miejsca, dawności, tradycji, obyczaju lokalnego, na tle martwiącego istnienia cywilizacji zachodniej, objawiło się Mickiewiczowi właśnie jako najczystsza poezja, ale poezja – ostatnia. Ileż razy powraca w *Panu Tadeuszu* to słowo<sup>19</sup>. Wszystkie przedmioty i ludzie, do których ono się odnosi, na tle czasów nowożytnych zyskują na poetyczności i piękności. Wszystko, co ostatnie, łączy się z nostalgią, ponieważ było naturalne, czyli organicznie wyrosłe z miejsca, z historii, z życia; także owi facecjonisci i gawędziarze, to oni również byli poezją litewskiego życia<sup>20</sup>. Poezją niestety ostatnią.

Wydaje się, że i do samego Mickiewicza można odnieść słowo „ostatni”. W świetle jego poematu Litwa jest ostatnim miejscem, przez swe oddalenie cywilizacyjne; niedotkniętym wydziedziczeniem ontologicznym, nie jest dotknięta – dzięki Mickiewiczowi. Nie jest ona w *Panu Tadeuszu* tylko przedmiotem estetycznej kontemplacji. Przez irracjonalny, niesamowity wprost związek duszy poety z miejscem, z ziemią rodzinną jego poezja zakorzeniona jest w bycie, przez nią „mówi” byt, ma ona więc – powtórzmy to jeszcze raz – moc ontologiczną. Litwa jest żywiołem, w sensie Bachelardowskim, materią wyobraźni Mickiewi-

<sup>19</sup> Zob. B. Zakrzewski, dz. cyt.

<sup>20</sup> Zob. P. Śniedziewski, *Elegijna świadomość romantyków*, Gdańsk 2015; M. Patro-Kucab, „...jest to głos Ojczyzny, z jej serca i ducha wydobyty”. *O późnej twórczości poetyckiej Kazimierza Brodzińskiego*, Rzeszów 2011; M. Nalepa, *Rozpacz i próby jej przewyciężenia w poezji porzbirowej (1793–1806)*, Rzeszów 2003; *Między rozpaczą i nadzieją. Antologia poezji porzbirowej lat 1793–1806*, wstęp P. Żbikowski, zebrał i opr. M. Nalepa, Kraków 2006.



cza, jej kotwicą, trzymającą tę wyobraźnię na wodzy i zabezpieczającą ją przed dowolnością i kaprysmi. Dzięki swemu silnemu emocjonalnemu, intymnemu związkowi z Litwą Mickiewicz mógł kontemplacyjnie, bezinteresownie odczuć byt w całej jego ontologicznej, boskiej pełni. Taka poezja, jaką jest *Pan Tadeusz*, powtórzmy, mogła wyrosnąć, tylko z głębokiego, istotowego doświadczenia miejsca. Mickiewicz przez miejsce

[...] jak czarownik gada z ziemią, która głucha  
Dla mieszczan, mnóstwem głosów sze p c e m u d o u c h a .

(II, 9-10)<sup>21</sup>

Czytelnicy, którzy – jak owi mieszczanie – utracili kontakt z bytem i zostali dotknięci wydziedziczeniem ontologicznym, będą odbierać *Pana Tadeusza* tylko jak płaską powieść. Inni, również wydziedziczeni, co najwyżej ulegną jego estetycznemu urokowi<sup>22</sup>. Kto jednak nosi w sobie marzenie o zakorzenieniu w bycie, kto jest jeszcze w nim zakorzeniony, dla tego *Pan Tadeusz* zawsze będzie najczystsza poezją ontologiczną, czyli poezją „wrosłą” wprost z bytu, a więc poezją afirmującą boskie piękno świata i ludzi.

Jest to jednak jakże spontaniczna i bezinteresowna afirmacja, ale afirmacja ostatnia.

<sup>21</sup> A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, [w:] tenże, *Dzieła wszystkie*, oprac. K. Górski, Wrocław 1969, t. IV, s. 28; podkr. – H.K.

<sup>22</sup> Estetyczny, genologiczny styl odbioru *Pana Tadeusza* jest współcześnie stale obecny. Zob. H. Markiewicz, *Przygody dzieł literackich*, Gdańsk 2004; M. Głowiński, *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*, Kraków 2007; B. Dopart, *Wokół epopeiczności „Pana Tadeusza”*; A. Ziółowicz, *Mickiewiczowska vis comica. Romantyczny humor a podmiotowość w „Panu Tadeuszu”*, [w:] „*Pan Tadeusz*”. *Poemat – Postacie – Recepcje*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, Warszawa 2016, s. 121-146, 147-166.

## O MICKIEWICZOWSKIM „WIDZĘ”

### 1.

Jarosław Marek Rymkiewicz w *Rozmowach polskich latem 1983* napisał o Mickiewiczu jako autorze *Pana Tadeusza*: „On musiał chyba strasznie kochać jedyność, niepowtarzalność każdego istnienia. To jest tak, jakby (...) toczył wielki bój o istnienie widzialnego świata (...)”<sup>1</sup>.

To przekonanie Rymkiewicza przywołuje jedno z najważniejszych słów arcydzieła Mickiewicza, bo słowo – „widzę” z Inwokacji. Niektórzy badacze sądzą, że zrodziło się ono z impulsów czy wpływów estetycznych, przejętych przez poetę z zewnątrz. Z tego względu ujmują *Pana Tadeusza* w kontekście bardzo różnych czasowo oddziaływań estetycznych i to referowanych w porządku synchronicznym, od najdawniejszych do współczesnych<sup>2</sup>. W wyborze takiej metody ukrywa się sugestia, że Mickiewicz stworzył swoje arcydzieło pod wpływem czytania różnych rozpraw estetycznych, a nie z samego siebie, czyli z owego „kochać”. Takie stanowisko badawcze zmusza do przypomnienia stereotypowych pytań o stosunek między dziełem poetyckim a teoriami estetycznymi. Wśród literaturoznawców panuje przekonanie, że wybitne utwory nie biorą się z czytania przez ich twórców rozpraw estetycznych. Zawsze trudno udzielić odpowiedzi – „na ile się biorą” z innych lektur. Z takiego czytania na pewno nie zrodził się *Pan Tadeusz*. A wprost przeciwnie: zrodził się z mocy ontologicznej owego Mickiewiczowskiego „widzę”. W „widzę” niezwykle silnie zostały ze sobą sprzęgnięte słowa i rzeczy, sfera dotykalna, zmysłowa i duchowa, znak i znaczenie. Świadectwem tego sprzężenia, integralności tych porządków jest właśnie *Pan Tadeusz*.

---

<sup>1</sup> J.M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie latem 1983*, Paryż 1984, s. 134-135, podkr. – H.K.

<sup>2</sup> G. Tomaszewska, *Jak widzi dusza? Estetyka i metafizyka światła w „Panu Tadeuszu”*, Gdańsk 2007.

Mickiewicz widział „świat widzialny”, świat, który jest. Kładę szczególny akcent na słowa: *widział, widzialny, jest*.

Claude Tresmontant, autor książki zatytułowanej *Esej o myśli hebrajskiej*, stwierdził, że to tradycja biblijna przyznaje temu, co dotykalne, widzialne, „całą egzystencjalną konsystencję”, odkrywa bogactwo jego inteligibility i znaczenia. Inaczej mówiąc, w świecie biblijnym to, co dotykalne, zmysłowe, uczestniczy poprzez stworzenie w tym, co inteligibilne. Jest według tego autora, nie tylko obrazem, ale również rzeczywistością<sup>3</sup>. Charakterystyczną cechą biblijnego obrazu świata jest nieobecność negatywnej idei materii, cielesności, idei jej upadku. Zdaniem Tresmontanta, nic nie jest bardziej przeciwne duchowi hebrajskiemu i całej jego koncepcji tego, co zmysłowe, oraz też kontemplacji, niż alegoryzm typu platońskiego<sup>4</sup>. W Biblii to, co dotykalne, widzialne, jest ze swej istoty znaczące, bowiem świat został stworzony, czyli świat jest. A to, co zmysłowe, zawiera wystarczająco wiele, by oddać tajemnice, które mają być poznane<sup>5</sup>. Mickiewiczowskie „widzę” wyrasta z prawdy biblijnej: świat został stworzony, dlatego jest widzialny.

Sądzę, że uprawnione jest zobaczenie tego „widzę” w kontekście wypowiedzi takich poetów, jak Czesław Miłosz i Jan Paweł II, dla których, podobnie jak dla Mickiewicza, świat został stworzony i nie jest dualistyczny, a to znaczy, nie ma w nim dwóch, różnych składowych: materii i ducha. Wszyscy trzej twórcy wyrastają z dziedzictwa biblijnego, które, dodajmy, dla wielkich poetów zawsze było głównym źródłem inspiracji. Zastanawiający jest fakt, że u wymienionych twórców bardzo ważną rolę odgrywa uważne patrzenie na to, co stworzone, oni właśnie nie teoretyzują, lecz widzą lub patrzą.

<sup>3</sup> Por. C. Tresmontant, *Esej o myśli hebrajskiej*, tłum. M. Tarnowska, wstęp A. Żak SJ, Kraków 1966.

<sup>4</sup> Por. tamże. Zob. tegoż, *Problem istnienia Boga*, przeł. W. Krzyżaniak, Warszawa 2001; X. Tilliette, *Tajemnica Bożego cierpienia*, przeł. M. Żerańska, „Communio” 2004, z. 2, s. 65-70.

<sup>5</sup> Zob. na podobny temat studium Doroty Kulczyckiej: *Najpiękniejszy ze swych promieni – sądy Adama Mickiewicza o poezji hebrajskiej*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, S. I: *Wokół kultur śródziemnomorskich*, t. I, *Literatura i słowo*, red. Z. Abramowicz, J. Ławski, Białystok 2009.

## 2.

W bardzo pięknym liryku *Kuźnia* Miłosz przedstawia poetę – jest to w tym wierszu oczywiste – któremu podoba się wszystko, na co patrzy i co dzieje się w kuźni<sup>6</sup>: miech poruszany sznurem, dmuchanie, rozjarzanie ognia, kawał czerwonego żelaza, już miękkiego, zginanego w podkowę, rzuconego w kubel wody, i to syczenie... Miłosz kończy swój wiersz znamiennej, poetycką konstatacją ontologiczną:

I patrzę, patrzę. Do tego byłem wezwany:  
Do pochwalania rzeczy dlatego, że są<sup>7</sup>.

„Patrzę”, a więc pochwalam, afirmuję wszystko, co jest, rzeczy są. W innym liryku *To jedno* z tomiku *Kroniki* bohaterem jest wędrowiec, a z tekstu wynika, że to poeta, który doznał radości mocnej bez przyczyny. Radości oczu. Poeta-wędrowiec pragnie tylko jednej drogocennej rzeczy:

Być samym czystym patrzeniem bez nazwy<sup>8</sup>.

Miłosz nigdy nie ukrywał, a wprost przeciwnie, zawsze przypominał, że wyrósł z Mickiewicza. Nie ukrywał także swojej fascynacji Simone Weil. Ze względu na to wyrażenie „bez nazwy”, pochodzące z jego wiersza przywołam Józefa Czapskiego, który był bliski Miłoszowi w tej fascynacji. Zarówno poecie, jak i malarzowi nie dawała spokoju myśl Weil o czystym spojrzeniu. Ewa Bieńkowska w szkicu *Śmierć Simone Weil* ujęła syntetycznie istotę takiego czystego spojrzenia:

<sup>6</sup> Na temat przedstawiania kuźni, jej symboliki zob. M. Poprzęcka, *Kuźnia. Mit. Alegoria. Symbol*, Warszawa 1972.

<sup>7</sup> Cz. Miłosz, *Kuźnia*, [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 5.

<sup>8</sup> Cz. Miłosz, *To jedno*, [w:] *Kroniki*, Paryż 1987, s. 10. Por. w tym kontekście: E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000; *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk, D. Seweryn, Lublin 2007; L. Banowska, *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji*, Poznań 2005; I. Grudzińska-Gross, *Miłosz i Brodski. Pole magnetyczne*, wstęp T. Venclova, Kraków 2007.

(...) spojrzenie czyste to takie, które pozwala Stwórcy wejść w kontakt ze stworzeniem za pośrednictwem patrzącego<sup>9</sup>.

Takie spojrzenie nie stawia między Bogiem a patrzącym zapory utworzonej z „ja”<sup>10</sup>. Bieńkowska w sposób przekonujący przedstawia zmagania Czapskiego z rzeczywistością. Jej zdaniem, malarz „ścigał przez całe życie utopię spojrzenia błyskawicznego, to znaczy uchwyconego przez pamięć mimowolną, zanim nastąpi jego skalanie przez deformujące operacje świadomości”. Malarz, jak twierdzi Bieńkowska, dążył do patrzenia inaczej, patrzenia właśnie „bez nazwy”, czyli takiego, które nie byłoby uwikłane w „ja”, w kulturę, styl, doświadczenie. Czapski chciał być przy rzeczach, to zaś oznaczało opadnięcie zasłony oddzielającej jego „ja” od tego, co najistotniejsze, a co Weil nazywała promieniowaniem realności<sup>11</sup>, która przecież tak wspaniale promieniuje i w *Panu Tadeuszu*<sup>12</sup>.

Miłosz, podobnie jak Czapski, stale zmagał się z rzeczywistością, ścigał ją jak myśliwy. Zwłaszcza w tomiku *Kroniki* powracają często jego pytania: „Z rzeczywistością co zrobimy? W słowach gdzie ona?” Czym okupi siebie literatura, jeżeli nie jest pochwalną melopeją, hymnem, dodajmy: jeżeli nie jest opiewaniem? Oto jeszcze jeden fragment, potwierdzający troskę poety:

Która rzeczywistość jest prawdziwa? Czy ta pierwsza, surowa, która nas rani, obezwładnia, zwodzi obietnicami, czy ta druga, oczyszczona, piękniejsza, jaką widzą duchy bezcielesne? Choć i w tej pierwszej co raz to

<sup>9</sup> E. Bieńkowska, *Śmierć Simone Weil*, „Znak” 1994/11 (474), s. 16, podkr. – H.K.

<sup>10</sup> Por. tamże. Zob. ponadto: P. Hadot, *Plotyn albo Prostota spojrzenia*, przeł. P. Bobowska, posłowie Z. Nerczuk, Kęty 2004; zob. także: F. Koch, *Goethe und Plotin*, Leipzig 1925; M. Stróżyński, *Kontemplacja a poznanie w filozofii Plotyna*, „Logos i Ethos” 2013, z. 2, s. 259-294.

<sup>11</sup> Por. tamże.

<sup>12</sup> Por. H. Krukowska, „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta, [w:] niniejszym tomie.

się zdarza chwila bezinteresownego patrzenia, a to za sprawą miłości i śmierci.<sup>13</sup>

Powróćmy jeszcze raz do owego marzenia Miłosza o patrzeniu: „bez nazwy”. W wymienionym tomiku znajdujemy jego własny następujący komentarz: „Kiedy rozważam teraz, skąd wziął się mój zamysł lepienia fragmentów, zmuszony jestem przyznać się: z rozpaczliwej niewystarczalności języka, z wiedzy o tym, że rzeczywistość opisana, namalowana (...) jest inna niż ta dana nam bezpośrednio, i że im gładszy opis, tym od niej dalej”<sup>14</sup>.

Nie można w tym kontekście pominąć jeszcze jednego wiersza Miłosza. Chodzi o *Nadzieję*:

Nadzieja bywa, jeżeli ktoś wierzy,  
Że ziemia nie jest snem, lecz żywym ciałem,  
I że wzrok, dotyk ani słuch nie kłamie.  
A wszystkie rzeczy, które tutaj znałem,  
Są niby ogród, kiedy stoisz w bramie.<sup>15</sup>

Powtórzmy: wzrok, dotyk, słuch, rzeczy, żywe ciało – zmysły nie kłamią, nie łudzą, rzeczy są. Ten ogród – ziemia, potwierdza poeta w następnej strofie, „jest na pewno” – i dodaje:

Gdybyśmy lepiej i mądrzej patrzyli.

Warto jeszcze raz powrócić do tomiku *Kroniki*. W liryku *Portret z kotem* bohaterka ma usta półotwarte „w miłym zapatrzeniu”. Marzeniem Miłosza jako poety było pozostawanie w łączności z samą rzeczą, z rzeczywistością, nie ze znakiem rzeczy. Taka łączność udała się tylko Mickiewiczowi. I właśnie w tym porządku należy rozumieć jego „widzę” i „opisuję”.

<sup>13</sup> Cz. Miłosz, *Kroniki*, dz. cyt., s. 32, podkr. – H.K.

<sup>14</sup> Tamże, s. 35. Zob. pracę Krisa Van Heuckeloma: „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004.

<sup>15</sup> Cz. Miłosz, *Nadzieja*, [w:] *Poezje*, Warszawa 1981, s. 84.

W *Przemówieniu noblowskim* Miłosz wymienia dwa podstawowe atrybuty poety: „chciwość oczu”, owo patrzenie, i „chęć opisu”<sup>16</sup>. Tym czynnościom poety nadaje autor znaczenie „naiwne”, a zarazem „dostojne”, niemające niczego wspólnego z filozoficznymi sporami ostatnich stuleci o to, czy świat jest. W kolejnej strofie wiersza *Nadzieja* Miłosz wyraźnie nawiązuje do owych sporów:

Niektórzy mówią, że nas oko ludzi  
I że nic nie ma, tylko się wydaje (...)  
Myślą, że kiedy człowiek się odwróci,  
Cały świat za nim zaraz być przestaje...

Wielokrotnie też podkreślał, że nie podziela przekonania, iż świat jest tylko projekcją podmiotu, że świata nie ma. W noblowskim przemówieniu zdecydowanie wypowiedział sąd: „Niewątpliwie ta ziemia jest”<sup>17</sup>. Zacytujmy dłuższy fragment, rozjaśniający Miłoszowe rozumienie dwóch działań poety:

„Widzieć” znaczy nie tylko mieć przed oczami, także przechowywać w pamięci, „widzieć” i „opisywać” znaczy odtworzyć w wyobraźni<sup>18</sup>.

Wyobraźnia niesie obraz rzeczywistości w pełnym świetle, które buduje dystans, stwarzany przez tajemnicę czasu. Poeta, inspirowany przeświadczeniami Simone Weil, twierdzi, że dystans „nie musi zmieniać wydarzeń, krajobrazów, twarzy ludzkich”. Dzieje się wprost przeciwnie, bo „każdy fakt, każda data nabiera wyrazu i trwa na wieczne

<sup>16</sup> Zob. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 2011; J. Illg, *Tropiciel istotności*, [w:] *Czeladnik czasu*, red. B. Jonuškaitė, Vilnius 2010, s. 205-223; *4 x Nobel*, pod red. G. i F. Tomaszewskich, Warszawa 2002.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże. Por. prace: M. Cieśla-Korytowska, *Dlaczego romantycy nienawidzili Newtona. Z dziejów romantycznej gnoseologii: Goethe, Blake, Mickiewicz*; S. Makowski, *Narodziny romantyzmu w Warszawie*, [w:] *Między Oświeceniem i Romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*, red. J.Z. Lichański, współudział B. Schulze, H. Rothe, Warszawa 1997, s. 211-219, 179-193.

przypomnienie ludzkiego znieprawienia, ale i ludzkiej wielkości (...). Tak ziemia widziana z dystansu, z wysoka, w wiecznym teraz, i ziemia trwająca w odzyskanym czasie stają się na równo materiałem poezji”<sup>19</sup>. Miłosz wyraża głębokie przekonanie, że zwrot poetów współczesnych „do eksperymentów samej formy (...) nie oznacza zdrowia sztuki, mimo wielu wspaniałych osiągnięć”<sup>20</sup>. Zatrzymajmy się przy konstatacji Miłosza: odtworzyć w wyobraźni.

### 3.

Co to może oznaczać u Mickiewicza? Sięgnijmy po jego listy. Z niektórych jego wyznań czy zwierzeń wynika, że zachował on – niczym wieśniak, jak rolnik – wewnętrzną spójność z bytem, z naturą. Jego listy zdradzają, że *Pana Tadeusza* nosił w sobie. W wielu z nich wyznawał:

Jak podróżnemu na morzu śni się ląd, tak mnie ustawicznie dom ze strzechą w lesie, ale niewiele mam nadziei, żebym go kiedy na jawie obaczył.<sup>21</sup>

Ile razy Pani pójdziesz na przechadzkę w las albo między zboża, proszę wspomnieć o mnie.<sup>22</sup>

(...) my zaś tęsknimy do widoku pól, do polowania na zające itd. Może kiedyś będziemy szczęśliwi u siebie.<sup>23</sup>

O poezji boję się myśleć. Chybabym gdzie głęboko na wsi zasiadł, to bym może co wydumał.<sup>24</sup>

Z listów poety wynika, że nie lubił on cywilizacji miejskiej, że nie lubił miasta:

---

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Cz. Miłosz, *Kroniki*, dz. cyt., s. 34.

<sup>21</sup> A. Mickiewicz, *Listy*, cz. II, [w:] *Dziela*, Warszawa 1955, s. 140.

<sup>22</sup> Tamże, s. 140.

<sup>23</sup> Tamże, s. 190.

<sup>24</sup> Tamże, s. 400.



Przeznaczenie kuje mnie do bruków, których nienawidzę.<sup>25</sup>

Strach mi nieco, kiedy pomyślę, że twoja żona Francuzka i z miasta.<sup>26</sup>

(...) na bruku miast wielkich nigdy nie urodzi się wielki człowiek.<sup>27</sup>

(...) w mieście (...) ciężko znaleźć kąt spokojny i co dzień jakiś hałas myśli rozrywa.<sup>28</sup>

Dobrym komentarzem do tych wypowiedzi Mickiewicza może być autobiograficzna książka ks. Czesława Stanisława Bartnika *Mistyka wsi*<sup>29</sup>.

Tadeusz Drewnowski w *Rzeczy russowskiej* stwierdził: „Jest rzeczą ciekawą, że Dąbrowska przez całe życie czuła się kimś ze wsi. Moja wiejska dusza – to najistotniejsza autocharakterystyka Dąbrowskiej”<sup>30</sup>. Zdaniem Drewnowskiego, autorka *Nocy i dni* przeżywała miasto, podobnie jak Mickiewicz, jako wygnanie ze wsi, jako dotkliwie, więc odczuwane boleśnie wykorzenienie, jako denaturalizację. Mickiewicz, o czym świadczy *Pan Tadeusz*, jednak nie był wykorzeniony<sup>31</sup>. Mógłby jednak o sobie powiedzieć, w świetle tego, co wyżej przytoczyłam z jego listów: „moja wiejska dusza”. W tym miejscu posłużę się słowami Rymkiewicza: „On musiał chyba strasznie kochać” ten widzialny, wiejski świat. Liryzm *Pana Tadeusza* jest wykwitem owej szczególnej więzi Mickiewicza z ziemią, owego „kochać”. To dzięki takim więzom dusza poety w sposób naturalny, bezpośredni łączyła się z naturą. Jednakże obrazy, jakimi obdarował nas poeta, nie są obrazami, które widzą nasze oczy. Mickiewicz rozświetla, uduchawia, świat widzi prawie jako wieczną wiosnę i tym samym dzięki temu rozświetleniu, dokonującemu się mocą wyobraźni, przydaje bytowi ontologicznego blasku. A ileż to

<sup>25</sup> Tamże, s. 140.

<sup>26</sup> Tamże, s. 293.

<sup>27</sup> Tamże, s. 113.

<sup>28</sup> Tamże, s. 140. Por. L. Nawarecka, *Miasto w twórczości Juliusza Słowackiego*, „Postscriptum Polonistyczne” 2009, nr 2, s. 69-78.

<sup>29</sup> Por. ks. Cz. Bartnik, *Mistyka wsi*, Radom 2003.

<sup>30</sup> T. Drewnowski, *Rzecz russowska*, Kraków 1981, s. 126.

<sup>31</sup> Por. H. Krukowska, „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta...

razy powraca w jego poemacie słowo „świeci”! Jego „widzę” nie zostało poparte żadnym estetycznym rozumowaniem, teoretyzowaniem, bo jest wyrazem zmysłowego zachwytu, rozlanego przez poetę na całą rzeczywistość.

Autor *Pana Tadeusza* nie był poetą miastowym, erudycyjnym (choć jako człowiek był erudytą najwyższej klasy). To rodzima natura, na którą patrzył i którą widział w dzieciństwie, była jak ziarno. Ziarno, które dzięki rozświetleniu jego wyobraźni rozwinęło się we wspaniałe drzewo. Dusza Mickiewicza była bowiem zakorzeniona w środowisku naturalnym. Według Simone Weil, dusza ludzka potrzebuje ze swej istoty czegoś więcej niż wiedzy, erudycji, poznania, ona potrzebuje związku z ziemią, więzi uczuciowej, połączenia z domem, ziemią, nasycenia ojczyzną, a za ich pośrednictwem pragnie więzi z całym wszechświatem.

Do Mickiewicza jako autora *Pana Tadeusza* z całą głębią odnosi się twierdzenie Fryderyka Schillera, że prawdziwy poeta jest zawsze strażnikiem natury<sup>32</sup>. Mickiewicz jako „dusza wiejska” nie przedstawiał natury w formach zaczerpniętych z cywilizacji, nie brał miary od sztucznych tworców człowieka. Swoich obrazów i przerośni nie czerpał z tzw. życia kulturalnego. Miał autentyczne poczucie natury. To poczucie było źródłem jego poezji.

#### 4.

Mickiewiczowska dusza utęskniona, wbrew temu, co piszą niektórzy dzisiejsi badacze<sup>33</sup>, jest daleka od tzw. *duszy czującej* Hegla, bo tak właśnie ten filozof rozumiał duszę romantyczną, a więc ujmował jako duszę nakierowaną na siebie samą, a to znaczy trawiącą samą siebie. Mickiewiczowska dusza z arcypoematu jest przede wszystkim duszą afirmującą, duszą pochwalającą rzeczy dlatego, że są. Według Gabriela Marcela, afirmacja nie może być oddzielona od tego, czego dotyczy. Ten chrześci-

<sup>32</sup> Por. F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, [w:] *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1972.

<sup>33</sup> Por. G. Tomaszewska, *Jak widzi dusza?*, dz. cyt.

jański filozof był przekonany, że „wszelka ontologia ześrodkowuje się wokół aktu afirmacji”<sup>34</sup>. Mickiewiczowskie „widzę” jest właśnie takim aktem. Źródło poezji, jaką jest *Pan Tadeusz*, ukrywa się w ontologii. Mickiewiczowskie „widzę” ma taką moc poznawczą, siłę objawiającą. Świat, byt w swojej istocie został więc poecie dany w akcie afirmacji. Marcel sądził także, iż prawdziwym poetą jest ten, kto nie potrzebuje dotknąć, by widzieć, lecz właśnie to „widzę” ma w sobie, czyli ześrodkował on w sobie całą widzialność świata. Podobnie człowiek wierzący nie potrzebuje dotknięcia, by wierzyć. Poezja, jaką jest *Pan Tadeusz*, wyrasta, co podkreślam kolejny raz, ze spontanicznej unii poety z bytem, z uczuciowego, miłosnego z nim związania. A to związanie, ta unia pozostaje warunkiem prawdziwego aktu poetyckiego, czyli mocy tego „widzę”.

Aby widzieć, potrzeba oczyszczenia. Byt, jak przekonują niektórzy poeci oraz filozofowie, choćby Marcel, powierza się w pełni temu, kto okazał się tego godny dzięki czystości spojrzenia, czystości patrzenia. Przypomnijmy, że czystość jest największą wartością duchową w *Piśmie Świętym*. Zawsze pozostaje warunkiem poezji sakralnie napromieniowanej. Mickiewicz w *Epilogu do Pana Tadeusza* umieścił wyraźny sygnał, o jakie „widzę” mu chodzi: „święte i czyste”. Gabriel Marcel podkreśla, że dziecko jest jakby bezwzględnym *a priori* ludzkiej wrażliwości. Cechuje je ufność ontologiczna<sup>35</sup>, czego następstwem są wdzięk i piękno. To, co trwałe, musi mieć w sobie czystość. I to „musi” ma *Pan Tadeusz*.

Niezwykle trafne uwagi o arcydziele Mickiewicza wyraził Henryk Elzenberg w książce *Kłopot z istnieniem*:

Co *Tadeusza* czyni dziełem w nowożytnej literaturze nieporównanym, to owo bezpośrednie, pierwotne zetknięcie się z czystą naturą, jakiego od Homera w tym stopniu może nie było; przesady, cywilizacja,

---

<sup>34</sup> G. Marcel, *Być i mieć*, przekł. P. Lubicz, Warszawa 1986, s. 120, 146 i inne. Również według Simone Weil, afirmacja jest podstawą więzi ze światem, z innym, z Bogiem.

<sup>35</sup> Por. G. Marcel, *Być i mieć*, dz. cyt.

nic tu się nie wdiera między naturę a człowieka; widzimy drżenie duszy przy tym zetknięciu jak drzewa za podmuchem wiatru. Nic tu literackiego.<sup>36</sup>

Mickiewicz jako człowiek i jako poeta niemal nie przechodził przez tę fazę życia, którą Søren Kierkegaard nazwał estetyczną<sup>37</sup>. Jego twórczość od początku była budowana na fundamencie etycznym, inaczej mówiąc, na wierności stworzonemu przez Boga światu. Z tej wierności brało się jego umocowanie w bycie, dające mu bezpośrednie, pierwotne zetknięcie się jego duszy z czystą naturą.

## 5.

Spójrzmy na *Pana Tadeusza* poprzez *Tryptyk rzymski* Jana Pawła II, ponieważ w tym utworze również motywy patrzenia, widzenia łączone są z żywą i bezpośrednią relacją z bytem<sup>38</sup>. Autor wielokrotnie przywołuje w swoim *Tryptyku* Tego, Który Widział „widzeniem różnym od naszego”, bo „Widział wszystkie rzeczy w całej prawdzie”. Tak widzieli, przypomina Jan Paweł II, Adam i Ewa, kiedy byli czysti, a więc przed grzechem pierworodnym. Przez Stwórcę, Przez Pierwszego Patrzącego został zatem przewidziany ktoś, kto jego stwórcze Słowo będzie słyszał, będzie widział, rozpozna je pod postacią tego, co widzialne. A to, co widzialne, czyli dotykalna rzeczywistość, potrzebuje pośrednika. Tym najwierniejszym Bogu czytelnikiem Jego świata jest, według Jana Pawła, Wielki Artysta, który został obdarowany Boską intuicją, rodzącą w nim umiłowanie, afirmację tego, co jest. Stwórca jakby przeniósł Swoje Widzenie na artystów, którzy dążą do powtórzenia Jego Czystego Widzenia. Takiego widzenia, które nie oddzielałoby świata od Jego Stwór-

<sup>36</sup> H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, Kraków 1994, s. 26.

<sup>37</sup> Por. S. Kierkegaard, *O równowadze między tym, co estetyczne, i tym, co etyczne, w kształtowaniu się osobowości*, [w:] tegoż, *Albo – Albo*, t. II, przekł. K. Toeplitz, Warszawa 1976.

<sup>38</sup> Por. J. Paweł II, *Tryptyk rzymski. Medytacje*, postowie M. Skwarnicki, Kraków 2003.

cy. W *Liście do artystów* Jan Paweł II wyrażał ich pochwałę, a raczej wyniósł wagę ich spojrzenia w relacjach Stwórcy – stworzenie:

Nieskończenie wiele razy odbłask tamtego doznania pojawiał się w waszych oczach<sup>39</sup>.

Z *Listu do artystów* wynika, że to za pośrednictwem dotykalnych rzeczy, które są, które artysta „widzi” jako obdarowany przez Boga, dokonuje się kosmiczna korespondencja, kosmiczne krążenie między Stwórcą a stworzeniem. I w ten sposób metafizyka i poezja nie są od siebie oddzielone<sup>40</sup>. Zdaniem autora *Eseju o myśli hebrajskiej*, fakt, że „metafizyka hebrajska przejawia się pod postacią dotykального konkretnego, jest wytłumaczeniem jej poetyckości”. My dodajmy – i poetyckości tej poezji, jaką jest przecież soplicowski epos.

W *Tryptyku rzymskim* Jan Paweł II wyraził przeświadczenie, że *Księga Rodzaju* czekała na widzenie wielkiego artysty, na jego obraz<sup>41</sup>. Tym obrazem, według Ojca Świętego, są freski Kaplicy Sykstyńskiej namalowane przez Michała Anioła. Idąc za tym przeświadczeniem, można chyba przypuszczać, że ta Wielka Księga zawsze czeka na obraz, na „widzę” wielkiego artysty. I takim obrazem, obok innych wielkich arcydzieł, jest Mickiewiczowski *Pan Tadeusz*.

---

<sup>39</sup> J. Paweł II, *List do artystów*, Wrocław 2005, s. 3, podkr. – H.K.

<sup>40</sup> Por. C. Tresmontant, *Esej o myśli hebrajskiej*, dz. cyt. O patrzeniu i metafizyce patrz także: W. Szturc, *Oko ikony*, [w:] *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004; M. Trzęsiok, *Romantyczny symbolizm*, [w:] tegoż, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*, Wrocław 2009, s. 415-494.

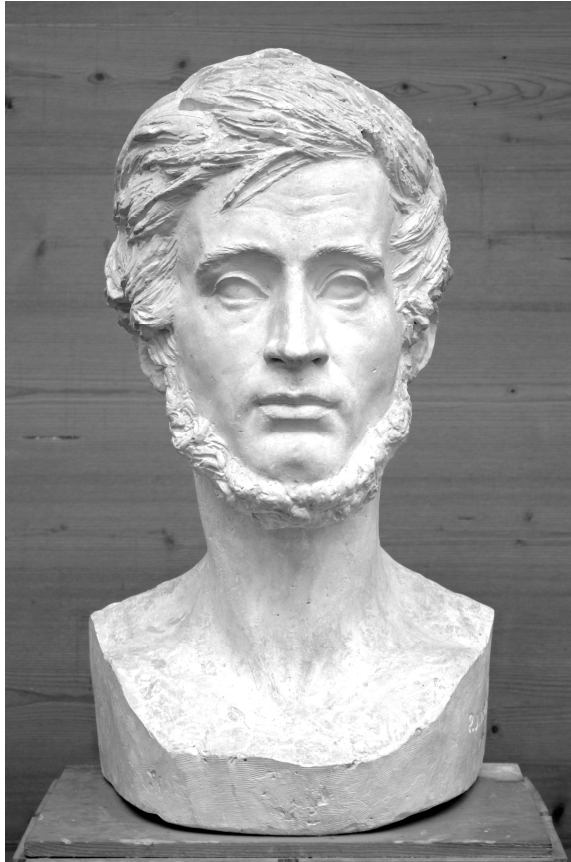
<sup>41</sup> Por. Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, dz. cyt.



Konrad pod wieżą. Miedzioryt S. Łukomskiego

### III

## O duchowości



Rzeźba „Popiersie Adama Mickiewicza” Pierre’a Jeana Davida d’Angersa



# BÓG MICKIEWICZA NA TLE APOFATYZMU WSCHODNIEGO CHRZEŚCIJAŃSTWA

## 1.

Mickiewicz urodził się, wychował i kształcił na obszarze geograficznym, gdzie krzyżowały się różne narodowości i kultury, różne religie i prądy duchowe, a co za tym idzie i – sposoby myślenia i poznawania Boga oraz świata duchowego.

Wśród zasadniczych czynników, współtworzących mentalność i kulturę duchową tego obszaru i decydujących o jej odmienności i bogactwie, należy przede wszystkim wymienić tradycję narodów, związanych przez całe drugie tysiąclecie z chrześcijaństwem wschodnim, czyli bizantyjsko-słowiańskim<sup>1</sup>. Rozłam Kościoła chrześcijańskiego na prawosławny Wschód i katolicki Zachód, mimo wielu wysiłków zmierzających do przywrócenia jedności, trwa do dziś. Trwał i za czasów Mickiewicza, który egzystował w przestrzeni tego rozłamania, co siłą rzeczy nie mogło pozostać bez wpływu na jego duchowość i na jego twórczość.

Gdybyśmy oddali głos samemu poecie, być może powiedziałby o sobie to, co Czesław Miłosz odniósł do siebie w książeczce *Świadectwo poezji*:

Urodziłem się i wyrosłem na samej granicy Rzymu i Bizancjum<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. *Chrześcijańskie dziedzictwo bizantyjsko-słowiańskie. VI Kongres Teologów Polskich. Lublin 12-14 IX 1989*, red. ks. A. Kubiś, ks. M. Rusecki, Lublin 1994; *Słowianie wschodni. Duchowość, mentalność, kultura. Księga jubileuszowa dedykowana profesorowi Ryszardowi Łużnemu*, red. A. Rażny, D. Piwowarska, Kraków 1997; *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, Białystok 2004; *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, Białystok 2008; U. Cierniak, *Wiara i władza. Wokół sporu o katolicyzm i chrześcijańska Europę w dziewiętnastowiecznej myśli i literaturze rosyjskiej*, Częstochowa 2013.

<sup>2</sup> Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1990, s. 8.

Zdaniem autora *Ziemi Ulro*, rozłam chrześcijaństwa, którego doświadczył on osobiście, zakreślił „linię, choć nie zawsze na mapie, pomiędzy domeną rzymskiego katolicyzmu i domeną prawosławia”<sup>3</sup>. Poeta stwierdził także, że tego podwójnego dziedzictwa nie można odesłać w niepowrotną przeszłość, gdyż dawniej przybierało i dziś przybiera stale trudne do nazwania formy. Tak musiało być i za życia Mickiewicza. Jeszcze jedno ważne zdanie wypowiedział Miłosz, które również możemy przypisać autorowi *Dziadów*, a mianowicie wyznał, że: „ukształtował mnie zakątek Europy, **któremu pozostałem wierny**”<sup>4</sup>. Podobnie i Mickiewicz wielokrotnie, więcej nawet – nieustannie – dawał świadectwo swego ukształtowania przez ten „zakątek Europy”. Znaczyło to, że pozostawał wierny miejscu swego urodzenia, wspólnocie w tym zakątku egzystującej, jej tradycji, religii i wierze. Twórca *Pana Tadeusza* nigdy nie oderwał się od podłoża, w którym był głęboko duchowo zakorzeniony. To zakorzenienie było źródłem, podstawą niewzruszonego Mickiewiczowskiego ontologizmu, właściwego, jak twierdzą znawcy, duchowości wschodniej<sup>5</sup>.

Powróćmy do Miłoszowych słów: „pozostałem wierny”. Co kryje się za tym „pozostałem”? „Pozostawał” – to znaczy przede wszystkim, że przyjął, dziedziczył wiarę i religię, jak dziedziczy się nazwisko czy ziemię. Jest to dziedzictwo najbardziej naturalne, niewyrozumowane. Wiara odziedziczona w ten sposób jest wewnętrznym, duchowym głębokim związaniem. Taka wiara, związana z miejscem<sup>6</sup>, nie zaś abstrakcyjna, określiła sposób doświadczania Boga i istotę duchowości Mickiewicza. Miejsce wiary poety jest rozłamane, to przestrzeń, na której, co podkreślamy, krzyżowały się wpływy bizantyjsko-słowiańskiego prawosławia i katolickiego Zachodu, Rzymu i Bizancjum.

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 8.

<sup>4</sup> Por. tamże, s. 7.

<sup>5</sup> Por. M. Bierdiajew, *Prawda prawosławia*, tłum. R. Mazurkiewicz, „Znak” 1993, nr 2.

<sup>6</sup> Por. Yi-Fu-Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przekł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987.

## 2.

Rozłamanie jedności chrześcijaństwa na bizantyjski Wschód i łaciński Zachód było konsekwencją uświadomienia przez oba Kościoły różnic teologicznych, dogmatycznych, różnic – jak się okazało – nie do uzgodnienia. Dotyczyły one przede wszystkim problemu doświadczania i poznawania Boga. Główną cechą chrześcijaństwa wschodniego w tym względzie stanowi teologia apofatyczna, czyli negatywna. Natomiast chrześcijaństwu zachodniemu właściwa jest teologia katafatyczna, pozytywna. W sposób radykalny problem poznania Boga postawił Dionizy Areopagita w niewielkim traktacie *O teologii mistycznej*<sup>7</sup>. On to właśnie wyróżnił dwie możliwe drogi teologiczne, prowadzące do Boga: drogę afirmacji, czyli teologię katafatyczną, i drogę negacji, czyli teologię apofatyczną. Święty Dionizy Areopagita wielokrotnie w swoich pismach podkreślał, że Bóg jest absolutnie niepoznawalny, a ta niepoznawalność to jedyne Jego określenie. Niepoznawalność Boga jest równoznaczna z doznaniem niezgłębionej Jego otchłani<sup>8</sup>. Dionizy Areopagita wywarł ogromny wpływ na chrześcijaństwo wschodnie, które przyjęło jego teologię mistyczną, apofatyczną. Ojcowie duchowni tego chrześcijaństwa twierdzili, że każde pojęcie odnoszone do Boga jest ułudą, zwodniczym obrazem, idolem, że Boga wypowiedzieć jest rzeczą niemożliwą, ale rozumem Go pojąć – jeszcze bardziej niemożliwą.

Droga negatywna, jaką obrali ojcowie Kościoła Wschodniego, kończy się całkowitą niewiedzą i jest to droga poznania doskonała, bo doświadczająca Boga niepoznawalnego z natury<sup>9</sup>. Według Dionizego Areopagity, najwznioślejszym imieniem Boga jest imię Trójcy, to znaczy, że Bóg nie jest ani jednością, ani wielością, przewyższa bowiem tę sprzeczność, będąc niepoznawalny w tym, czym jest<sup>10</sup>. Aby się do Boga zbliżyć,

<sup>7</sup> Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1997, tu: *Teologia mistyczna*.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Por. W. Łoski, *Teologia mistyczna kościoła wschodniego*, przeł. M. Sczaniecka, Warszawa 1989; P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, Poznań 1991; W. Łoski, *Teologia dogmatyczna*, przeł. Ks. H. Paprocki, Białystok 2000.

<sup>10</sup> Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Teologia mistyczna*.

twierdził autor *O teologii mistycznej*, należy wszystko, co istnieje, odrzucić. Tę myśl interpretuje Włodzimierz Łoski w *Teologii mistycznej kościoła wschodniego*:

Wtedy dusza uwolniona od świata zmysłowego wchodzi w tajemniczą ciemność świętej nieświadomości i gardząc wszelkimi naukami danymi, gubi się w tym, który nie może być ani widzialnym, ani pojętym; cała oddana temu najwznioślejszemu przedmiotowi, nie należąc ani do siebie, ani do innych; złączona z nieznanym najszlachetniejszą częścią siebie samej z powodu swojego wyrzeczenia się wiedzy, czerpiąc na koniec z tej absolutnej niewiedzy takie poznanie, do jakiego rozum nie mógłby nigdy dojść<sup>11</sup>.

Teologia apofatyczna, negatywna jest więc według Areopagity jedyłą drogą zjednoczenia mistycznego z Bogiem, drogą prowadzącą do ciszy tego zjednoczenia. Przebóstwienie człowieka osiągnięte na tej drodze jest podstawą i zasadniczym powszechnym celem duchowości chrześcijańskiego Wschodu<sup>12</sup>. Przepaść między Stwórcą a stworzeniem nie jest więc absolutna, jest do pokonania na drodze oderwać się i ogołocąć ze świata zewnętrznego. Według Paula Evdokimova, znakomitego znawcy prawosławia, „Im bardziej Bóg staje się niepoznawalny w transcendencji Swojego Bytu, tym głębiej jest doświadczany w swojej bezpośredniej bliskości jako Istniejący”<sup>13</sup>. Inny znakomity znawca duchowości Kościoła Wschodniego, Włodzimierz Łoski, stwierdził, że tradycja wschodnia nigdy nie czyniła wyraźnej różnicy między mistyką a teologią, między jednostkowym doświadczeniem Boskich tajemnic a dogmatem, gdyż mistyka i teologia wzajemnie się uzupełniają<sup>14</sup>. Mistyka w chrześcijaństwie wschodnim uważana jest za szczyt wszelkiej teologii. Każdy wierzący

<sup>11</sup> W. Łoski, *Teologia mistyczna kościoła wschodniego*, s. 24.

<sup>12</sup> Por. tamże. Por. także: *Dziedzictwo chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu. Między pamięcią a oczekiwaniem*, red. U. Cierniak, ks. J. Grabowski, Częstochowa 2006.

<sup>13</sup> P. Evdokimov, *Szalona miłość Boga*, przeł. M. Kowalska, Białystok 2001, s. 25.

<sup>14</sup> Por. W. Łoski, *Teologia mistyczna*.

może doświadczyć mistycznego przeżycia, doznać przeobrażenia wewnętrznego, które do niego prowadzi.

Duchowość wschodniego chrześcijaństwa objawia się więc w całej pełni przede wszystkim w kontemplacji rzeczy Bożych. Z całą pokorą winniśmy, według ojców pustyni, dostosowywać nasz umysł do tajemnic niezgłębionej mądrości Bożej, która nie powinna wydawać się nam nieosiągalna, obca lub całkowicie transcendentna<sup>15</sup>. Tylko drogą głębokiej kontemplacji osiągnąć może człowiek zasadniczy cel życia: zjednoczenie z Bogiem, będące podstawą wschodniego ontologizmu, ujętego w mistycznym sformułowaniu:

Bóg stał się człowiekiem, aby człowiek  
mógł stać się Bogiem.

Trzeba, twierdzi Święty Dionizy Areopagita, połączyć się „porywem nadprzyrodzonym tak ściśle, jak tylko można z Tym, który wznosi się ponad wszelką substancję i wszelkie pojmowanie”<sup>16</sup>.

Droga apofatycznego poznania Boga, teologia negatywna nie jest obca niektórym mistykom i myślicielom chrześcijaństwa zachodniego, o czym świadczy, między innymi, znajomość przez nich pism Dionizego Areopagity<sup>17</sup>. Jednakże chrześcijaństwo zachodnie bardziej charakteryzuje teologia katefatycka, pozytywna, teologia afirmacji. Dionizy Areopagita odmawiał przypisywania Bogu przymiotów, które stanowią przedmiot teologii katefatyckiej. Odnosi się ona do atrybutów objawionych, do przejawiania się Boga w świecie. Te przejawy tłumaczy w sposób zrozumiały, ale jednocześnie uwydatnia rzeczywistość Bożą jako absolutnie oryginalną, transcendentną i nieredukowalną do żadnego ziemskiego systemu myślowego. Święty Tomasz z Akwinu – tak ważny dla Kościoła zachodniego – łączył obie teologie, apofatyczną i katefatycką.

---

<sup>15</sup> Por. tamże. Zob. A. Bezwiński, *Bizancjum w rosyjskiej myśli filozoficznej czasów romantyzmu*, „Slavia Orientalis” 2009, z. 4, s. 463-480.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Por. ks. S. Gryga, *Złoty wiek mistyki hiszpańskiej*, t. 1, *Wcześni pisarze XVI wieku*, Kraków 1987, s. 27.

Znawcy prawosławia, tacy jak Bierdiajew czy Łoski, sądzą, że chrześcijaństwo zachodnie kroczyło szlakami myśli krytycznej, która oderwawszy się od bytu, straciła tym samym więź z rzeczywistością<sup>18</sup>. Zachód może chlubić się summami teologicznymi, systemami myślowymi, ale grzeszy rozkładem pierwotnego ontologizmu, to znaczy traci głęboką więź z bytem. Stąd na Zachodzie mógł mieć miejsce scholastyczny intelektualizm, racjonalizm, skrajny idealizm i pragmatyzm<sup>19</sup>. Filozofia zachodnia tworzyła systemy teologiczne, dyskursywne, pojęciowe, Wschód natomiast charakteryzuje postawa kontemplacyjna, jako bliższa duchowości niż teoretyczne dociekania.

### 3.

Krytyka Zachodu, dokonywana przez przedstawicieli duchowości wschodniej, bliska jest stanowisku Mickiewicza, które prezentował w wykładach paryskich, zwłaszcza na przykład w wykładzie II kursu czwartego<sup>20</sup>. Autor *Widzenia* przeciwstawiał bowiem systemy i doktryny, którymi, jak sądził, dusi się Zachód, prawdzie Ewangelii, kościoł urzędowy kościołowi czasów pierwotnych, ludzi natchnionego porywu uczonym w piśmie. „Doktrynę, mówił poeta, przyjmuje się łatwo, bo nie opłaca się jej duszą, bo nie wymaga żadnej ofiary z miłości własnej”<sup>21</sup>.

Zachód, według Mickiewicza, opuścił sferę wewnętrzną, duchową, gdzie znajduje się prawda i życie. Porzucił – na rzecz doktryn i systemów pojęciowych, tworzonych przez ludzi niezdolnych do wyższych intuicji i natchnienia, czyli oddzielonych od prawdy chrześcijańskiej. Po apostołach i cudotwórcach, stwierdził Mickiewicz, wielkich prawodawcach, ludziach natchnionych przychodzą teologowie i kazuiści, legiści i adwoka-

---

<sup>18</sup> Por. M. Bierdiajew, *Prawda prawosławia*, tłum. R. Mazurkiewicz, „Znak” 1993, nr 2.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty, wykład II*, przeł. L. Płoszewski, *Dziela*, t. XI, Warszawa 1955, s. 336-337.

<sup>21</sup> Tamże, s. 337.

ci ze swoimi wykutymi formułkami<sup>22</sup>. Posuwają się nawet do głoszenia, że dary Ducha Świętego są już ludzkości niepotrzebne, że ludzkości wystarczy otworzyć podręcznik teologii, aby w nim znaleźć wszystko, co należy wiedzieć o niebie i ziemi.

Duchowieństwo, konstatuje Mickiewicz, zamiast głosić drogę Krzyża, schroniło się w księgi, w teologię, w doktryny. Poezie były obce systemy pojęciowe, sam nigdy ich nie tworzył, opowiadał się zawsze po stronie prawd żywych i wyrażał je w swojej twórczości. Prawdy żywe, to znaczy wewnętrzne, duchowe, doświadczane, a nie wymyślone. Takie opowiedzenie się Mickiewicza ujawnia istotę jego duchowości, bliższą teologii apofatycznej, mistycznej. *Zdania i uwagi* dają świadectwo temu, że Mickiewicz uprawiał swoistą poetycką teologię negatywną, bo kontemplował, a nie poddawał teoretycznemu dociekaniu, wielkie mistyczne tajemnice duchowe, w tym tajemnicę Boga i duszy ludzkiej<sup>23</sup>.

#### 4.

W całej twórczości Mickiewicza, który znał pisma Dionizego Areopagity, daje się zauważyć coraz bardziej pogłębione, nieustanne otwieranie się jej na rzeczywistość niewidzialną. To ukierunkowanie jego poezji potwierdza w największym stopniu dramat drezdeński. Już *Prolog* tego utworu zawiera fragmenty, będące wyrazem kontemplacji tajemnic świata pozazmysłowego. Jego poetyckim odpowiednikiem czyni poeta

---

<sup>22</sup> Por. tamże.

<sup>23</sup> Znajdujemy u Mickiewicza liczne świadectwa zainteresowania chrześcijańskim Wchodem. Zob. O. Krykowski, *Tradycja bizantyjska w twórczości Mickiewicza*, Warszawa 2009; *Kultura bizantyjska – jej późniejsze słowiańskie wcielenia i kontynuacje. Materiały Sekcji Bizantyjsko-Słowiańszczyzny*, red. A. Szwalbe, A. Bezwiński, E. Harendarska, Bydgoszcz 1988; J. Ławski, *Temat cyrylometodiański w pismach historycznych Adama Mickiewicza*, [w:] *Tradycja chrześcijańska Wschodu i Zachodu w kulturze Słowian*, red. A. Bezwiński, Bydgoszcz 2006; J. Ławski, *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, Białystok 2010; *Tradycje bizantyjskie. Romantyzm i inne epoki*, red. E. Kasperski, O. Krykowski, Warszawa 2014.

motyw „nocy cichej”. Głębię tajemnicy tego świata wzmacnia Mickiewicz zdaniem pytającymi:

Nocy cicha, gdy wschodzisz, kto ciebie zapyta,  
Skąd przychodzisz;

A sen? – ach, ten świat cichy, głuchy, tajemniczy,  
Życie duszy, czyż nie jest warte badań ludzi!<sup>24</sup>

Sen w dramacie Mickiewicza stanowi jedną z największych tajemnic metafizycznych. Sen ten jest również cichy jak noc. Są to nazwy wymienne, synonimiczne, ale i krzyżujące się swoimi zakresami znaczeniowymi. Sen bowiem to radykalne zamknięcie zmysłów, umożliwiające wejście w „noc cichą”, w świat duchowy, którego przestrzenie zmierzył więzień-wieszcz. Doświadczył ich, był w nich. Ten świat pozazmysłowy nie jest więc grą wyobraźni, a przestrzenią, gdzie trwa nieustanne „życie duszy”, to znaczy, gdzie mają miejsce, nieraz bardzo dramatyczne, relacje duszy z Bogiem. Są one jednak zawsze ciche. Bohaterowie Mickiewicza mają „życie duszy”, albo mają ją już martwą, a więc taką, która przerwała kontakt duchowy z Bogiem, czyli utraciła wrażliwość na Jego ciche przyzywania ku dobru, przestała odbierać sygnały Bożej o nią troski.

W *Zdaniach i uwagach* mistycy piórem Mickiewicza przekazują tajemnice więzi łączących duszę ludzką z Bogiem:

(...) Bóg ze swej bezdeni  
Odpowiada (...)  
(...) Bóg przemawia w ciszy<sup>25</sup>

Znamienny jest fakt, że Mickiewicz wyeksponował właśnie w *Zdaniach i uwagach* Boga bezdeni i ciszy. Poeta przywołał te prawdy mistyków zachodnich, które odpowiadają apofatycznemu poznawaniu Boga. Bezden i cisza są to, według teologii negatywnej, znamiona Boga jako

<sup>24</sup> A. Mickiewicz, *Dziady*, oprac. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 1998, s. 195.

<sup>25</sup> A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, t. II, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1997, BN 166, s. 301, 307.



bytu z istoty swej niezgłębionego. W całym dramacie Mickiewicza Bóg „przemawia” w ciszy i w ciemności. Ciemność jest tu znakiem Jego otchłannej głębi, ciemność sygnowana przez noc. Jest to ciemność, co podkreślamy, c i c h a .

Bóg Mickiewicza „przemawia” do duszy we śnie, który właśnie staje się ciszą duchową, uwolnioną od natręctwa zmysłów, ciszą, której jednak nie doznają wszyscy bohaterowie dramatu. W *Prologu*, co znamienne, Anioł, wysłannik Boga, jest także **cichy**:

I za pozwoleniem bożem,  
Zstępowałem do twojej chatki  
Cichy, w cichej nocy cieniu

(*Prolog*, w. 11-13).

Mickiewicz, nazywając duszę Konrada chatką, nawiązuje tutaj do języka właściwego mistykom, co potwierdzają pisma św. Jana od Krzyża:

W noc jedną pełną ciemności  
(...)  
Wysłałam niepostrzeżona  
Gdy chata moja była uciszona  
(...)  
W mroki ciemności, w ukrycie wtulona  
Gdy chata moja była uciszona.<sup>26</sup>

Chata „uciszona” to znaczy ogołocona ze zmysłów dusza w rozumieniu mistycznym. Motyw ten jest bliski znaczeniowo Mickiewiczowskiemu „snowi cichemu”. Do mistycznego języka należy też słowo ciemność, powracające w tekście św. Jana. Przypomnijmy w tym miejscu, że znał on pisma teologiczne Dionizego Areopagity<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Św. Jan od Krzyża, *Śpiew duszy*, [w:] *Noc ciemna*, tłum. i oprac. O. Bernard od Matki Bożej, karmelita bosy, Kraków 1949, s. 26.

<sup>27</sup> Por. J.A. Kłoczowski, *Drogi człowieka mistycznego*, Kraków 2001. Por. również: *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu. Studia*, red. T. Kostkiewiczowa, M. Saganiak, Warszawa 2010; S. Chorczyj, *Hezychizm*

Nie tylko w *Prologu* III części *Dziadów*, ale i w innych częściach kompozycyjnych poeta wyraźnie eksponuje motyw cichości. Książd Piotr osiągnął stan duchowej cichości, nawiązał cichą łączność z Bogiem, co potwierdzają archaniołowie i aniołowie:

Sługo! sługo pokorny, cichy (...)  
Pokój, pokój prostocie  
Pokornej, cichej cnocie!  
Sługo, sługo pokorny cichy (...)  
Wniosłeś pokój w dom pychy

(w. 250-254).

Motyw cichości obecny jest także w najbardziej mistycznej części *Dziadów* drezdeńskich, czyli w scenie IV: w *Śnie i Widzeniu Ewy*:

#### ANIOŁ

Lekko i cicho, jak lekkie sny złeśmy.

#### CHÓR ANIOŁÓW

(...) śpiewając i grając latajmy wiankiem  
Nad czystym, **nad cichym** naszym kochankiem (...)  
Śpiewając i grając latajmy wiankiem  
Nad czystym, nad cichym naszym kochankiem (...)

#### WIDZENIE

Deszczyk tak świeży, miły, cichy jak rosa (...)  
Róża, ta róża żyje!  
Wstąpiła w nią dusza (...)  
Mówi, coś mówi – **jak cicho**, jak skromnie  
Co ty, różo **szepcesz** do mnie?  
**Zbyt cicho**

---

*dzisiaj. Asceza prawosławna jako dziedzictwo ogólnochrześcijańskie*, przeł. Ł. Leonkiewicz, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” 2011, z. 7, s. 10-33.

Powtarzalność wyrazu *c i c h y* („zbyt cicho”, „nad cichym”) wyraża „życie duszy”, która doznaje widzenia, czyli bardziej głębinnej, cichej, duchowej więzi z Bogiem. Oznacza to, że sam Bóg udziela się duszy czystej i cichej, a dusza ta partycypuje, uczestniczy w Boskiej ontologii. Następuje w tym akcie niezwykle, mistyczne misterium, ciche zjednoczenie Boga i człowieka. Cichość jest najwyższym stanem duchowym człowieka, jego najwyższą cnotą, gdyż to dzięki niej partycypuje on w cichości Boga, a więc osiąga to, co ojcowie Kościoła wschodniego nazywają hezychią, czyli ciszą ducha.

W scenie VIII *Dziadów* Ksiądz Piotr wypowiada myśl, że Bóg ostrzega różnymi znakami. W *Ustępie* narracyjnym, we fragmencie *Oleszkiewicz* sen nazwany został „przeczcuciem **cichym**”. Z wypowiedzi profety wynika, że car dawniej był ostrzegany „sennymi obrazami”. Jeszcze wtedy Bóg był łaskaw, bo posyłał anioła przypominającego o karze. Car jednak pozostał nieczuły na to senne, „przeczcucie **ciche**” i coraz bardziej wpadał w moc szatana.

Bóg Mickiewicza, co potwierdzały przywołane wyżej przykłady, pozostaje w stałej więzi z duszą ludzką, wspomaga człowieka w jego zmaganiach wewnętrznych, ale tylko wtedy, gdy dusza tego człowieka w swej najtajniejszej głębi skłania się choć nagle w stronę dobra, w stronę pokory, pokoju, czystości, cichości. Bóg w III części *Dziadów* przekracza Swoją transcendencję, uczestniczy cicho w życiu człowieka. Dokonuje przemiany człowieka od wewnątrz w jego stanach pozazmysłowego egzystowania, czyli we śnie. Uczestniczy w życiu człowieka, ale jest to uczestnictwo wywierające nacisk delikatny, cichy, bardzo intymny. Kontakt duszy ludzkiej z Bogiem następuje poza wszelkimi ograniczeniami natury stworzonej, co oznacza w dramacie symbolika **nocy cichej**.

Sen w dramacie drezdeńskim potwierdza mistyczną ewangeliczną prawdę, że Bóg jest bardziej wewnętrzny wobec człowieka niż człowiek wobec samego siebie. Bogu w III części *Dziadów* jest obca wszelka przemoc wobec duszy ludzkiej. Na bunt Konrada Bóg odpowiada również milczeniem. Cechą Boga apofatycznego jest właśnie milczenie, cichość. Tym milczeniem Bóg wyraża niepojęty szacunek dla ludzkiej wolności. Daje On sygnały Swojej więzi z człowiekiem, są one jednak

niewidzialne, ukryte, ale powodujące duchowe skutki. Powtarzające się w III części *Dziadów* motywy nocy, cichości, ciemności, milczenia, czystości, pokory niosą przesłanie, że istotne życie ludzkie przebiega w głębi Boskiego wymiaru.

W dramacie Mickiewicza Bóg jest ukryty także w cierpieniu więźniów, czyli niewinnie prześladowanej i męczzonej młodzieży, która cierpi, **milcząc**. Jest to właśnie milczenie misteryjne. Głos męczonego Rollisona jest „**cichy** jak spod ziemi”. Więźniowie są smutni i **milczący**, a wśród nich i Konrad zasępiony „**siedzi cicho**”. Milcząca, **cicha** jest śmierć Wasilewskiego, który został przez poetę pokazany jak ukrzyżowany Chrystus:

(...) i jak z krzyża zdjęte  
Ręce miał nad barkami żołnierza rozpięte;

[w. 267-268]

Bohaterowie Mickiewicza milczą milczeniem krzyżowanego Chrystusa. Tylko taka cisza, jak stwierdza Mickiewicz w wykładach paryskich, przygotowuje człowieka do przyjęcia prawd najwyższych<sup>28</sup>. A dla poety były to zawsze prawdy ewangeliczne. Milczy w III części *Dziadów* lud, jego cichość jest głucha, milczy cały naród cierpiący jak Chrystus. Wszyscy męczeni i uwięzieni w dramacie są przedstawieni jako ikona Chrystusa. Święty Serafin twierdził, że to Bóg prowadzi milczących:

Pan za was walczyć będzie, wy zaś milczcie (Wj 14,14). Milczcie, milczeniem bardzo szczególnym, które jest innym rodzajem walki o to, by zapewnić czystość i przejrzystość waszych serc, zdolnych przyjąć Boga (...) <sup>29</sup>.

Bóg w III części dramatu obecny jest poprzez takie postacie, jak Ksiądz Piotr i Ewa. Oni stają się świadkami jego przejawiania się

<sup>28</sup> Por. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska, Dzieła*, t. XI, s. 422.

<sup>29</sup> P. Evdokimov, *Szalona miłość Boga*, dz. cyt., s. 34.

w świecie<sup>30</sup>. Są również Jego ikoną, bo osiągnęli wewnętrzny pokój, cichość, pokorę, ubóstwo i prostotę serca. A są to Boskie wartości rozjaśniające mroki infernum historii i tym samym wnoszące w nią profetyczną nadzieję. Przedstawiając takich bohaterów Mickiewicz być może inspirował się przeświadczeniami właściwymi wschodniemu chrześcijaństwu, według którego Bóg istnieje, bo istnieją święci.

Człowiek w dramacie Mickiewicza jest bytem, który również ma swoją bezdeń, swoją tajemnicę głębi. Nosi bowiem w swojej duszy niezniszczalną wartość, „cichość ducha” jako drogę do cichości Boga, co jest wyraźnie ujęciem apofatycznym. Znamienny to fakt, że poeta w *Zdaniach i uwagach* zawarł swoisty apel, czy wezwanie o dorastanie człowieka do tej Boskiej, ukrytej cichości:

*Błogostawieni cisi*

O kawał ziemi ludzkie dobija się plemię;  
Zostań cichym, a możesz posiadać całą ziemię.

*Jak słuchać*

Kto pragnie wieczne słowo w głębi własnej duszy  
Sam wyraźnie usłyszeć, niech wprzód zamknie uszy.

*Milczenie*

Zaiste, miłe Bogu jest aniołów pienie,  
Ale daleko milsze człowieka milczenie.

---

<sup>30</sup> O Mickiewicza obrazach historii patrz: J. Ruszkowski, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata. Studium romantycznego millenaryzmu*, Wrocław 1996; A. Walicki, *Mesjanizm Adama Mickiewicza w perspektywie porównawczej*, Warszawa 2006; A. Kowalczykowska, *Mickiewicz a Francuzi – ambiwalencje (okres przed wyjazdem do Lozanny)*, [w:] tejże, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, red. i opr. A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2014; *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia*, red. M. Kalinowska, J. Ławski, M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2011; *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.

*Cichość*

Głośniej niżli w rozmowach. Bóg przemawia w ciszy  
A kto w sercu ucichnie, zaraz go usłyszysz.

Zwróćmy uwagę, że zdania użyte tu zostały w trybie rozkazującym, nakłaniającym, lekko perswazyjnym. Osiągnięcie cichości oznacza znalezienie się wewnątrz Słowa<sup>31</sup>.

W przedstawionym szkicu skupiono uwagę na wybranych motywach III części *Dziadów*, które zawartymi w nich sugestiami treściowymi są zbliżone do mistycznych przesłań wschodniego apofatyizmu. Wyłaniający się w świecie przedstawionym arcydramatu Mickiewicza Bóg jest przede wszystkim najbliższy Bogu mistyków. Jest Bogiem ukrytym. To cichość, milczenie i ciemność osłaniają Jego tajemnicę, Jego apofatyczną niepoznawalność.

---

<sup>31</sup> Zob. także: M. Maciejewski, *Wrzucony do bytu otchłani. Liryka lożańska i jej konteksty*, Lublin 2012; L. Libera, *Jak czytać „Nad wodą wielką i czystą...”?*, [w:] tegoż, *Mickiewicz*, Zielona Góra 2015, s. 100-108.

# MICKIEWICZOWSKI WYBÓR KULTURY OBRAZU W KONTEKŚCIE IKONOKLAZMU

## 1.

Autor *Dziadów*, jak wielu poetów epoki romantycznej, interesował się również sztuką, zwłaszcza muzyką i malarstwem. W jego dorobku odnajdujemy bardzo głębokie, wypowiedziane z katedry paryskiej, refleksje o wzajemnych związkach muzyki i poezji<sup>1</sup>. Natomiast świadectwem tego, że nie były mu obce także problemy malarstwa, jest opublikowany w roku 1835 artykuł *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*<sup>2</sup>.

Tytuł tego artykułu, zawierający określenie „religijne”, siłą rzeczy przywołuje długowiekową i momentami burzliwą, a nawet krwawą, historię związaną właśnie z malarstwem sakralnym. Historia taka miała miejsce zarówno w chrześcijaństwie wschodnim, jak i zachodnim. W obu tych wielkich kręgach kulturowych toczyli ze sobą polemiki i gwałtowne spory przeciwnicy i zwolennicy kultu obrazów<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> A. Mickiewicz, *Dziela*, t. X, *Literatura słowiańska. Kurs drugi, wykład XIII*, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1955, s. 168-171.

<sup>2</sup> A. Mickiewicz, *Dziady*, t. V: *Pisma prozą*, cz. I, Warszawa 1955, s. 286-294.

<sup>3</sup> Na temat rozprawki Mickiewicza pisali między innymi: J. Kleiner, *Związek rozprawy Mickiewicza „O nowoczesnym malarstwie religijnym Niemców” z francuskim odrodzeniem sztuki chrześcijańskiej*, [w:] *W setną rocznicę Mickiewiczowską*, „Roczniki Humanistyczne” T. V, Lublin 1956, s. 73-79; D. Kudelska, *Jaki artysta być powinien – według Adama Mickiewicza. (Na podstawie rozprawki „O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim”)*, [w:] *Wizerunek artysty. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, red. M. Kitowska-Łysiak, P. Kosiewski, Lublin 1996, s. 25-55.

Ze szczególną siłą ujawniły się one w VIII wieku w Bizancjum, kiedy to zaczęły dominować idee ikonoklastyczne, głoszone przez przeciwników kultu obrazów, czyli przez ikonoklastów<sup>4</sup>.

W tym czasie zakazano ustawowo tworzenia świętych obrazów i doprowadzono do zniszczenia cennych dzieł sztuki bizantyjskiej, rozkwitłej wspaniale w wiekach V, VI i VII. Jednakże, jak twierdzą znawcy problemu, nawet w okresie nasilonego ikonoklastycznego obrazoburstwa i prześladowań nie została unicestwiona całkowicie tradycja kultu i tworzenia świętych obrazów. Tę tradycję podtrzymywali, nieraz za cenę życia, zwłaszcza mnisi w klasztorach, niższy kler, a także prosty lud.

Objawiający się już we wczesnym chrześcijaństwie ikonoklazm, czyli przekonanie o niemożności przedstawienia Boga w ludzkiej postaci i negujący Wcielenie Chrystusa, poniósł w połowie IX wieku klęskę, gdyż edykt z 843 roku usankcjonował zwycięstwo kultu obrazów i potępił zwolenników obrazoburstwa. Przedtem, bo w roku 787, odbył się Siódmy Sobór Powszechny w Nicei przywracający kult ikon.

Zwycięstwo nad ikonoklazmem spowodowało ponowny okres rozwoju sztuki bizantyjskiej, trwający aż do połowy XV wieku. Wtedy to ostatecznie utrwaliły się podstawowe kanony malarstwa ikonowego, sztuki religijnej świata bizantyjskiego, to znaczy teologia i mistyka ikony. Ikona była nie tylko wyrazem religijności i duchowości Kościoła Wschodniego, gdyż pierwsze ikony były wspólnym dorobkiem niepodzielonego, a więc całego chrześcijaństwa<sup>5</sup>.

Spory o obrazy religijne miały także miejsce i w chrześcijaństwie zachodnim, zwłaszcza po jego rozpadzie, o czym świadczą różne pisma protestantów i katolików. W sporze o obrazy uczestniczyła także poezja, z jednej strony poezja innowierców, odwołująca się do starotestamentowego zakazu przedstawiania Boga, z drugiej poezja katolików, uprawia-

---

<sup>4</sup> Por. L. Uspienski, *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Poznań 1993, s. 73-119; M. Quenot, *Ikona – okno ku wieczności*, przekł. ks. H. Paprocki, Białystok 1997, s. 24-37.

<sup>5</sup> Zob. J. Forest, *Modlitwa z ikonami*, przeł. E. E. Nowakowska, Bydgoszcz 1999, s. 28; O. Popowa, E. Smirnowa, P. Cortesi, *Ikony różnych kręgów kulturowych od VI w. po czasy współczesne*, Warszawa 1998.



jących tradycyjny kult świętych obrazów. Ślady tego sporu odnajdujemy także w poezji polskiej<sup>6</sup>.

Według Jerzego Nowosielskiego, malarza obrazów kultowych, walka z ikonoklazmem trwa do dziś<sup>7</sup>. Jedną z postaci ikonoklazmu reprezentuje na przykład protestantyzm, zakazujący oddawania czci obrazom czy pomalowanym ścianom. Swój stosunek do obrazów sakralnych protestanci przypominają skrajnych ikonoklastów bizantyjskich, którzy domagali się całkowitej likwidacji obrazów religijnych. Najbardziej obrazoburczy z nich żądał zniesienia czci Matki Bożej i Świętych. Tylko niektóre odłamy bizantyjskiego ikonoklazmu uznawały jedną ikonę Chrystusa. Nowosielski przypomina, że kalwini są zwolennikami tylko czysto duchowego, skrajnego kultu duchowego, bo nie wspartego o jakąkolwiek zewnętrzną rzeczywistość materialną.

Znakomity znawca ikony, Leonid Uspienski, wyraził opinię, że ikonoklazm pod różnymi formami i postaciami powtarza się wciąż i w różnych czasach można wskazać jego przejawy<sup>8</sup>. Zdaniem Jerzego Nowosielskiego, współczesny Kościół Zachodni wprost doświadcza wtórnego ikonoklazmu. Malarz usiłuje dociec przyczyn tego stanu, czyli jakiejś niemocy duchowej zachodniego chrześcijaństwa, hamującej tworzenie świętych obrazów<sup>9</sup>.

## 2.

Artykuł Mickiewicza *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim* ujęty w naszkicowanym wyżej w bardzo ogólnych zarysach kontekście sporu o obrazy, jednoznacznie prezentuje poetę jako zwolennika kultu świętych obrazów, a przeciwnika ikonoklazmu, chociaż w jego artykule nie pada taki termin. Poeta wyłożył w nim swoje intuicje do-

---

<sup>6</sup> Zob. K. Obremski, „*Głupi się trochę uczą, a mądrzy głupieją*”. Wacław Potocki i polski spór o obrazy, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 3.

<sup>7</sup> Por. J. Nowosielski, głos w *Dyskusji kończącej obrady* w książce *Sacrum i sztuka*, Kraków 1989, s. 207-208, a także głos w *Dyskusji*, s. 52.

<sup>8</sup> Por. L. Uspienski, *Teologia ikony...*

<sup>9</sup> Por. J. Nowosielski, głos w *Dyskusji* w książce *Sztuka i sacrum*, s. 208.

tyczące istoty malarstwa religijnego, przyczyny jego upadku, a także wskazał drogi jego odnowienia. Zaznaczmy, że Mickiewiczowi nie chodziło w tym artykule o malarstwo ilustracyjne, odwzorowujące, przedstawieniowe, ale o obrazy, które mają swoje źródło w głębokich, duchowych treściach religijnych ich twórców.

Według poety, ideał malarstwa chrześcijańskiego został wcielony przez „zbożnych malarzy średniowiecza”. Ich obrazy cechuje „uduchowiony charakter”, równie daleki od zmysłowości starożytnych, jak i „od mechaniczności naszych – mówi poeta – nowoczesnych fabrykantów obrazów”<sup>10</sup>.

Mickiewicz stwierdza, że malarze ci wzorów szukali w świecie niewidzialnym i nigdy nie uprawiali sztuki jako rzemiosła. Malując święte obrazy, żywili przekonanie, że spełniają czynność kapłańską, sakramentalną. Natchnienie do swej twórczości czerpali z modlitwy, a jej tematy z Ewangelii. Miejscem ich życia były klasztory i bractwa, gdzie te „prawne dusze”, „talenty z sumieniem”<sup>11</sup> uprawiały głęboką kontemplację rzeczy Boskich, duchowych, skupiając się wyłącznie na świętym temacie. Mickiewicz konstatuje w związku z tym, że malarze ci żyli naukami czerpanymi z Ewangelii, to znaczy, według poety, najpierw szukali „królestwa bożego”, czyli natchnienia, idei, dopiero później styl i technika były im przydane wraz z ideą czy wizją.

Sztuka średniowiecza była prawdziwie chrześcijańska, gdyż żyła właśnie duchem Ewangelii, a jej twórcy-malarze znajdowali się w stanie zapału, uniesienia religijnego. Tym samym pozostawali w żywej i bezpośredniej łączności z Bogiem, a nie z Jego materialnym znakiem. Dana była im więc bezpośrednio poznanie tego, co Boskie. Uprawianie przez nich malarstwa było modlitwą, a w idei modlitwy zawiera się tajemnica odpowiedzi, niezwykle przy tym pełna głębi.

---

<sup>10</sup> A. Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie religijnym*, w książce: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, T. 1, *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, Warszawa 1961, s. 23. Por. także: H. Krukowska, *Józef Ignacy Kraszewski o miłości piękna*, [w:] *Bibliotheca mundi. Studia bibliologiczne ofiarowane Janowi Leńczukowi*, red. J. Ławski, Ł. Zabielski, Białystok 2016, s. 155-168.

<sup>11</sup> Tamże, s. 26.

Ale ta rzeczywistość duchowa dosięgana była przez malarzy średniowiecznych za cenę oczyszczenia się, ogołocenia ze świata, a to zapewniało środowisko klasztorne, w którym dana była możliwość głębokiego skupienia religijnego, łącząca malarza z rzeczywistością duchową. Mickiewicz zauważa, że nieprzeliczone wizerunki oblicza Chrystusowego tworzone przez tych uduchowionych malarzy wszędzie były przyjmowane z uznaniem i czczone, gdyż nosiły charakter „boski i ewangeliczny”. Wierzone, że były one kopiami wizerunku autentycznego, cudownego<sup>12</sup>.

Aniołowie „unoszący się nad ołtarzami i pod kopułami katedr” – mówi poeta, nie byli tworamami urojonymi i dziwacznymi, wyrażali oni „rzeczywistość **niewątpliwą**”<sup>13</sup>. Kształt, postawa, oblicze tych istot nadprzyrodzonych „przypadały doskonale” do wyobrażeń, podkreśla Mickiewicz, jakie sobie tworzył o nich lud zgodnie z opowieściami Ewangelii. Że te obrazy miały uduchowiony charakter, świadczyło właśnie zachowanie ludu, oddającego im głęboką cześć, jak Bogu i świętym. Lud i malarzy łączyło uduchowanie przez wiarę i religię. Istniała dla nich jedna rzeczywistość, dlatego sztuka chrześcijańska była wtedy jednolita, żyła tylko prawdą duchową niedotkniętą jeszcze zmateriałizowaniem.

W Mickiewiczowskich rozważaniach o ideale malarstwa religijnego bardzo ważną rolę spełniała właśnie jedność artysty i ludu, który nie miał przygotowania, ażeby analizować techniczną stronę obrazu, ale wyczuwał w nim pierwiastek święty i adorował jak zstępujące z nieba jakby Nowe Jeruzalem, niesione przez aniołów i świętych.

Obrazy religijne średniowiecza dzięki uniesieniu duchowemu przepełnione były poezją. Tę poezję kultowi religijnemu odebrała Reformacja, bo przecięła duchowe więzi, które dotychczas łączyły malarstwo z niebem. Kiedy sztuka zaczęła gubić to, co w niej najwznioślejsze, swoją ideę i uduchowanie, kiedy malarze – jak syn marnotrawny z Ewange-

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 23. Mickiewicz w przypisie zaznacza, że ten wizerunek tradycja przypisywała świętemu Łukaszowi. Zob. E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998.

<sup>13</sup> Tamże, s. 26.

lii – porzucili świątynię, „dom ojca”<sup>14</sup>, zaczął się proces zstępowania sztuki, jej upadek w ziemskość, pogaństwo, eklektyzm, materializm, historyzm, bałwochwalstwo. Lud, jak podkreśla Mickiewicz, przestał mieć taką sztukę w poważaniu i czci. Choć nie zatracił w sobie odczucia świętości obrazów w kościołach, dla tej nowej sztuki nie okazywał już żadnego zainteresowania, gdyż zatracala ona swą myśl macierzystą, swój dogmat rodzajny, swoje spontaniczne uduchowienie i naturalny związek z niebem.

Powróćmy do konstatacji Mickiewicza, że sztuka średniowieczna, chrześcijańska wyrażała „rzeczywistość niewątpliwą”. Co ukrywa się pod tym sformułowaniem? Aby na to pytanie odpowiedzieć, należy zastanowić się, jaką duchowość Mickiewicz łączy z malarstwem religijnym. Autor *Dziadów*, jak wiemy, pozostawał w orbicie oddziaływania zarówno chrześcijaństwa wschodniego, prawosławia i unitów, jak i chrześcijaństwa zachodniego, katolicyzmu. Artykuł Mickiewicza, będący wspaniałą apoteozą obrazów sakralnych, zawiera wiele stwierdzeń bliskich duchowości chrześcijaństwa wschodniego, zwłaszcza ujawnianej w teologii i mistyce ikony<sup>15</sup>.

Duchowość chrześcijaństwa wschodniego, czyli w zasadzie prawosławia, według tak znakomitych jej znawców, jak Mikołaj Bierdiajew, Paweł Florenski i Leonid Uspienski, odznacza się „zasadniczym i niewzruszonym ontologizmem”<sup>16</sup>. Chodzi tu o organiczną więź z bytem, z Bogiem i ludźmi, z pra-bytem i pra-życiem. Zachód poszedł w kierunku systemów racjonalistycznych, pojęć intelektualnych i tym samym utracił pierwotny ontologizm, integralność podmiotu i przedmiotu. Tu poznanie i myślenie nie dokonywały się w ramach duchowej jedności istoty ludzkiej, integracji wszystkich władz człowieka. Natomiast na gruncie chrześcijaństwa wschodniego człowiek nie utracił zdolności do docierania w głąb bytu. Jego myślenie nie utraciło mocy ontologicznej, integralności, czyli organicznej więzi z bytem. Duchowość Wschodu

---

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Por. L. Uspienski, *Teologia ikony...*

<sup>16</sup> Por. M. Bierdiajew, *Prawda prawosławia*, tłum. R. Mazurkiewicz, „Znak” 1933, z. 2, s. 4.

ukszałtowała się w żywym doświadczeniu wewnętrznym w kontakcie z Boską Tajemnicą, której energie działają w sposób utajony. Specyfika chrześcijaństwa wschodniego tkwi w jego gruntownym pneumatyzmie, gruntownej, a zatem niepoddającej się racjonalizacji i sformalizowaniu, duchowości. Duchowość ta przejawia się w uczestnictwie, partycypacji w niezgłębianej Boskiej Tajemnicy, czyli musi być głęboko przeżyta i nieustannie kontemplowana. Bóg jest dla nas o tyle, o ile w Nim uczestniczymy<sup>17</sup>. Teologia prawosławna i mistyka nie są sobie przeciwstawne. Celem ostatecznym jest tu zjednoczenie z Bogiem, przebóstwienie człowieka i natury<sup>18</sup>.

Kościół wschodni potwierdza poprzez ikonę możliwość wyrażenia w materii rzeczywistości Boskiej. Ikona jest świadectwem uświęcenia, uczestnictwa, partycypacji w tej rzeczywistości. Ten cel osiąga twórca ikony przez wewnętrzne skupienie, kontemplacyjny monastycyzm<sup>19</sup>. W świetle powyższych konstatacji ujawnia się wiele zbieżności pomiędzy duchowością chrześcijaństwa średniowiecznego a duchowością Wschodu, ikoną a obrazem religijnym w ujęciu Mickiewicza.

Kontekst, w którym Mickiewicz używa sformułowania „rzeczywistość niewątpliwa”, jaką wyrażają obrazy religijne średniowiecza, pozwala sądzić, że ukrywa się za tym sformułowaniem również „niewzruszony ontologizm” właściwy Kościołowi Wschodniemu. Zarówno w malarstwie chrześcijańskim średniowiecza, tak jak je interpretuje Mickiewicz, jak i wpisaniu ikony, ujawnia się podobna koncepcja artysty-malarza. Musi on, dzięki wewnętrznemu skupieniu, osiągnąć poczucie integracji swoich idei malarskich z intuicją teologiczną, z duchem Ewangelii. Musi on być, jak mówi Jerzy Nowosielski, „teologiem przez malarstwo, a nie obok malarstwa”<sup>20</sup>. Chodzi tu o integralność tego, co Boskie i tego, co ludzkie. Niektóre stwierdzenia Mickiewicza zawierają sugestie, że malarzowi właściwe jest oderwanie się od świata, charakteryzujące

<sup>17</sup> Por. W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, w książce *Sacrum i sztuka...*

<sup>18</sup> Por. W. Łoski, *Teologia mistyczna kościoła wschodniego*, Warszawa 1984.

<sup>19</sup> Por. M. Quenot, *Ikona – okno ku wieczności*, s. 58; J. Forest, *Modlitwa z ikonami*, rozdz. *Tworzenie ikony*; B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000.

<sup>20</sup> Por. Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993.

świętego. Oderwanie się świętego oznacza uczestnictwo i to najwznieślijsze, jakie istnieje<sup>21</sup>. Podobnie twórcy ikon, muszą osiągnąć ten stan oderwania się, ogołocenia, oczyszczenia, bliski świętości. Według Gabriela Marcela, oderwanie świętego „dokonuje się (...) w samym wnętrzu tego, co rzeczywiste [„rzeczywistość niewątpliwa” Mickiewicza] i całkowicie wyklucza ciekawość w stosunku do wszechświata”<sup>22</sup>. Istnieje immanentny związek między rzeczywistością Boga a Jego urealnieniem w świętym, z tym, że rzeczywistość Boga może świętemu ukazać się jedynie jako coś, w czym uczestniczy (partycypuje). Wszelkie stworzenie, które usiłowałoby wyjść poza tak ustanowione uczestnictwo, nie byłoby w żadnym wymiarze prawdziwe.

Artysta w tym sensie musi siebie opuścić, jak kapłan przy ołtarzu, roztopić swoje „ja” w ufności, czci, modlitwie. Według Simone Weil, istnieje taki stopień wielkości, na którym geniusz odkrywczy i świętość są nie do odróżnienia<sup>23</sup>, co mistycy Wschodu nazywają partycypacją, integralnością. Świętość, czyli głęboka wiara dyktuje wtedy najwłaściwszy sposób realizacji wizji artysty. Mistrz Eckhart twierdził również, że aby dojść do Istoty Rzeczy, trzeba zniszczyć wszelkie podobieństwo<sup>24</sup>. Wspomniany wyżej Marcel dokonuje znamienego rozróżnienia pomiędzy dwoma sposobami oderwania: oderwaniem widza i oderwaniem świętego. Oderwanie widza filozof łączy z tak zwaną filozofią oglądową<sup>25</sup>. Postawa widza odpowiada pewnej formie pożądlivosti; znacznie więcej: odpowiada aktowi, poprzez który podmiot sprowadza świat do siebie, odstepuje od bytu, traci „rzeczywistość niewątpliwą”.

Obraz prawdziwie religijny w ujęciu Mickiewicza przedstawia to, co nie jest z tego świata, lecz jest czystą adoracją. Siłą tej adoracji sztuka trwała w swej łączności z wymiarem duchowym. Kiedy Mickiewicz wspomina poezję obrazów chrześcijańskich, ma na myśli właśnie ową

<sup>21</sup> G. Marcel, *Być i mieć*, przekł. P. Lubicz, Warszawa 1986, s. 17.

<sup>22</sup> Tamże, s. 17

<sup>23</sup> Por. S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, przekł. A. Olędzka-Frybesowa, wybór i oprac. A. Wielowiejski, Warszawa 1999, s. 427.

<sup>24</sup> Por. Mistrz Eckhart, *Kazania i traktaty*, przeł. i przedni. J. Prokopiuk, Warszawa 1988, s. 133 i in.

<sup>25</sup> G. Marcel, *Być i mieć*, s. 17.

czystą adorację Boskości i Świętych. Również znawcy ikony wiele miejsca poświęcają jej twórcom, którym przypisują taki stan duchowy, jaki Marcel nazywa „oderwaniem świętego”.

### 3.

Zdaniem Mickiewicza, jak i znawców teologii i mistyki ikony, istnieje immanentny związek między rzeczywistością Boga a jego urealnieniem w świętym. A zatem „**rzeczywistość niewątpliwa**” może malarzowi, jak i twórcy ikony, ukazać się jedynie jako coś, w czym uczestniczy on jako jednostka, która zbliżyła się maksymalnie do stanu świętego ogołocenia i w tym ogołoceniu pozbyła się własnego, indywidualnego „ja”, zbliżając się do Istoty Rzeczy. To ogołocenie oznacza „spojrzenie” dostrzegające tylko formy idealne, pierwowzory, archetypy. Zdaniem Eliadego, „kiedy opuszcza się świat form i stawania się, źrenice przestają widzieć. Każda ekstaza prowadzi do unicestwienia spojrzenia”. Ekstaza – to gwałtowne wdarcie się w świat idei, w świat boski, otwarcie się na objawienia<sup>26</sup>.

Obraz religijny w rozumieniu Mickiewicza powstaje w akcie duchowego porywu, maksymalnego skupienia, to znaczy podczas ontologicznego kontaktu z samym Pierwowzorem. Paweł Florenski, również podobnie ujmował drogę do pierwowzoru:

Każde wyobrażenie ze względu na swą nieodzowną symbolikę odkrywa nam swą duchową treść tylko w procesie naszego duchowego wstępowania „od obrazu do pierwowzoru”, to znaczy podczas ontologicznego kontaktu z samym pierwowzorem. Wtedy i tylko wtedy materialny znak napełnia się życiodajnymi sokami i tym samym, nieodłączony od swego pierwowzoru przestaje być „wyobrażeniem”, stając się pierwszym impul-

---

<sup>26</sup> M. Eliade, *Religia, literatura i komunizm. Dziennik emigranta*, przeł. A. Zagajewski, Londyn 1990, s. 5.

sem, albo jednym z pierwszych impulsów wywoływanych przez rzeczywistość<sup>27</sup>.

A zatem i Mickiewiczowi i Florenskiemu nie chodzi o przedstawienie, naśladowanie, odwzorowanie, ale o partycypację w treściach czysto duchowych. Ikona w takim sensie jest objawieniem czystej Świątości Boga. Zarówno Mickiewicz, jak i Florenski wyrażają przeświadczenie, iż jest to możliwe. Ta zbieżność potwierdza także bliskość Mickiewicza wobec duchowości wschodniej i ugruntowuje wysoką kulturą jego rozumienia istoty obrazu religijnego.

W artykule Mickiewicza wielka rola została przyznana adoracji, która konkretyzuje się w akcie natchnionego porywu malarza. Dla twórców ikony adoracja również jest bardzo ważna, ale raczej chodzi w tym przypadku o rodzaj cichej, głębokiej kontemplacji, która znajduje wyraz w kolorystyce ikony, kojarzącej się z ciszą i milczeniem, wydobywającym jej sakralność. W charakterze ikony ujawnia się zasadnicza cecha duchowości wschodniej – apofatyzm, czyli przeświadczenie o absolutnej niewyraźności i niepoznawalności Boga<sup>28</sup>. Chrześcijaństwo zachodnie jest raczej katafaticzne, właściwa mu jest afirmacja, która siłą rzeczy nadaje obrazom religijnym bardziej ziemski charakter, co ujawnia się w ich kolorystyce i kształtach świętych postaci.

Na zakończenie tego szkicu przywołam następującą refleksją Simone Weil: „Nie próbuj wyjaśniać obrazów, ale patrzaj na nie, aż wytryśnie światło”<sup>29</sup>. Sądzę, że refleksja ta oddaje istotę głębokiej kultury obrazu autora *Widzenia*. „Patrzaj” to adoruj, kontempluj. W późniejszych czasach nie udało się powtórzyć cudu malarstwa średniowiecznego. Tworzone obrazy, mimo religijnych, zaczerpniętych z Pisma Świętego tematów, nie zdołały wcielić w sposób malarski „rzeczywistości niewątpliwej”.

---

<sup>27</sup> P. Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, wybrał, przeł. i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, Białystok 1997, s. 134. Por. M. Quenot, *Ikona i kosmos. Inne spojrzenie ma dzieło stworzenia*, przeł. ks. H. Paprocki, Białystok 2007.

<sup>28</sup> Por. W. Łoski, *Teologia mistyczna Kościoła wschodniego*.

<sup>29</sup> S. Weil, *Myśli*, wybór, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1985, s. 153.



# CHRZEŚCIJAŃSKA DUCHOWOŚĆ ADAMA MICKIEWICZA

## 1.

Poezji Mickiewicza nie można rozpatrywać tylko w perspektywie czysto estetycznej. Autor *Dziadów* zbyt głęboko doświadczał Boga, natury, historii i egzystencji indywidualnej oraz tego, co nazywa się „życiem duszy”, by jego słowo poetyckie nie było częścią tego doświadczenia. Mickiewicz jako człowiek i jako poeta nie był istotą „odkorzenioną” i dlatego jego utwory są tak naturalne, autentyczne i pod każdym względem rzetelne. Nie są bowiem skażone pustą retoryką czy dezynwolturą słowną, a więc tym, co nazywa się podmiotową samowolnością, która by naruszała ich wewnętrzną prawidłowość, to znaczy zawarty w ich strukturze głębokiej prawzór duchowy. Inaczej mówiąc, utwory Mickiewicza odznaczają się zawsze prawdą artystyczną, bo u jej podstaw znajduje się właśnie prawzór duchowy, czyli Boski Sens życia, nie pochodzący od ludzi.

Poezję autora *Pana Tadeusza*, jak i całą poezję romantyczną, należy oceniać według stopnia zbliżenia lub oddalenia od tego Sensu, który jest istotowym, duchowym wymiarem życia. Mickiewicz zajmuje w poezji polskiej i światowej szczególne miejsce, gdyż jego twórczość jest właśnie w najwyższym stopniu uczestnictwem w istotowym, jakościowym uposażeniu świata. Słowo poetyckie Mickiewicza natężone jest poznawczo w tym kierunku i dlatego nie popada nigdy w wymiar pozaduchowy, nie schodzi więc na poziom płaskości czy prozaiczności. Poezja Mickiewicza ma oparcie w wierze w wartości pierwsze, zasadnicze, jakimi są Prawda, Dobro i Piękno, czyli Boskie Transcendentalia.

Coraz bardziej, w miarę upływu czasu, imperatywem duchowości Mickiewicza staje się biblijne odnośnienie wszystkiego, co ludzkie, ku Bogu. Wiara poety wyrażała się w jego wierności Bogu i stworzonemu przez Niego światu. Daje temu świadectwo cała twórczość autora *Pana*

*Tadeusza*<sup>1</sup>. Ten właśnie poemat jest niespotykaną w innych literaturach wysoką afirmacją bytu i jego Boskiego ładu.

Mickiewicz jest poetą chrześcijańskim przede wszystkim dlatego, że nigdy nie odwrócił podstawowej dla duchowości chrześcijańskiej relacji Bóg – człowiek, Stwórca – stworzenie, czyli hierarchicznej struktury bytu. W sporze człowieka z Bogiem, a takim sporem jest *Improwizacja* z III części *Dziadów*, poeta staje zdecydowanie po stronie Boga. Główny bohater tego arcydramatu, Konrad, pragnie tę relację zakwestionować, zburzyć nawet. Wydaje się mu, że może stanąć naprzeciw Boga jak równy z równym, zapomina, że jest stworzeniem Bożym. Mickiewicz strąca swego zbuntowanego bohatera z urojonych wyżyn do przepaści, by w tym upadku rozpoznał on właściwą relację Stwórcy i stworzenia.

## 2.

Mickiewicz w swojej poezji, zgodnie z religią chrześcijańską, przedstawiał życie ludzkie jako drogę. Człowiek według twórcy *Ody do młodości* istnieje po to, by stawać się, w sensie spełnienia zaofiarowanej mu Boskiej pełni. Tę prawdę potwierdza poeta zarówno swoim życiem, jak i twórczością. Autor *Dziadów* coraz bardziej, jako człowiek i jako poeta, wyzwala się z wewnętrznego i zewnętrznego rozproszenia, ogołaca się, oczyszcza, wchodzi w stan ewangeliczny, w czas uciszenia. Oczyszcza się i słowo Mickiewiczowskie, coraz wyraźniej ujawniające prawdę, że właściwym klimatem wewnętrznego rozwoju duchowego człowieka jest uciszenie wewnętrzne. Zatem następuje w twórczości Mickiewicza redukcja słowa poetyckiego w kierunku „cichości semantycznej”.

---

<sup>1</sup> Z ostatnich prac rozwijających wątki teologiczne i poznawcze Mickiewicza wymienimy: M. Burta, *Reszta prawd. „Zdania i uwagi” Adama Mickiewicza*, Warszawa 2005; M. Saganiak, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Różna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Warszawa 2009; M. Dalman, *Bóg i człowiek w świecie III części „Dziadów” Adama Mickiewicza*, Gdańsk 2008; *Zanikanie i istnienie niepełne. W labiryntach romantycznej i współczesnej podmiotowości*, red. A. Dębska-Kossakowska, P. Paszek, L. Zwierzyński, Katowice 2013.

Anna Kamińska w swoim *Notatniku 1965–1972* wyraziła przekonanie, że:

Mickiewicz jest tym poetą, do którego trzeba dorastać jak do *Biblii*. To, co efektowne, co akceptuje się łatwo, nie jest wielkie. W wielkiej sztuce jest zawsze ta wspaniała prostota, trudna prostota dojścia [...] <sup>2</sup>.

Zatrzymajmy się przy ostatnich trzech słowach poetki: „trudna prostota dojścia”. W kontekście biblijnym oznaczają one osiągnięcie najwyższych cnót, wyznaczających duchowość chrześcijańską. Przypomnijmy, że słowo „prostota” wprowadził Mickiewicz do III części *Dziadów*, gdzie chór archaniołów wyśpiewuje znamienne słowa, skierowane do Księdza Piotra:

Sługo! sługo pokorny, cichy,

(*Dziady*, cz. III, sc. III, w. 204) <sup>3</sup>

Natomiast we wspólnym śpiewie chóru aniołów i archaniołów pojawia się skierowane do tego bohatera słowo „prostota”:

Pokój, pokój prostocie  
Pokornej, cichej cnotcie!

(*Dziady*, cz. III, sc. III, w. 250-251)

„Prostota” została tu nazwana cnotą pokorną i cichą. W scenie IV z III części *Dziadów*, najbardziej mistycznej, obok słów „pokorny”, „cichy”, pojawia się także słowo „czysty”. Nie są to zwykłe słowa, bo nawiązują do „najpiękniejszej poezji świata” <sup>4</sup>, do Chrystusowego *Kazania na Górze*. Już te przywołania z arcydramatu potwierdzają wyżej przytoczoną opinię Kamińskiej o Mickiewiczu jako poecie osiągającym pro-

<sup>2</sup> A. Kamińska, *Notatnik 1965–1972*, Poznań 1988, s. 153.

<sup>3</sup> *Dziady* cytuję według wydania: A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 3: *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1955 (Wydanie Jubileuszowe).

<sup>4</sup> Tak nazwała *Kazanie na Górze* Anna Kamińska w *Notatniku*.

stotę biblijną. W miarę upływu czasu bohaterem jego poezji staje się właśnie człowiek pełen ewangelicznej prostoty, a więc cichy i czysty. Tę „trudną prostotę” dochodzenia do wzoru danego z Góry ujawniają *Zdania i uwagi*, gdzie również odnajdujemy motywy, nawiązujące do *Kazania na Górze*. Mickiewiczowski tekst czytamy nie po to, by tylko wiedzieć, co zawiera, ale po to, by pogłębiać, doskonalić naszą duchowość, gdyż jej postęp nie jest możliwy bez naśladowania Boskiego Wszechwzoru. Poezja *Zdań i uwag* służy medytacjom religijnym, pomaga dojrzywać do duchowości chrześcijańskiej, o jakiej mówił Chrystus w *Kazaniu na Górze*. *Zdania i uwagi*, podobnie jak to przesłanie ewangeliczne, przynoszą odpowiedź na pytanie, jak mamy istnieć jako człowiek duchowy, czyli człowiek wewnętrzny, o którym mówił święty Paweł. Już styl *Zdań i uwag* ujawnia ich główną intencję, jaką jest otwieranie duszy ludzkiej ku najwyższemu szczytom chrześcijańskiego życia duchowego, ku Boskiemu jego wymiarowi, Boskiemu, bo wypełnionemu przez takie cnoty ewangeliczne, jak pokora, cisza, ubóstwo, czystość. Oto przywołania z tego wspaniałego w swej prostocie poetyckiej tekstu. Pierwsze z nich nakazuje, jak osiągnąć cnotę pokory:

*Veni Creator Spiritus*

Niech się twa dusza jako dolina położy,  
A wnet po niej jak rzeka popłynie duch boży<sup>5</sup>.

Doświadczona Chrystusowym dotknięciem Simone Weil zauważyła, że nie wchodzi się w Prawdę bez przejścia przez swoje własne unicestwienie<sup>6</sup>. Podobne przeświadczenie właściwe jest Mickiewiczowi, który prowadził człowieka ku głębi wewnętrznej, czyli właśnie ku unicestwieniu:

---

<sup>5</sup> *Zdania i uwagi* oraz inne wiersze poety cytuję według wydania: A. Mickiewicz, *Zdania i uwagi...*, [w:] *Wybór poezyj*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1997, t. 2.

<sup>6</sup> S. Weil, *Mysli*, przekład i wybór A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1985, s. 112.

*Błogosławieni cisi*

O kawał ziemi ludzkie dobija się plemię;  
Zostań cichym, a możesz posiąść cała ziemię.

*Jak słuchać*

Kto pragnie wieczne słowo w głębi własnej duszy  
Sam wyraźnie usłyszeć, niech wprzód zamknie uszy.

*Milczenie*

Zaiste, miłe Bogu jest aniołów pienie,  
Ale daleko milsze człowieka milczenie.

*Cichość*

Głośniejszą niżli w rozmowach Bóg przemawia w ciszy,  
I kto w sercu ucichnie, zaraz go usłyszy.

Największą głębię duchowości chrześcijańskiej wyraża poezja Mickiewicza poprzez motyw wewnętrznej cichości. Cichość wewnętrzna, ucieszenie, milczenie to właśnie jest prawdziwe „życie duszy”, pogrążające ją mistycznie w Bogu. O tym pogrążaniu się w Boskości mówią przecież wielcy mistycy chrześcijańscy tacy, jak święty Jan od Krzyża czy święta Teresa z Avila<sup>7</sup>. W poezji autora *Nad wodą wielką i czystą* życie duchowe człowieka ma różne poziomy i stopnie, a także swoją dynamikę. Faktem jest, że ta poezja otwiera się ku najwyższym szczytom chrześcijańskiej duchowości, gdzie następuje tak upragnione przez duszę ludzką mistyczne spoczęcie w Panu.

Bóg, jak wyznaje w jednym ze swoich poematów Karol Wojtyła, „ciszą trafia człowieka najgłębiej”<sup>8</sup>. Wielu chrześcijańskich myślicieli

<sup>7</sup> Por. w tym kontekście inspirujący tom: M. Krupa, *Duch i litera. Liryczna ekspresja mistycznej drogi świętego Jana od Krzyża w polskich przekładach*, Gdańsk 2011; także: *Mistyka w życiu człowieka*, pod red. ks. W. Słomki, Lublin 1980.

<sup>8</sup> K. Wojtyła, *Poemat o Bogu ukrytym*, [w:] tegoż, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 15. Zob. tom: *Karol Wojtyła – Jan Paweł II wobec tradycji kultury polskiej*, red. G. Halkiewicz-Sojak, A. Komorowska, B. Łuczak, M. Sokulski, Poznań 2015.

podkreślało, że Bóg jest milczący i że wszystko, co ma na świecie jakąkolwiek wartość, nasycone jest milczeniem. Przytoczmy wypowiedź Simone Weil, według której:

W naszym świecie cząstka tego, co nadprzyrodzone, jest ukryta, cicha, prawie niewidoczna [...]. Ale to ona odgrywa decydującą rolę<sup>9</sup>.

Mickiewicz podobnie rozumiał istotę świata i miejsce w nim tego, co nadprzyrodzone, czyli w jego ujęciu właśnie – ciche.

### 3.

Poezja autora *Romantyczności* wspiera się o słowa, które mają źródło ewangeliczne i moc epifaniczną. Są to słowa rysujące absolutny, Bożski horyzont duchowości – a więc słowa takie jak Bóg, Miłość, Prawda, Sprawiedliwość, Dobro. Te słowa, według Simone Weil, promieniają swym własnym światłem. Mickiewicz w miarę swego rozwoju duchowego usuwa ze swej poezji słowa będące tylko ludzką nadbudową do wymienionych wyżej słów-wartości, oczyszcza je, rezygnuje w zasadzie z jakichkolwiek roszczeń w sprawie języka. Poeta przebył trudną, krzyżową drogę od *Improwizacji*, w której jej bohater chełpił się władzą nad słowami, do nagiego, czystego słowa *Zdań i uwag*. Zgodnie z prawdą duchową zawartą w tym tekście człowiek powinien powrócić w Słowo:

#### *Słowo i ciało*

Słowo stało się ciałem, ażeby na nowo  
Ciało twoje, człowieku, powróciło w Słowo<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> S. Weil, *Myśli*, s. 15.

<sup>10</sup> W kontekście tego dwuwiersza zob. pracę Mariana Maciejewskiego: „Ażeby ciało powróciło w słowo”. *Próba kerygmaticznej interpretacji literatury*, Lublin 1991; również: W. Pyczek, *Interpretacja kerygmaticzna w doświadczeniu historyka literatury*, „Roczniki Humanistyczne” T. 63, nr 1 (2015), s. 41-55; tegoż, *Motywy pasyjne w liryce wielkich romantyków. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Lublin 2008.

Tę duchową prawidłowość można odnieść i do słowa poetyckiego Mickiewicza. Tylko poezja, która czyni wysiłek powrotu w Słowo, czyli do swego pierwowzoru, jest poezją prawdziwą, mającą moc ontologiczną Objawienia. W tym powrocie tkwi źródło metafizycznej jej powagi jako Słowa wcielonego, przychodzącego do poety w trudzie ciężkiej pracy duchowej.

Takim słowem jest w poezji Mickiewicza miłość jako najwyższy, Boski sens ludzkiego istnienia. W jednym z najpiękniejszych liryków – *Snuć miłość* – to słowo staje się wyrazem nienasyconej nostalgii duszy człowieczej za Boską pełnią:

Snuć miłość, jak jedwabnik nić wnętrzem swym snuje.  
 Łać ją z serca, jak źródło wodę z wnętrza leje,  
 Rozkładać ją jak złotą blachę, gdy się kuje  
 Z ziarna złotego; puszczać ją w głąb, jak nurtuje  
 Źródło pod ziemią. – W górę wiać nią, jak wiatr wieje.  
 Po ziemi ją rozsypać, jak się zboże sieje.  
 Ludziom piastować, jako matka swych piastuje<sup>11</sup>.

W następnych pięciu wersach tego wspaniałego liryku aż osiem razy powtarza się słowo „moc”, oznaczające siłę duchową, jaką osiąga człowiek „snujący miłość”. Oto ostatni wers:

A w końcu będzie jako moc Stwórcy stworzenia.

Odległość dzieląca Stwórcę od stworzenia nie jest więc absolutna. Pokonuje ją siła miłości, wznosząca ustawicznie duszę ludzką ku Bogu, siła, która w końcu nabiera Jego mocy. I o tym jest też *Widzenie*. Miłość

<sup>11</sup> Wśród interpretacji tego niezwykłego wiersza zob. J. Kleiner, *Liryki lozańskie*, [w:] tegoż, *Studia inedita*, red. J. Starnawski, Lublin 1964; Z. Suszczyński, *O lirykach lozańskich Adama Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej, Białystok, 2-4 grudnia 1988*, red. H. Krukowska, Białystok 1993; B. Stelmaszczyk, *Sfera miłości – o wierszu „Snuć miłość...”*, [w:] *Wiersze Adama Mickiewicza. Analizy, komentarze, interpretacje*, red. J. Brzozowski, Łódź 1998; *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, opr. M. Stala, Kraków 1998; M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.

w tym liryku rozumiana jest więc jako moc ontologiczna. Zostało w nim wyrażone marzenie człowieka o upodobnieniu się do Boga w sensie stania się czystą miłością, to znaczy niepobrudzoną przez nasze „ja”. Dlatego poeta wprowadził do wiersza bezosobowe formy czasowników-bezokoliczniki: „snuć”, „lać”, „rozkładać”, „rozsypać”, „piastować”, „wiał”. Według Simone Weil, czyste, Boskie jest w nas to, co bezosobowe<sup>12</sup>, czyli w tym wypadku czysta miłość, o jakiej też mówi święty Paweł w *Pierwszym liście do Koryntian*. Miłość w wierszu Izońskiego jest bliska przez to znaczeniem, jakie przypisuje jej święty. Miłość biblijna „nie szuka swego”, ale „współweseli się z prawdą” i „nigdy nie ustaje”. Trwają – mówi święty Paweł – wiara, nadzieja i miłość, a „z nich największa jest miłość”<sup>13</sup>. Należy podkreślić, że porównania, które Mickiewicz wprowadził do swego liryku, są też związane z czystością: „Snuć miłość, jak jedwabnik”, „Lać ją z serca, jak źródło wodę z wnętrza leje”. Poeta odwołuje się do zdarzeń natury, które są tym, czym są właśnie z natury, z istoty, a więc są czyste, „bezosobowe”. Prawda poetycka, artystyczna spokrewniona jest więc z prawdą ontologiczną. „Snuć miłości” jest utrzymywaniem religijnego szacunku dla głębi metafizycznej naszej duszy, w której panuje zasada wewnętrznej grawitacji, miłosnego ciężenia ku Bogu. Zygmunt Krasiński w jednym z listów do Delfiny Potockiej wyznał:

Nie cierpię takiej poezji, która sama się przyznaje, że serce straciła lub serca nie miała... Gdzie na sercu brak, tam nicość i tej nicości nawet rozum nieskończony zaludnić, zapełnić, ożywić nie zdoła<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Por. S. Weil, *Myśli*, s. 30-32. Por. też: M. Dzień, *Pozostać z tyłu. O Simone Weil*, „Tytuł” 1998, nr 1, s. 110-126; K. Nadana-Sokołowska, *Wobec skandalu cierpienia. Polemika Józefa Czapskiego z Simone Weil*, „Znak” 1997, nr 6, s. 69-82.

<sup>13</sup> Święty Paweł, *Pierwszy list do Koryntian* (13, 1-13), [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opr. Zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. 3, Poznań – Warszawa 1980. Wszystkie cytaty biblijne pochodzą z tego wydania.

<sup>14</sup> Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1975, t. 1, s. 254.



Z całą odpowiedzialnością możemy skonstatować, że Mickiewicz również wypowiedziałby podobną opinię. W *Księdze Przysłów* napisano:

Serce rozważne szuka mądrości [...]  
Kto sercem mądry, zwie się rozumnym<sup>15</sup>.

Pismo Święte mówi także często o prawym sercu. I takie jest serce Mickiewicza jako poety. Jest ono dominującym słowem jego poezji, jej słowem-kluczem. Buduje się ona na mądrości serca. I tym potwierdza swój związek z Biblią. Mickiewicz w programowej *Romantyczności* umieścił słynne przesłanie –

Miej serce, i patrzaj w serce!<sup>16</sup>

W Piśmie Świętym serce jest rozumiane jako najgłębsze duchowe centrum człowieka. Na tym tle przesłanie Mickiewiczowskie nabiera niezwykłej wymowy. Jest ono odniesione także do poezji, która powinna mieć swoje źródło w sercu, płynąć z serca, którego Światłością, jak mówi Pismo, jest Duch Święty. Przez słowo „serce” w wierszu *Romantyczność* należy rozumieć to, co ukryte w duszy, a co jest czystym skarbem naszego człowieczeństwa, w który należy nieustannie patrzeć, by to człowieczeństwo nie zgubiło Bożej mądrości. Utwór Mickiewicza przywołuje tę tradycję duchowości ludzkiej, którą różne kultury budowały na mądrości serca. Przede wszystkim należy wymienić kulturę chrześcijańską, według której człowiek odcinający się od wartości symbolizowanych przez serce, staje się martwy i płaski, gdyż traci powiązania uczuciowe z Bogiem,

<sup>15</sup> *Księga Przysłów*, 15, 14; 16, 21.

<sup>16</sup> Z licznych prac o balladzie i symbolice serca zob. Z. Stefanowska, *O „Romantyczności”*, [w:] tejsze, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 2001; R. Przybylski, *Oświeceniowy rozum i romantyczna przepaść*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria III, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981; K. Cysewski, „Ballady i romanse” – przewodnik epistemologiczny, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3; A. Kowalczykowa, *Widzenie w biały dzień*, [w:] tejsze, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977; M. Lul, *Mickiewiczowski ład serca. O „Romantyczności”*, [w:] *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007.

ludźmi i światem. Zważywszy wagę serca i uczucia w poezji Mickiewicza, można skonstatować, że obcy był mu człowiek bez serca, a przede wszystkim owi mędrzy, którzy na księgach ostrzą „rozumy zimne i twarde jak miecze ze stali” i zdradliwie idą „łowić Boga”<sup>17</sup>. Brak serca oznacza zubożenie naszego człowieczeństwa, kalectwo duchowe, a nawet zło.

Bohaterowie Mickiewicza żyją naprawdę, kochają, cieszą się, smucą, płaczą, wiedzą, co to tęsknota, nostalgia, samotność, wspomnienie, ojczyzna, dom, matka, wiara. Są w jego poezji i tacy bohaterowie negatywni, którzy pozbawieni są wrażliwości na te podstawowe wartości życia, np. Nowosilcow i dworacy carscy z III części *Dziadów* czy Krzyżacy z *Konrada Wallenroda*, którzy „nabijają strzelbę” i „liczą różaniec”. Głębia chrześcijańskiej duchowości Mickiewicza przejawia się w jego afirmacji życia i świata stworzonego przez Boga. Poeta nie kreował jakiegoś innego świata, nie był literatem wymyślającym fikcje. Był poetą głęboko zrośniętym z ziemią – o tym, jak zrośniętym, mówi przede wszystkim *Pan Tadeusz*. Mickiewicz nie chciał, jak Słowacki, odwcielać bytu. Materia i duch w jego poezji, jak w Biblii, są zintegrowane. Dla Mickiewicza potrzeba wcielenia była niesłychanie istotna, od tej potrzeby nie uchylają się jego bohaterowie, a ci, co próbują się uchylać, gubią się w jego górnych lub dolnych sferach, jak Zosia czy zły Pan w II części *Dziadów*, gdzie poeta zawarł następującą sentencję:

Bo kto nie był ni razu człowiekiem,  
Temu człowiek nic nie pomoże.

(*Dziady*, cz. II, w. 330-331)

Człowiek Mickiewicza musi przyjąć swój ziemski los, dotknąć ziemi, uczestniczyć w obrzędzie dziadów. *Improwizacja* z III części *Dziadów* pokazuje, że wielka indywidualność, która wynosi się ponad ludzi, wybiera samotność i nie szuka oparcia w Bogu, w końcu rozbija się

---

<sup>17</sup> Por. wiersz A. Mickiewicza *Mędrzy*. Zob. w tym kontekście: W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, wyd. 2, opr. Z. Stefanowska, A. Paluchowski, Lublin 1999; Cz. Zgorzelski, *Wiersz o Mędrkach*, [w:] tegoż, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, wyd. 2, Warszawa 2001.

o samą siebie. W tym miejscu warto przypomnieć wiersz Mickiewicza *Broń mnie przed sobą samym* i inny wiersz *Rozmowa wieczorna*, w którym poeta przypomniał biblijną prawdę, że życie wewnętrzne człowieka zaczyna się od skruchy, od odkrycia przepaści, jaka dzieli duszę od Boga, a zarazem odnalezienia przebaczenia i ukojenia życia, czyli momentu łaski. Jest to moment ujrzenia życia we właściwej perspektywie, w prawdziwym jego stosunku do Boga. W tym wierszu dusza ludzka uświadamia równocześnie swą własną nicość, a zarazem odnajduje oparcie i cel życia w Bogu. Bohater *Rozmowy wieczornej* przekracza granice swego empirycznego „ja” i wznosi się do głębi swego jestestwa. Człowiek Mickiewicza nie jest więc bytem tylko ziemskim, autonomicznym, nie jest miarą wszechrzeczy. Tą miarą dla nowogródzkiego poety był zawsze Bóg.

#### 4.

Jak wiadomo, nie ma religii doskonałej. Mickiewicz, tak jak każda wielka, głęboka i dojrzała duchowo osobowość, nie był pokornym synem Kościoła. Krytykował Kościół jako instytucję uprawiającą wiarę martwą. Niepokoiło go zbyt płaskie kościelne rozumienie chrześcijaństwa, przechylającego się często na ziemską stronę. Odwoływał się do wielkich mistyków, nawet heretyków, do tych, którzy wiarę rozumieli jako głęboką, wewnętrzną duchowość. Mickiewicz krytykował Kościół, ale należy przypomnieć, że najbardziej druzgocąca krytyka religii pochodziła od ludzi głęboko wierzących. Krytykę tę prowadzili oni ze względu na Boga, a nie ze względu na ziemskie wymysły i urojenia ludzi. Trzeba więc wpisać Mickiewicza na listę takich myślicieli, jak Paul Tillich, Martin Buber, Emmanuel Levinas czy Karl Barth<sup>18</sup>. W ich dziełach odnajdujemy inspiracje do pogłębionego rozumienia Boga, religii i wiary.

<sup>18</sup> Por. szczególnie: P. Tillich, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Paris 1983; M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, wybór i wstęp J. Doktor, Warszawa 1992; E. Lévinas, *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philippem Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, wstęp J. Tischner, Kraków 1991; K. Barth, *Sprawiedliwość człowieka*, przeł. J. Guja, „Kronos” 2012, nr 4.

**5.**

Na zakończenie tego szkicu przywołajmy jeszcze jeden fragment ze *Zdań i uwag*:

*Apostolstwo i filozofia*

Filozof uczniom własnej nauki udziela,  
Apostoł tylko świadkiem jest nauczyciela.

Mickiewicz „nie udzielał” w swej poezji „własnej nauki”. W świetle powyższego przytoczenia można go nazwać poetą-apostołem, gdyż jego twórczość była i jest „świadkiem Nauczyciela”. Mickiewicz, mówiąc jego słowami z sonetu *Czatyrdah*, słuchał, „co mówi Bóg do przyrodzenia”, i przekazywał to górne przesłanie ludziom, by pamiętali o właściwym, Boskim ukierunkowaniu ich egzystencji ziemskiej.

# IV

## Dopowiedzenia



Adam Mickiewicz (1798–1855)

# ROMANTYCZNA POEZJA NIESKOŃCZONOŚCI

## 1.

Nieskończoność należy do istotnych i głęboko zakorzenionych pojęć w tradycji europejskiej myśli nowożytnej. Giordano Bruno, Kartezjusz, Pascal, Spinoza, Leibniz – by wymienić tylko najgłośniejszych filozofów – dali w swoich dziełach wyraz intensywnemu zainteresowaniu problematyką nieskończoności. Jednych myślicieli nieskończoność fascynowała, drugich przerażała, była źródłem egzystencjalnego i metafizycznego lęku. Słynne *Myśli* Pascala zawierają znamienne konstatację: „Wiekuiста cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie”<sup>1</sup>. Zdaniem Leszka Kołakowskiego, nie ma bodaj pojęcia, „które lepiej charakteryzuje kulturę duchową 17 stulecia niż pojęcie nieskończoności”<sup>2</sup>. Jest ono żywe nie tylko w systemach filozoficznych, ale również w mistyce a także i w sztuce tego czasu. Nieskończoność należy też do ważnych motywów słynnego dzieła osiemnastowiecznego *Skarga, albo Myśli nocne o życiu, śmierci i nieśmiertelności* Edwarda Younga. Sporo uwagi o nieskończoności jako kategorii estetycznej poświęcił Edmund Burke w głośnej książce *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, której pierwsze wydanie ukazało się w 1757 roku.

Po wieku XVII drugim momentem szczególnego uwrażliwienia na problematykę nieskończoności w kulturze europejskiej był romantyzm<sup>3</sup>. Metafizyczny zmysł dla wszechświata, porywy i tęsknoty za tym, co nieskończone stanowią najistotniejszą treść duchową tego okresu. Jeden

---

<sup>1</sup> B. Pascal, *Myśli*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa (b.r.), nr 91.

<sup>2</sup> L. Kołakowski, *Jednostka i nieskończoność. Wolność i antynomie wolności w filozofii Spinozy*, Warszawa 1958, s. 176.

<sup>3</sup> Z prac na temat nieskończoności por. M. Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010; B. Kuczera-Chachulska, *Z estetyki nieskończoności. Szkice o polskiej poezji (nie tylko) XX wieku*, Warszawa 2012.

z czołowych twórców romantyzmu niemieckiego, Fryderyk Schlegel, twierdził, że „nie należy uważać nieskończoności za fikcję filozoficzną, nie należy szukać jej poza światem; otacza nas ona wszędzie, nie możemy ująć przed nią nigdy, stoimy obok nieskończoności i znajdujemy się w niej”<sup>4</sup>. To przekonanie, podkreśla znakomity znawca romantyzmu, Zygmunt Łempicki, „przeziąka całą energię romantycznego myślenia, które wiruje wokół zagadnień skończoność – nieskończoność i wikła się tym samym w nierozwiązywalne tragiczne antynomie natury ludzkiej”<sup>5</sup>. Pani de Staël w swej głośniejszej książce *O Niemczech* spopularyzowała romantyzm niemiecki w Europie jako szczególnie zafascynowany ideą nieskończoności. Jej zdaniem F. Schelling wskazywał konieczność pielęgnowania przez człowieka tych właściwości jego duszy, które pozostają w łączności ze wszechświatem i lekceważenia tego, co ma jedynie okolicznościowe, partykularne znaczenie. Autorka, podzielając opinię filozofa, wyraża przeświadczenie, że ludzka myśl powinna gubić się w nieskończoności, ludzkie serce powinno bić przede wszystkim dla nieskończoności, dla tego, co niezmierne i wieczne. Aby istnieć prawdziwie, romantycy potrzebowali kosmicznego oddechu, cechował ich niepohamowany pęd do przekraczania granic świata zmysłowego, pragnęli oni bowiem duchem w nieskończoność się zmienić.

Według przeświadczeń romantycznych, żaden kształt zmysłowy nie jest w stanie wyrazić głębi ludzkiego ducha, bo nie ma on granic. Jedyną dziedziną, która odpowiada ludzkiej duszy jest, twierdził René Chateaubriand w *Genezie chrześcijaństwa*, nieskończoność. Tylko w nieskończoności ukrywa się dla człowieka romantycznego właściwa miara jego duchowej wielkości i zasadnicza jego wieczna treść. Dla romantyków człowiek nie jest więc istotą skończoną, uwięzioną w granicach zmysłowej rzeczywistości, ale bytem otwartym w głębokim, metafizycznym sensie tego słowa – ku nieskończoności. To w człowieku, w jednostce, przejawia się, zdaniem Schlegla, to co nieskończone i absolutne, a co ma

---

<sup>4</sup> F. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Heilbronn 1884, I, s. 90. Cyt. za: Z. Łempicki, *Renesans, Oświecenie, Romantyzm i inne studia z historii kultury*, Warszawa 1966. *Wybór pism*, opr. H. Markiewicz, t. I.

<sup>5</sup> Por. Z. Łempicki, *Renesans, Oświecenie, Romantyzm*, s. 154 i inne.



swoje źródło w Bogu, ponieważ idea nieskończoności nie może pochodzić od ludzi, stworzeń skończonych.

Romantyków nie zadawała świat materialny, jego powierzchowne, partykularne znaczenie. Świat ten bowiem nabierał dla nich głębszego sensu tylko na tle tego, co absolutne, spirytualne, nieskończone. Każde zdarzenie miało więc dla twórców tej epoki ukryte, odsyłające właśnie do nieskończoności znaczenie. W skończonych tworach natury poszukiwali oni stale tego, co nieskończone.

Metafizyczny zmysł nieskończoności, w przeświadczeniu romantycznym, aktywizuje się szczególnie w momencie zetknięcia się człowieka z tym zwłaszcza, co w otaczającej go naturze jest wielkie, wzniosłe, nieograniczone. Morze, gwiaździste niebo nocne, pustynia, step, góry, a więc natura w swoich masach wyolbrzymionych, na mocy tajemnej korespondencji z duszą ludzką, ma siłę wyzwolenia jej z granic rzeczywistości dostępnej zmysłom. W takiej wzniosłej chwili, twierdzili romantycy, człowiek przeżywa uniesienie religijne. Należy podkreślić, że nieskończoność nie ma w romantyzmie sensu materialnego, empirycznego, nie oznacza tylko dającej się wyobrazić nieskończonej przestrzeni kosmosu. Jest ona bowiem rozumiana jako autonomiczna sfera ducha, jako rzeczywistość absolutna, nie zawierająca żadnej determinacji. Romantycy, zauważa Maria Janion w *Gorączce romantycznej*, „zadomowieni w kosmosie przerażali się nim oczywiście (...) to było przerażenie pascalskie”<sup>6</sup>. Z wielką siłą dali oni, konstatuje znakomita badaczka romantyzmu, wyraz nowożytnej ambiwalencji odczuć wobec ogromu oraz niezmiernych, przepastnych głębi kosmosu.

Idea nieskończoności, stanowiąc jedno z podstawowych założeń romantycznego poglądu na świat i człowieka, zajęła tym samym ważne miejsce w systemie estetycznym epoki, czemu dali świadectwo przede wszystkim romantycy niemieccy. W *Filozofii sztuki* Schellinga, w teorii poezji Friedricha Schlegla nieskończoność należy do kategorii zasadniczych, staje się ideałem romantycznego piękna. Pod wpływem romantyków niemieckich w Polsce w okresie przełomu romantycznego pojawiają

---

<sup>6</sup> M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 250-251.

się rozprawy estetyczne i artykuły, w których wiele uwagi poświęca się nieskończoności. „Klasyckość, pisał w swej słynnej rozprawie z roku 1818 Kazimierz Brodziński, ograniczając wyobrażenie do jednego nas przedmiotu sprowadza, romantyczność od przedmiotu do nieskończoności unosi”<sup>7</sup>.

Według autora rozprawy *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, nieskończoność jest sferą poznania niedostępną zmysłom, ale dostępną uczuciu człowieka oraz ożywionej prze to uczucie wyobraźni<sup>8</sup>. Natomiast zinterpretowaną w duchu romantycznego spirytualizmu nieskończoność przyniósł artykuł nieznanego autora, podpisany literami KŁ, zatytułowany *O idei i uczuciu nieskończoności* (1819). Zostało w nim wyrażone tak typowe dla romantycznej teorii poznania przeświadczenie, że świat, w którym żyje człowiek, obejmujący go uczuciem i myślą, punktem jest tylko w porównaniu ze światem, jakiego nie widzi i nie obejmuje. Autor artykułu twierdzi, iż potrzeba nieskończoności tkwi immanentnie w duszy ludzkiej i ona to rodzi i ideę i uczucie tejże nieskończoności, które potęgują się w człowieku w momencie zawieszenia jego czynności intelektualnych, w stanach kontemplacji natury i dzieł sztuki. Największą siłę budzenia nieskończoności nieznanemu romantyk przyznał poezji. Częściej jego zdaniem „doświadczamy rozkoszy przywiązanej do nieskończoności czytając lub słuchając wielkich poetów aniżeli przypatrując się dziełom wielkich artystów”<sup>9</sup>.

Również czołowy teoretyk romantyzmu polskiego, Maurycy Mochnacki, za pierwsze źródło poezji uważał nieskończoność<sup>10</sup>. W rzeczy zatytułowanej *O duchu i źródłach poezji w Polsce* pisał: „Prawdziwa poezja to jest taka, która wypływając z uczuć nieskończoności, nadaje zmysłową, dotykającą barwę wewnętrznym, spirytualnym zjawiskom, idealny

<sup>7</sup> K. Brodziński, *Wybór pism*, opr. A. Witkowska, Wrocław 1966, s. 259.

<sup>8</sup> Por. na ten temat A. Witkowska, tamże, s. 263. Zob. *Wyobraźnia jako jaźń twórcza. Studia z etyki, literatury i sztuki*, red. E. Podrez, A. Czyż, Warszawa 2002; *Romantyczne repetycje i powroty*, red. A. Czajkowska, A. Żywiołek, Częstochowa 2011.

<sup>9</sup> Kł. (...), *O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy” 1819, s. 19.

<sup>10</sup> O Mochnackim we współczesnym ujęciu: K. Krzemień-Ojak, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Warszawa 1975; S. Pieróg, *Maurycy Mochnacki. Studium romantycznej świadomości*, Warszawa 1982.

porządek przeistacza na materialny i tłumacząc bliższe powinowactwa umysłu z przyrodzeniem, jeżeli nie rozwiązuje, to przynajmniej czyni mniej zawiłą i wątpliwą najwyższą zagadkę bytu [...]”<sup>11</sup>. Związek z nieskończonością jest dla Mochnackiego poręczeniem wagi poznawczej poezji, jej głębi egzystencjalnej i metafizycznej. W recenzji *Sonetów krymskich* Mickiewicza uczynił znamienne uwagę, w której podkreślił, że w czasach „rozumowań i dojrzałego rozsądku uczucie nieskończoności przeniosło się ze świata rzeczywistego do poezji i w sztuce znalazło schronienie”<sup>12</sup>. A w takich czasach, konkluduje autor, pośrednikiem między człowiekiem, istotą skończoną, a nieskończonością staje się poeta.

Poezja nieskończoności jest, według Janion, „główną ambicją romantyzmu-nieskończoności, to znaczy umiejętności nadawania każdemu konkretnemu i poszczególnemu detalowi, rzeczywistemu i poetyckiemu, symbolicznej perspektywy nieskończoności. Mickiewicz posłużył się »procedurą nieskończoności« w *Sonetach krymskich* – to zrozumiałe. Ale podobnie postąpił w *Panu Tadeuszu*, w którym wszystkie przedmioty i wydarzenia otacza aura poezji »wyższych znaczeń«”<sup>13</sup>.

## 2.

Poezją, która swój intensywny liryzm zawdzięcza związkowi z nieskończonością, jest w polskim romantyzmie przede wszystkim *Maria*, powieść ukraińska Antoniego Malczewskiego. W jego utworze została wyrażona z niesłychaną, niepowtarzalną trafnością artystyczną głęboka romantyczna świadomość przynależności człowieka do dwóch światów: skończonego i nieskończonego<sup>14</sup>. Malczewski jest daleki od takiego ro-

<sup>11</sup> M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, [w:] *Pisma wybrane*, wstęp J. Szacki, Warszawa 1957, s. 38.

<sup>12</sup> M. Mochnacki, *O „Sonetach” Adama Mickiewicza*, [w:] *Pisma wybrane*, s. 104.

<sup>13</sup> M. Janion, *Gorączka romantyczna*, s. 10.

<sup>14</sup> O Malczewskim i jego *Marii* zob. J. Ujejski, *Antoni Malczewski. (Poeta i poemat)*, Warszawa 1921; H. Krukowska, *Ciemna strona istnienia w romantycznym poemacie Malczewskiego*, [w:] A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, Białystok 1995; *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Ma-

zumienia nieskończoności, z jakim spotykamy się w *Nie-Boskiej Komедii* Zygmunta Krasińskiego:

Nieskończoność mnie obleje.  
 I jak ptak, w nieskończoności  
 Błękit skrzydłami rozwięję  
 I lecąc się rozemdleję  
 W czarnej nicości<sup>15</sup>.

Nie ma miejsca w utworze Malczewskiego to nirwaniczne *rozemdlecie* się duchem w nieskończoności. Poeta ten ujawnia bowiem w swojej *Marii* ukryte, złowrogie sprzęgnięcie losu przedstawionych w niej bohaterów z tym, co nieskończone, budzące tylko lęk i trwogę. W tym utworze systemem odniesienia dla ludzkiego życia indywidualnego i historycznego, zbiorowego pozostaje przede wszystkim otwarty, nieskończony kosmos, mroczna otchłań człowieczego cierpienia. Głębokiemu odczuciu nieskończoności Malczewski dał wyraz w jednym z przypisów do tekstu głównego *Marii*, gdzie wyraził znamienne przeświadczenie, według którego nasze władze poznawcze „bez wątpienia ścieśnione są niezmiernie w stosunku (do) nieskończoności, która nas otacza (...)”<sup>16</sup>. Jeżeli jednak – podkreślił poeta – jej istnienie, czyli to, „czego pojąć nie możemy, za niepodobne uznamy, tak trudno i mało pojmując, staniemy się podobni do tego sceptyka z komedii, który dlatego wierzył, że żyje, że się mógł w każdej chwili pomacać”.

Tak dobitnie wypowiedziana antyempiryczna przestroga poznawcza Malczewskiego utwierdza czytelnika jego utworu, że w kreowanym w nim świecie poetyckim obok rzeczywistości dostępnej zmysłom obecna jest nieskończoność, „która nas otacza”. Poeta, ukierunkowując w ten

---

*teriały sesji naukowej, Białystok 5-7 V 1995*, red. H. Krukowska, Białystok 1997; M. Białobrzeska, *Antoni Malczewski. Literackie mitologizacje biografii*, Białystok 2016.

<sup>15</sup> Z. Krasiński, *Nie-Boska Komedia*, oprac. M. Janion, Wrocław 1969, s. 30. Zob. też: J. D. Barrow, *Księga nieskończoności. Krótki przewodnik po tym, co nieograniczone, ponadczasowe i bez końca*, przeł. T. Krzysztoń, Warszawa 2008.

<sup>16</sup> A. Malczewski, *Maria*, opr. R. Przybylski, Wrocław 1958, s. 80. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

sposób interpretację *Marii*, to znaczy uwrażliwiając na jej obrazy ewokujące to, co nieskończone, zmusza jakby swego czytelnika do poszukiwania odpowiedzi na pytanie, za pomocą jakich środków poetyckich sugeruje przejawianie się nieskończoności w świecie skończonym. Należy od razu podkreślić, że w utworze Malczewskiego wszystkie zastosowane przez niego sposoby ewokowania nieskończoności zmierzają do uwydatnienia jej obcości w stosunku do świata ludzkiego. Nie może tu być mowy o wyrażanej w innych utworach romantycznych jedności człowieka ze wszechświatem, o integracji czy pojednaniu nieskończoności z tym, co skończone. Nieskończoność u Malczewskiego jest przede wszystkim źródłem egzystencjalnego i metafizycznego przerażenia jego bohaterów. W obliczu nieskończoności doznają oni głęboko melancholijnego poczucia nicości wszystkiego, co doczesne, światowe<sup>17</sup>.

Swoją pesymistyczną wizję świata Malczewski wyraża różnymi środkami poetyckimi. Wśród nich na pierwszym miejscu należy wymienić jego język wyobrażeń przestrzennych. Słynna stepowa przestrzeń „*Marii*” nie może być ujmowana tylko jako przedmiot zmysłowej obserwacji. Jest ona czymś więcej. Mówi o tym przede wszystkim jej ogrom, jej nie dająca się ogarnąć wzrokiem rozległość. Zwłaszcza zwraca uwagę czytelnika horyzontalna kompozycja tej przestrzeni. Jest ona u Malczewskiego zawsze otwarta, wybiegająca poza zasięg wzroku jego bohaterów. Tę otwartość poeta sygnalizuje za pomocą wyrazów określających stosunki przestrzenne: „Bo na obszernych polach rozległe milczenie” (I, 2, w. 22). „I przez puste bezdroża król pustyni rusza –”, „I ciche, puste pola –”, „na rozciągnięte niwy słońce z kosa świeci –”, „Ale po polach błądzi nie spartłszy się na nic –”, „Znikli w zarosłą przepaść –”, „Już odszedł – wziął spokojność – przed wzrokiem, co czuwa, Lśniącą wyniosłą postać krok każdy usuwa”, „Coraz się głębiej wpędzali w odłogi –”, „– gdy w całym przestworze rozfarbionej żywności rozciąga się morze”. Jak

<sup>17</sup> Por. na ten temat także: W. Szturc, „*Maria*” Malczewskiego. *Od vanitatis ku nihilizmowi*; M. Bieńczyk, „*Maria*”: *figury „post”, figury melancholii*; A. Fabianowski, *Filozofia stepu w „Marii”*; M. Jurkowski, *Step ukraiński w literaturze polskiej*; T. Bujnicki, *Step Sienkiewiczowski z „Marią” w tle*, [w:] *Antoniemu Malczewskiemu...*, dz. cyt., s. 97-124, 287-294, 399-410, 469-486.

widać z przytoczonych wersów utworu wyrazy określające stosunki przestrzenne są pojęciami niewymiernymi. Bardzo wyraziście z obrazami przestrzennymi *Marii* korespondują liczne w niej motywy dotyczące zmysłów i ich bezsilności poznawczej. Bezskutecznie wzrok bohaterów Malczewskiego podąża za tym, co wciąż się oddala, znika, usuwa:

Włóczy się wzrok w przestrzeni, lecz gdzie tylko zajdzie  
Ni ruchu nie napotka, nie spocząć nie znajdzie

(I, 8, w. 167-168)

I wzrok daleko, próżno, błądzi po równinie

(II, 1, w. 642)

Nic nie widać – tylko wiatr szare goni chmury

(I, 19, w. 639)

Na równinie mogiły – więcej nie zostało

(II, 1, w. 661)

Poziomy ogląd świata przynosi w *Marii* tak charakterystyczne dla romantyzmu doznanie dali, rozległości, sugerującej nieskończoność<sup>18</sup>. Wzrok narratora i bohaterów Malczewskiego nieograniczony bliższym horyzontem, kieruje się melancholijnie w głąb przestrzeni, przestaje „widzieć” i w ten sposób styka się z niedostępną dla zmysłów jej stroną. Wszystko, co znika w stepowej rozległości wzrok do nieskończoności unosi, która nie dając się objąć oczyma zmysłowymi, obnaża się właśnie jako niemająca granic otchłań, w zetknięciu z którą człowiek Malczewskiego doznaje złowrogiej przewagi tego, co niepojęte. To za przyczyną rozległej stepowej przestrzeni dokonuje się w utworze poznawcze wzniesienie zmysłów do nieskończoności, która u Malczewskiego waloryzowana jest negatywnie jako pusta i martwa, przytłaczająca człowieka

<sup>18</sup> Por. o dali: O. Spengler, *Historia, kultura, polityka. Wybór pism*, wybór A. Kołakowski, przeł. A. Kołakowski, J. Łoziński, Warszawa 1990.

swym otchłannym ogromem. Tak rozumiana przez poetę przestrzeń złowroga swą nieskończonością to najsroższe więzienie, w jakim egzystują jego bohaterowie.

Mroczna obcość tej przestrzeni ukrywa się nie tylko w jej nieskończonym otwarciu w linii horyzontalnej. Malczewski bowiem bardzo ekspresywnie skonstrastował w *Marii* poziomy ogląd świata z oglądem pionowym. Jego bohaterowie kierują również bezskutecznie rozpaczliwy wzrok ku niebu, które jako szare, zmierzające w stronę czerni, obdarza ich takim samym uczuciem kosmicznej obcości i samotności, widokiem czyhającej zewsząd grozy istnienia. Autor *Marii* przedstawia świat w momencie zachodu słońca i zbliżania się nocy, kiedy zacierają się kontury i kształty tego, co widzialne, kiedy „pomrok zasinia przedmioty” i szarzeją wszystkie barwy. Tego typu obrazy również wiążą się z nieskończonością, bowiem dla romantyków właśnie noc przez swą ciemność, niewidzialność najsilniej ją ewokowała. Kazimierz Brodziński we wspomnianej tutaj rozprawie skonstrastował: „Klasycyzm (...) jest dzień jasny, w którym nam się nieskończoność zdaje być ograniczoną, romantycyzm jest noc tę nieskończoność otwierająca i niepewne dla oka, ale pełne wrażenia przedstawiająca przedmioty (...)”<sup>19</sup>. *Maria* Malczewskiego w najwyższym stopniu ucieleśnia romantyczny ideał piękna, którym jest nieskończoność, pełna mroków budzących głębokie poczucie tajemnicy istnienia<sup>20</sup>.

Jednym z zasadniczych środków poetyckich, wyrażających w poezji Malczewskiego nieskończoność jest cisza<sup>21</sup>. Poeta, co widać w wielu miejscach jego tekstu, pokazuje świat w fazie zmierzchu, kiedy właśnie zmierza on do ciszy. Ma ona swój znaczący poetycki udział

<sup>19</sup> K. Brodziński, *O klasycyzmie i romantycyzmie*, dz. cyt., s. 259.

<sup>20</sup> I w tym wymiarze nawiązywał do niej często Juliusz Słowacki. Zob. S. Makowski, *Słowacki – kontynuator Malczewskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1996, z. 2(235); L. Libera, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001; M. Żmigrodzka, *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu (Mickiewicz – Malczewski)*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1.

<sup>21</sup> Por. także: *Milczenie. Antropologia – hermeneutyka*, red. A. Regiewicz, A. Żywiołek, Częstochowa 2014.

w sugerowaniu bezkresności przestrzeni. W tym celu autor *Marii* wprowadza kontrast ciszy i dźwięku, gra różnym oddaleniem dźwięku, który jako powtarzający się od czasu do czasu na tle ciszy, jako milknący w dali ewokuje nieskończoność przestrzeni:

I długo i daleko słyhać kopyt brzmienie

(I, 2, w. 21)

(...) jeszcze słuch łoskotem

Drga dźwięcząc przygłuszony i koni tupotem,

(...) jeszcze przerywanie

Z dała wojennych rogów dolatuje granie

(I, 19, w. 629-632)

I ciszej, ciszej brzęcząc, już słabo – z dała –

Głuchy dochodzi odgłos i coraz ucieka

(I, 7, w. 139-140)

Podane wyżej przykłady pokazują, w jaki sposób Malczewski wykorzystuje środek poetycki, zwany uprzestrzeniającą rolą dźwięku, a więc dźwięku, który swym oddaleniem się sugeruje nieskończoność. Jednakże podstawowe rola oddalających się w przestrzeni dźwięków ukrywa się w tym, że stanowią one tło wydobywające w świecie poetyckim Malczewskiego – ciszę; jako dominantę akustyczną centralnych jego momentów:

I długo, i daleko słyhać kopyt brzmienie.

Bo na obszernych polach rozległe milczenie

(I, 2, w. 21-22)

I ciche, puste pola – (...)

(I, 8, w. 165)



I cicho – jak na sercu Śmierć swój obraz kryśli (...)  
 I pusto – smutno – tęskno – (...)  
 I cicho – smutno – tęskno – jak gdy szczęście minie.

(I, 119, W. 631-640)

I cicho – gdzie trzy mogił w posępnej drużynie,  
 I pusto – smutno – tęskno w bujnej Ukrainie

(II, 20, w. 1466-1467)

Trzy razy czujne echo z odpowiedzią leci  
 I milczy –

(II, 15, 1222-1223)

Na rozciągnięte niwy słońce z kosa świeci –  
 Czasem kracząc i wrona i cień jej przeleci,  
 Czasem w bliskich burianach świerszcz polny zacwierka  
 I głucho – tylko jakaś w powietrzu rozterka.

(I, 8, w. 167-170)

Natura w *Marii* nie przeraża rozpętanymi żywiołami, burzą, grzmotem, czy błyskawicą, ale, jak świadczą cytowane fragmenty, zapadaniem w martwą ciszę. Świat zewnętrzny u Malczewskiego wtedy jakby znika, ilość jego słyszalnych przejawów maleje do zera, prawie do zera dźwięku: „I głucho –”. Cisza sugeruje jakby przechylenie się bytu w stronę opatrzoną znakiem minus. Myślnik po tak charakterystycznych dla Malczewskiego zwrotach: „I cicho –”, „I pusto –”, „I głucho –” można potraktować jako znak muzyczny, bowiem można tu mówić o odbieraniu ciszy jakby aleatorycznie. Poeta czyni starania, by w istotnych kompozycyjnie momentach utworu akord ciszy dominował nad „melodią”. Ten efekt poetycki autor *Marii* osiąga różnymi środkami stylistycznymi. W znakach graficznych, uwydatniających ciszę oraz w sposobach operowania składnią i wersem są widoczne wysiłki poety, by czytelnik jego poematu pozostał sam na sam z ciszą. W każdym autentycznym poemacie, twierdzi G. Bachelard, można odnaleźć elementy czasu zatrzymane-

go, czasu którego nie mierzą zegary, a który można nazwać pionowym: nagle cała płaska horyzontalność zacierą się, czas nie płynie, ale tężeje. Poemat nie rozwija się wówczas, ale tworzy węzeł. Czas staje się głębią, nie wykreśla go linia, ale punkt”<sup>22</sup>.

Natura w utworze Malczewskiego jakby drętwieje w tym milczeniu, w tej ciszy, znieruchomiłej, uobecniającej nieskończoność, unicestwiającej przestrzeń i czas. Wnikanie w ciszę należy rozumieć jako akt poznawczy poezji, przynoszący doznanie bytu jako ontologicznej pustki. Charakteryzowane momenty utworu Malczewskiego pozwalają stwierdzić, że najintensywniej można wyczuć nieskończoność w skończoności w ciszy i samotności. Nieskończoność objawia się narratorowi *Marii* wówczas, kiedy oddaje się on cichej kontemplacji bytu. Cisza jest w *Marii* akustyczną emanacją jego nieskończoności, jego metafizycznej istoty. Zachodzące słońce, cisza, rozległa milcząca przestrzeń stepu otwierają dla narratora *Marii* moment mrocznej zadumy. Stanowią elementy poetyckiej chwili, kiedy człowiek kieruje swoje potencie poznawcze nie na byt w jego aspekcie utylitarnym i partykularnym, ale w jego aspekcie ontologicznym. Wnikając w ciszę bytu, aktywizuje swoją stronę pozazmysłową, zdolną uchwycić jego nieskończoną głębię.

W jednej, wyrwanej z czasu linearnego chwili człowiek Malczewskiego duchem w nieskończoność się zmienia. Ta zmiana oznacza wszakże u Malczewskiego popadnięcie w najgłębszy kosmiczny smutek i kosmiczną samotność<sup>23</sup>. Tylko nieskończoność uprzytamnia bohaterom *Marii* złudność, chwilowość wszystkiego, co skończone, a w czym pragną oni się zadomowić. Największą siłą ekspresji obciążone są w poemacie Malczewskiego motywy, obrazy, odnarratorskie refleksje, akcentujące tragiczne usytuowanie egzystencjalne człowieka pomiędzy tymi dwoma wymiarami bytu: złowrogą nieskończonością i przemijającą skończonością.

---

<sup>22</sup> Por. G. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*, przeł. H. Chudak, „Poezja” 1977, nr 1.

<sup>23</sup> W samotność w głębokim, filozoficznym znaczeniu. Zob. P. Tillich, *Osamotnienie i odosobnienie*, przeł. K. Mech, „Znak” 1991, z. 4.

Chociaż Malczewski stwierdził, że granice naszych władz poznawczych „bez wątpienia ścieśnione są niezmiernie w stosunku [do] nieskończoności”, to jednak w swojej *Marii* dał wyraz przeświadczeniu, że są w człowieku nadnaturalne, pozazmysłowe poznania, przeczuwania sygnałów nieskończoności, która nas otacza, jak to zasugerował w przypisie. Autor chwytą życie swych bohaterów w momentach granicznych, kiedy potęgują się ich przecucia, zwłaszcza w stanach, kiedy zostaje przytłumiony ich zmysłowy odbiór świata. W niezwykłym wysileniu uczuć bohaterowie Malczewskiego szczególnie silnie odbierają sygnały nieszczęścia. Przecucia nieszczęścia należą w *Marii* do istotnych sposobów uobecniania nieskończoności w świecie wewnętrznym jednostki. Przecucia należały w opinii romantyków do zjawisk, które mówiąc językiem Maurycego Mochnackiego „w przyrodzie mają zakryte rozumienie; mają tajemną stronę nie znaną fizyce eksperymentalnej”<sup>24</sup>. Na poświęcenie prawdziwości poznawczej swego utworu traktującego o tajemnych przecuciach, Malczewski we wspomnianym przypisie przypomniał opinię Tadeusza Czackiego, który twierdził, że ważniejszych zdarzeń swego życia „wprzód przecuciem się dowiadywał”, że nawet jego śmierć była poprzedzona „niepojętym ostrzeżeniem”.

Jest w utworze Malczewskiego obecna jeszcze jedna nieskończoność, doświadczana wyłącznie przez tytułową bohaterkę. Poeta obdarzył ją szczególną wrażliwością na nieskończoność, symbolizowaną przez niego poprzez różne przejawy natury, jednocześnie aktywizuje te jej władze duchowe, które mają moc pozazmysłowego wejrzenia w nieskończone światło Boga. *Marii* dana jest mistyczna wiedza o nicości wszystkiego, co skończone. Pragnie ona uciec z tego świata w nieskończoną otchłań Boga. Idea nieskończoności w duszy *Marii* przejawia się w jej głębokiej, mistycznej pokorze, w pragnieniu śmierci:

Jak miło, by nie wadzić w światowym zamęcie,  
Zniknąć – na zawsze znikną pod Śmierci objęcie!

(I, 11, w. 243-244)

---

<sup>24</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Przemyśl 1882, s. 11.

Symbolika całego fragmentu 11 Pieśni I *Marii* pozwala na podkreślenie, że śmierć, której pożąda bohaterka, nie jest ruchem spadania, tak charakterystycznym dla obrazów Malczewskiego, ale ruchem wstępowania, właściwym dla wzlotów i ekstaz mistycznych. W tym sensie nieskończoność, do jakiej tęskni Maria, oznacza roztopienie się w Bogu, którego ludzka dusza jest częścią. Aby pozbyć się ciężaru ziemskiej egzystencji, która u Malczewskiego nie otwiera żadnej nadziei, bohaterka duchem pragnie wcielić się w nieskończoność boską. Taka mistyczna negacja skończoności nie stanowi jednak w utworze Malczewskiego dominanty<sup>25</sup>. Największą siłą ekspresji obdarza poeta te obrazy swego utworu, które ewokują nieskończoność kosmosu, rozumianą jako bezdenna pustka<sup>26</sup>.

Przedstawione wyżej uwagi pozwalają sformułować syntetyczną refleksję, że w *Marii*, w jej świecie poetyckim przejawiają się dwie nieskończoności: nieskończoność negatywna, złowroga wobec człowieka, będąca jego losem i nieskończoność duchowa, pozytywna, ujęta przez poetę jako źródło tęsknoty za autentycznym istnieniem w zjednoczeniu z Bogiem.

---

<sup>25</sup> Zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Czy „Maria” jest poematem o „złej nowinie”?*; J. Ławski, *Dlaczego „Maria”?* Symboliczne funkcje tytułu w poemacie Antoniego Malczewskiego, [w:] *Antoniemu Malczewskiemu...*, dz. cyt., s. 125-136, 137-180.

<sup>26</sup> Zob. w tym miejscu rozważania Stefana Sawickiego: *O pograniczu literatury i religii*, Białystok 2011.

## ROMANTYZM, CZYLI „SALTO MORTALE DUCHA”

Przyzwyczajeni jesteśmy do tego, że współczesne spory o miejsce romantyzmu w kulturze polskiej wszczynają najczęściej ludzie, których ze względu na reprezentowane przez nich wartości możemy nazywać po staremu „pozytywistami”. Jednakże ostatnio – odnotowujemy ten fakt jako niecodzienny we współczesności – romantyzm stał się przedmiotem krytyki ze strony „klasyka”. Chodzi o artykuł Ryszarda Przybylskiego efektownie zatytułowany *Tyrania Króla Ducha*<sup>1</sup>.

Do wypowiedzi o romantyzmie sprowokowała go książka Marii Janion pod tytułem *Gorączka romantyczna*<sup>2</sup>. W jego mniemaniu autorka opiewa w niej przejmująco chwałę romantyzmu, czyli chwałę tyrana kultury polskiej, co więcej, zmierza ku temu, by wykazać, że ta tyrania jest naszym narodowym błogosławieństwem. Artykuł autora *Et in Arcadia ego*<sup>3</sup> należy zakwalifikować jako napisany z okazji wydania *Gorączki romantycznej* antyromantyczny manifest zdecydowanego klasycysty, który i tak wie swoje. Jak wszelkie manifesty, *Tyranię Króla Ducha* cechuje swoista jednostronność<sup>4</sup>. Przybylski bowiem w końcu nie wykracza poza tradycyjne, skrajnie polskie postawy wobec romantyzmu – wyznawczą i potępiającą – ukształtowane w toku jego recepcji<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> R. Przybylski, *Tyrania Króla Ducha*, „Literatura” 1976, nr 8.

<sup>2</sup> M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

<sup>3</sup> R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966. Por. A. Faltyń, *Hermeneutyka w polskich badaniach literackich: Maria Janion, Ryszard Przybylski, Michał Paweł Markowski*, Warszawa 2014.

<sup>4</sup> W pierwotnej wersji mój polemiczny esej nie był opatrzony przypisami. W wersji książkowej zdecydowałam się je przywrócić.

<sup>5</sup> Zob. na przykład: K. Ratajska, *Neomesjanistyczni spadkobiercy Mickiewicza*, wyd. 2, Łódź 2010; H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego romantyzmu*, Wrocław 1976; Adam Mickiewicz. *Dwa wieki kultury polskiej. Studia*, red. K. Maciąg, M. Stanisław, Rzeszów 2007; A. Janicka, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”*, Białystok 2015; A. Kieźuń, *Śladami tradycji*.

Wiadomo, że recepcja romantyzmu w kulturze polskiej została ukierunkowana przez szczególną sytuację historyczną, w której był on zredukowany prawie wyłącznie do wykładni tyrtejskiej, a tym samym pozbawiany swych „rozedrganych niepokojem” ambicji poznawczych i swego głębokiego dramatyзму. To właśnie jako twór swoiście zniewolony romantyzm został obwołany królem-tyranem polskiej kultury. Maria Janion w *Gorączce romantycznej* podejmuje próbę przełamania tego podwójnego zniewolenia, zniewolenia kultury polskiej przez „romantyzm zredukowany” i zniewolenia romantyzmu przez jego historycznie i ideologicznie uwarunkowany odbiór. Jeżeli Przybylski buntuje się przeciw tyranii romantycznej w naszej kulturze, to bunt ten powinien dotyczyć nie romantyzmu pokazywanego w książce Janion, ale tyranii romantycznego banału, stereotypu, taniej narodowej świętości, podszywających się pod nasz „dramat ofiary i krwi”.

Najistotniejsze wydaje się przeświadczenie autora, że to nie romantyzm wyznacza początek ery nowożytnej w Polsce. Jego zdaniem początek ten zawdzięczamy klasykom, oni bowiem pierwsi, wyciągając wnioski z katastrofy 1795 roku, uświadomili narodowi antynomie polskiego rozumu – król czy duch, instytucja państwa czy jego duchowa kultura – i tym samym wprowadzili go w nowożytność. Romantyzm z tego względu nie jest początkiem nowoczesności, mówi Przybylski, to „jedynie wybór kilku z tych sprzecznych postaw, z jakimi się zetknęli klasycy”. Wbrew temu, co sugeruje autor *Tyranii Króla Duchą*, problem tkwi nie w tym, kto pierwszy sporządził opis antynomii polskiego rozumu. Ważniejsze dla naszej kultury wydaje się to, kto dokonał ich interpretacji w duchu nowożytnym, czyli kto zaproponował narodowi bardziej dalekowzroczny, bardziej odporny na burze historii model polskości.

Odpowiedź na to pytanie wymaga przypomnienia, że klasycyzm i romantyzm to dwie wielkie, równorzędne, ale różne wizje świata, a zatem charakteryzujące się inną „pojemnością”. Pierwsza z nich ugruntowana jest – jakby to powiedział Stanisław Brzozowski – na „filozofii by-

---

*Szkice o twórcach Młodej Polski i Dwudziestolecia*, Białystok 2004; *Romantyzm w literaturze postmodernizmu (i odwrotnie)*, red. W. Hamerski, M. Kuziak, S. Rzepczyński, Warszawa 2014.

towej”, ujmującej człowieka w „porządku przedmiotowym”, a więc oferującej mu wartości wraz z bytem. Znalazło to wyraz w znanym twierdzeniu klasyków, że prawa natury są zarazem prawami rozumu. Z tego względu rozum klasyczny nie mógł się zdobyć na porzucenie oparcia w naturze, w świecie zewnętrznym; bał się, by nie popaść „w obłąkanie się”. Klasycyzm ujęty z tego punktu widzenia to kultura określona przez wartości gotowe, kultura funkcjonująca na zasadzie powtarzania dzieł przeszłości.

W świetle tych bardzo ogólnie zasygnalizowanych wyznaczników klasycznego światopoglądu należy spojrzeć na wymienione przez Przybylskiego polskie antynomie. Ich rozwiązanie było ograniczone w wyniku uznania przez klasyków prymatu tego, co jest. Polskość proponowaną przez nich można nazwać „uprzedmiotowioną”; musiała ona mieć konieczny punkt oparcia w świecie zewnętrznym, w instytucji, w królu, walka o nią mogła się realizować tylko w obrębie jakiejś, przynajmniej szczątkowej, formy. Dlatego w imię państwa zdobywano się, jak mówi Przybylski, „na wszelkie ustępstwa”. Taki model polskości był jednak zbyt mało pojemny, sztywny, a więc niezdolny na dłuższą metę do uodpornienia narodu na niesprzyjającą mu rzeczywistość historyczną.

Romantycy zaproponowali narodowi zupełnie inne przewyciężenie antynomii, wybrali bowiem ducha. Nie oznaczało to jednak, jak chce Przybylski, ich rezygnacji z państwa. By rozstrzygnąć, który wybór jest bliższy nowoczesności, nie można pominąć kontekstu historycznego, w jakim miał on miejsce, i nie może to być kontekst tylko polski.

Dwa fakty – w ostatecznej instancji – wyznaczyły nowożytny charakter kultury europejskiej: Wielka Rewolucja Francuska i przewrót w myśli europejskiej zapoczątkowany przez Kanta. Wydarzenia te podważyły w dostatecznej mierze zasadność światopoglądu opartego na tzw. „filozofii bytowej”, a jednocześnie legły u genezy światopoglądu ugruntowującego się – posłużmy się jeszcze raz terminem Brzozowskiego – na tzw. „filozofii twórczości”<sup>6</sup>. Można powiedzieć bez większej przesady,

---

<sup>6</sup> Por. *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, red. A. Walicki, R. Zimand, Kraków 1974; Cz. Miłosz, *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozow-*

że cała nowożytność wyznaczana jest przez tę filozofię. Oczywiście chodzi tutaj o wytyczenie generalnych i dominujących tendencji kulturowych.

Jeżeli romantyzm traktujemy jako początek kultury nowożytnej, to dlatego, że był pierwszym światopoglądem przyjmującym za swą podstawę – rozumianą oczywiście na miarę tych czasów – „filozofię twórczości”. Jej „punktem rodzimym” nie jest byt, ale człowiek, który odważył się po raz pierwszy na porzucenie oparcia w postaci „wiecznych” praw natury i rozumu. Był to jego prometejski akt utwierdzenia się w swej wolności, ujawniającej mu się w tym momencie nie jako wartość tkwiąca w bycie, lecz w nim samym. Człowiek uświadomił więc sobie swoją autonomiczność, niezależność od świata zewnętrznego, odkrył własny, ludzki porządek duchowy. W momencie tego „pęknięcia” między człowiekiem a światem zrodziła się nowożytność. Warto w tym miejscu zacytować motto otwierające książkę Marii Janion, zaczerpnięte z Mochackiego: „Odwieczne rozdwojenie w sercu człowieka ważącego się między rachubą a natchnieniem, między ideą a rzeczywistością jest obrazem poezji klasycznej i romantycznej. Pierwsza jest pomysłem zrealizowanym, druga rzeczywistością uduchowioną. Myśl jest ojczyzną tej ostatniej. Możemyż żyć gdzie indziej, jeżeli nie w myśli? Czymże jest dla nas rzeczywistość?”<sup>7</sup>

Dosyć wyraźnie Mochacki akcentuje różnicę między dwoma światopoglądami. Romantyzm to wieczny ruch myśli wykraczającej poza to, co jest, poza „pomysł zrealizowany”, to życie w myśli, w idei, natchnieniu. Wszystko to stanowi prawdziwą ojczyznę człowieka, bo ojczyznę tworzoną wyłącznie przez niego. Jej częścią jest romantyczna polskość, wyzwolona z uwarunkowań zewnętrznych, polskość istniejąca w sile najwyższego wytężenia ducha, w jego *salto morale*. W całej swej wolno-

---

*skim*, Warszawa 1982; *Konstelacje Stanisława Brzozowskiego*, red. U. Kowalczyk, A. Mencwel, E. Paczoska, P. Rodak, Warszawa 2012.

<sup>7</sup> M. Mochacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, opr. S. Pieróg, Łódź 1985, s. XX. Zob. też: Z. Wójcicka, *Dwaj przeciwnicy ideowi: Ludwik Nabelak i Maurycy Mochacki*, „Napis” 2001 (VII); A. Czajkowska, *Historia i „przedmiot tragiczny”*. *Wokół pisarstwa Maurycego Mochackiego, Zbigniewa Herberta i Pawła Jasienicy*, Częstochowa 2006.



ści, w niesprzyjających warunkach historycznych, mogła polskość ta egzystować tylko od wewnątrz, tu była zadaniem do spełnienia. Wbrew oczywistości rozumu i wbrew oczywistości faktów romantycy to zadanie spełnili. Sens tego zadania może najgłębiej zrozumiał Stanisław Brzozowski, dając temu wyraz w stwierdzeniu, że romantyzm polski istnieje „w tym samym najwyższym znaczeniu”, co tragedia grecka, i, „być może, jeżeli o ducha chodzi”, jest jedynym godnym jej odpowiednikiem. Czy można zatem zrodzone z tego wyężenia ducha czyny powstańcze romantyków nazywać niepotrzebnym szaleństwem. Jeżeli tylko w ten sposób naród mógł się sobie uobecnić w historii, by przetrwać, by ocalić się od zapomnienia, od wchłonięcia przez państwa zaborcze? Ducha wybrali romantycy nie dlatego, że był, jak pisze Ryszard Przybylski, bardziej efektywny. W tym wyborze chodziło bowiem o zbyt wysoką stawkę, o „być albo nie być” narodu, by w ogóle mógł wchodzić tu w grę gest teatralny.

Przeciw budzi także przeświadczenie Przybylskiego, że romantyzm „jako szczytowy punkt rozwoju filozofii podmiotu [...] raczej kończy i wieńczy wspaniałą epokę antropologii aniżeli zaczyna nowoczesność”. Wydaje się, że prześledzenie, oczywiście w najogólniejszym ujęciu, problemu wolności pozwoli spojrzeć na ten proces nieco inaczej<sup>8</sup>.

Wyjdźmy od kategorii elementarnych – takich, jak zbiorowość, „prawo” czy „ład”, jednostka, wolność – wyznaczających podstawowe sytuacje ludzkiej kultury. Do czasów romantyzmu charakter kultury wyznaczało „prawo” jako czynnik integrujący zbiorowość, przy czym „prawo” i zbiorowość łączyły się w tym typie kultury na zasadzie konieczności. Natomiast wolność jednostki niemal utożsamiona była tutaj z „prawem”, nie występowała bowiem jako druga konieczność, lecz tylko jako przecucie konieczności. Właściwa tragedii klasycznej atmosfera bierze się właśnie stąd, że jednostka rzuca wyzwanie temu, co ją nieskończenie przerasta. Może ona naruszyć „prawo”, za cenę śmierci może je w jakimś

---

<sup>8</sup> Zob. I. Bittner, *Romantyczne „ja”*. Studium romantycznego indywidualizmu, Warszawa 1984; H. Krukowska, *Indywidualizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 2002.

stopniu uchylić, uczynić bardziej elastycznym czy otwartym, ale nie może mu się przeciwstawić jako partner równorzędny.

Nowożytność, jak się wydaje, rodzi się właśnie w momencie, gdy wolność jednostki zostaje podniesiona do rangi równorzędnej prawu konieczności. Dokonuje przecież tego romantyzm, który zbiorowości przeciwstawia programowo jednostkę. W rezultacie tworzy się w nim inny niż w kulturze klasycznej układ kategorii, bo układ antynomiczny o członach równorzędnych: zbiorowość, „prawo” – jednostka, wolność. Cała nowożytna antropologia, a więc i antropologia romantyczna, rodzi się z dialektycznego spięcia konieczności. Żadna z nich – ani „prawo” ani „wolność” – nie może dominować ani podporządkować się jedna drugiej. Chodzi o to, że skrajne przesunięcie jednostki w stronę zbiorowości, „ładu” czy „prawa” likwiduje jej autonomię lub może być rozumiane jako jej ucieczka od wolności. Natomiast ignorowanie „ładu”, właściwego życiu zbiorowemu, czyli skrajny indywidualizm, prowadzi do anarchii, samowoli, tyranii i zbrodni, a więc jest także oddaleniem od wolności, z czego romantycy zdawali sobie doskonale sprawę. Wolność w sensie nowożytnym może realizować się tylko pomiędzy obu koniecznościami, jest rytmem ich spięć, krzyżowań się, momentalnych przybliżeń i oddaleń. Z tego punktu widzenia romantyzm nie wydaje się szczytowym punktem rozwoju filozofii podmiotu, ale początkiem filozofii człowieczeństwa, rozumianego jako nieustanna świadomość wolności.

Należy podkreślić, że czuwanie nad procesem realizacji wolności powierza romantyzm i zbiorowości, i jednostce. Tylko powierzchowna znajomość jego dzieł może prowadzić do stwierdzenia, że jest on kulturą skrajnie indywidualistyczną. Przeczy takiemu ujęciu epoki romantycznej twórczość największych jej poetów, którzy podejmują przecież próbę dialektycznego pojednania tego, co zbiorowe z tym, co jednostkowe – najpierw według formuły tragicznej (jak w *Konradzie Wallenrodzie*), potem według formuły mesjanistycznej (jak w *Dziadach* cz. III) czy formuły genezyjsko-mistycznej (jak w *Królu-Duchu*). Wynika z tego, że romantyzm jest odkryciem ludzkiej wolności, jej poznawaniem, odśłanianiem jej istoty i granic. Pewnie, że romantycy nie uniknęli ucieczki od wolności, ale to już wynikało po prostu z istoty życia, które nie może

przebiegać na dłuższą metę w stanie niezwyklej podniosłości i napięcia (co przemawia na korzyść klasyków)<sup>9</sup>.

Zdaniem Przybylskiego, romantyzm jako kult podmiotu nie jest nowoczesny, bo nowoczesność rozpoczyna nawet już nie „śmierć Boga”, ale przede wszystkim „śmierć Człowieka”. Można jednakże sądzić, że każda śmierć kolejnych bogów czy Boga była również śmiercią człowieka „starego”, a jednocześnie narodzinami człowieka „nowego”. Jeżeli przywołamy tutaj znane formuły: „trzeba umierać, aby żyć”, „umieraj i stawaj się”, to w ich świetle może i „śmierć Człowieka” oznacza po prostu jego prawdziwe w najbardziej ludzkim sensie narodziny? W *Płomieniach* Brzozowskiego znajdujemy myśl: „Człowiek najbardziej trwa, gdy ginie”<sup>10</sup>. Może trzeba więc zawierzyć tym formułom, ujmującym człowieczeństwo jako proces nieustannych narodzin i śmierci, czyli proces dojrzewania do *salto mortale* życia bez żadnych „siatek zabezpieczających” rodem z piekła czy z nieba. Może dlatego w każdym „początku” taki czar się kryje?

Najbardziej negatywną, według Przybylskiego, konsekwencją romantycznej podmiotowości jest „zabicie boga sztuki i roztrzaskanie tablic z jego dekalogiem”. Romantyzm bowiem „przestał interesować się wytworem sztuki jako obiektywną, istniejącą poza swym twórcą, strukturą, co było charakterystyczne w końcu dla klasycyzmu”. Było, tak, ale za jaką cenę? Za cenę nieobecności w jego sztuce życia. Romantyzm zaczął poszukiwać własnych rozwiązań antynomii sztuki i życia. Gdyby nie była to antynomia, nie istniałyby takie pojęcia, jak konwencja, stereotyp, tendencyjność, prawda, zmyślenie, autentyczność i sztuczność. Pojawiły się one na skutek korygowania sztuki przez „życie”, a od tego nieubłagane procesu nie ma już dziś odwołania.

---

<sup>9</sup> I tu znów trzeba się odwołać do prac badaczy klasycyzmu: R. Przybylski, *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanistawowski. Zarys problematyki*, wyd. 2, Warszawa 1999; S. Kufel, „Powązki” Adama Jerzego Czartoryskiego czyli prawdziwy koniec oświeceniowej utopii, „Filologia Polska” T. 1 (2003), s. 101-115.

<sup>10</sup> S. Brzozowski, *Płomienie*, wstęp A. Mencwel, Warszawa 1983.

Klasykom było wygodnie naśladować świat, którym rządziły proporcja, równowaga, harmonia. Świat romantyczny natomiast chwieje się w posadach, jest wiecznym ruchem, staje się, żyje. Dlatego struktura dzieła romantycznego zbliża się do improwizacji chwytającej życie na gorąco, w „dzianiu się”. Z tego też względu romantycy zrezygnowali ze sztywnego podziału literatury na gatunki, których istnienie obiektywne miało wynikać, zdaniem klasyków, z istoty rzeczy<sup>11</sup>. Głębszą i pierwotniejszą strukturą niż gatunek był dla romantyków symbol, obraz, a więc to, co oferowała wyobraźnia, którą podnieśli do rzędu zasadniczej władzy poznawczej człowieka. Miała ona i tę zaletę, że była zarówno językiem indywiduum, jak i zbiorowości, ujawniającym ich „głębką strukturę”<sup>12</sup>.

Romantycy musieli także zrezygnować w imię życia z jednego i nieodmiennego wzoru piękna, którego klasycy w zasadzie nie potrafili oddzielić od dobra. Dla romantyków piękno ma demoniczną, niepokojącą stronę, jak miłość może łączyć się ze złem i śmiercią. Natomiast piękno klasyczne uspokaja, a więc niszczy to, co romantycy cenili najbardziej: spontaniczność. Manifestacyjnie wprowadzali więc do sztuki kategorię estetyczną brzydoty i frenezję, które są jakby bliższe życiu. Jednakże zanim wyobraźnia romantyczna oswoiła się z odkrytym przez siebie, nowym, „nocnym” światem i stworzyła dzieła wielkiej miary, nie uniknęła – szczególnie w początkowej fazie, zwanej gotycyzmem – przesadnej ekspresji, kiczu. Należy jednak podkreślić, że kicz, który Przybylski przypisuje romantyzmowi, obecny jest przecież także w klasycyzmie, gdzie drapuje się w dostojne szaty sztuki akademickiej.

---

<sup>11</sup> Patrz: D. Ratajczak, *Wstęp*, [do:] *Polska tragedia neoklasycystyczna*, wybór i opr. D. Ratajczak, BN I, nr 260, Wrocław 1989; B. Czwońnog-Jadczak, *Klasycy i romantycy. Spór i dialog*, Lublin 2012; L. Libera, *Lubomirski – tłumacz „Fausta” Klingemanna*, [w:] A.E.F. Klingemann, *Faust*, przekład i wstęp Edwarda Lubomirskiego, wydanie polsko-niemieckie, red. i opr. przypisy Ł. Zabielski, wpraw. J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera, M. Kopij-Weiß, Białystok 2013; M. Chachaj, *Dramatopisarstwo Aleksandra Chodkiewicza*, Lublin 2013.

<sup>12</sup> Por. M.H. Abrams, *Natural supernaturalism: tradition and revolution in romantic literature*, New York 1973; K. Sztuka, *Wyobraźnia a rozwój duchowy*, Kraków 2010.

Romantyzm w przekonaniu Przybylskiego to kult nie poezji, ale poety, jego duszy, jaźni, to kult histrionizmu, raj dla niewyżytych krzykaczy i zachwyconych sobą aktorów, to uleganie „demonowi teatru”, ekscytacja własną grą i ekshibicjonizm. Można Przybylskiego posądzić o to, że przenosi krytykę Wagnera, przeprowadzoną przez Nietzschego, na cały romantyzm. Problem jednak w tym, że nie możemy tak zupełnie zaufać autorowi *Narodzin tragedii*, gdyż przeczy jego sugestiom ceniona i dziś muzyka twórcy *Zmierzchu bogów*. Zresztą sam Nietzsche w późniejszym okresie swego życia pisał: „Pojmuję w pełni, gdy dzisiaj muzyk powiada: nienawidzę Wagnera, ale żadnej muzyki nie mogę już znieść. Mógłbym również zrozumieć filozofa, który stwierdza, że Wagner streszcza w sobie nowoczesność. Nie ma rady – trzeba być wagnerzystą”<sup>13</sup>. Wagner, dodajmy, pozostał dla Nietzschego problemem do śmierci<sup>14</sup>.

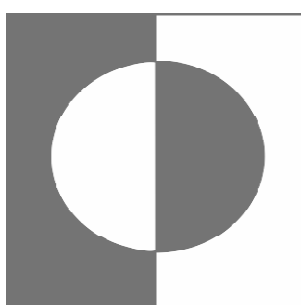
Histrionizm, tak atakowany przez autora artykułu, nie mógł wyraźnie ujawnić się w klasycyzmie, który funkcję poety pojmuje biernie, każe mu bowiem naśladować świat raz na zawsze stworzony i pozostawać w obrębie fabuł mitycznych. Mimo to, artysta klasyczny próbuje porzucić towarzystwo Muzy. Artysta romantyczny mówi już swoim własnym głosem. Odkrywa swoją indywidualność, to znaczy odkrywa siebie przede wszystkim jako twórcę, i to twórcę równego Bogu, „dźwiga pomnik swój”, ale jednocześnie rozumie, że pęd twórczy to nie tylko błogosławieństwo, ale i „fatalny podarunek niebios”, a histrionizm to jego nieuchronne następstwo; nie jest on jednakże tylko grą na pokaz, ale dramatem, o którym mówi Mickiewiczowski Konrad: „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> F. Nietzsche, *Ecce homo. Jak się staje – kim się jest*, przeł. L. Staff, Warszawa – Kraków 1912. F. Nietzsche, *Richard Wagner w Bayreuth*, [w:] tegoż, *Niewczesne rozważania*, przeł. L. Staff, Warszawa 1912.

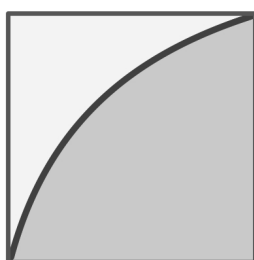
<sup>14</sup> Zob. B. Pocięj, *Wagner*, Kraków 2004; J. Dankowska, *Filozofia muzyki i tragedii. Nietzsche i Wagner*, [w:] tejże, *O muzyce i filozofii*, Warszawa 2000, s. 27-39.

<sup>15</sup> A. Mickiewicz, *Dziadów cz. III*, Scena II: *Improwizacja*, w. 5, cyt. za: tegoż, *Dzieła poetyckie*, T. III: *Utwory dramatyczne*, opr. S. Pigoń, Warszawa MCMLII, s. 358.

Artysta romantyczny odkrył swą powinność, swój los; zrozumiał bowiem, że w wędrówce od tego, co „naiwne i powszechne”, do tego, co „skomplikowane i powszechne”, musi zmierzyć się ze sobą, wejść w siebie. I nie należy tej jego decyzji uważać tylko za przejaw gry czy pychy. Jest ona przede wszystkim aktem wielkiej i dla sztuki koniecznej próby. Być może próba ta skończy się nawet klęską artysty, ale będzie to klęska godna i dla sztuki zbawienna, bo odkrywająca źródło nowego jej „początku”.



**K B F**  
**WSCHÓD – ZACHÓD**



przełomy  
pogranicza  
studia literackie



## NOTA O AUTORCE

### HALINA KRUKOWSKA

– badaczka literatury, eseistka, profesor senior Uniwersytetu w Białymstoku, dr hab., stały współpracownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Autorka monografii: *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński)*. *Interpretacje* (Białystok 1985, wyd. 2: Gdańsk 2011) oraz prac poświęconych nocnej, ciemnej stronie wyobraźni romantycznej: *Noc Fausta, noc Konrada; Szkoła ukraińska w poezji romantycznej*, a także studiów nad „poezją czystą” w poezji polskiej („*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta).

Inicjator i pierwsza redaktorka Naukowej Serii Wydawniczej „Czarny Romantyzm”. Założycielka oraz wieloletni kierownik Zakładu Literatury Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Filologii Polskiej. Autorka licznych studiów o literaturze polskiej od XVIII do XX wieku, w tym: *Tragizm, heroizm, groza* (2005), *Starość i miłość* (2008), „*Genesis z Ducha*”, czyli *Juliusza Słowackiego medytacja o stworzeniu* (2015), *Konstrukcja, ład, hierarchia. Estetyka klasycyzmu polskiego w początkach XIX wieku* (2016), *Z ducha judaizmu: Simone Weil i Edyta Stein* (2016). W serii czarnoromantycznej wydała z własnym wstępem *Zamek kaniowski Seweryna Goszczyńskiego* (1994 i 2002) oraz *Marię Antoniego Malczewskiego* (1995 i 2002). Opracowała wstęp „*Lesław. Szkic fantastyczny*” *Romana Zmorskiego, czyli o przekraczaniu tabu śmierci*, który otwiera pierwsze krytyczne wydanie tego romantycznego utworu (Białystok 2014).

Organizatorka licznych konferencji naukowych, których plon wydała w redagowanych przez siebie księgach: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej Białystok, 2–4 grudnia 1988* (1993), *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. *Materiały sesji naukowej Białystok 5-7 V 1995* (1997), *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Na-*

*ukowej Białystok 23–26 października 1997 r.* (t. I: 1999, t. 2: 2001), *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice* (wraz z J. Ławskim, 2005).

Od 2012 roku kieruje grantem Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Kontynuacja krytycznych edycji wybitnych, zapomnianych dzieł XIX-wiecznej, polskiej literatury romantycznej w Naukowej Serii Wydawniczej »Czarny Romantyzm« w dziesięciu tomach”.

W roku 2007 uhonorowana książką pod tytułem *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. Krzysztofa Korotkicha, Jarosława Ławskiego i Danuty Zawadzkiej. Laureatka Ogólnopolskiej Nagrody Literackiej im. Franciszka Karpińskiego w 2007 roku. Współredaguje pismo białostockiego Klubu Inteligencji Katolickiej „Słowo”. Mieszka w Wasilkowie. Lubi poezję, muzykę klasyczną, tango oraz naturę i kino.

## NOTA BIBLIOGRAFICZNA

1. *Choroba duszy w pracowni rozumu. O balladzie „Tukaj albo próby przyjaźni”*, [w:] *Stolice i prowincje kultury. Księga Jubileuszowa ofiarowana Profesor Alinie Kowalczykowej*, red. J. Brzozowski, M. Skrzypczyk, M. Stanisław, Warszawa 2012, s. 75-84.
2. *Cykliczność „Sonetów krymskich” w świetle Gastona Bachelarda koncepcji czasu poetyckiego*, [w:] *Szekspir, Słowacki i gdańskie okolice. Tom jubileuszowy dedykowany Pani Profesor Ewie Nawrockiej*, red. M. Horodecka, B. Oleksowicz, Gdańsk 2014. Inne wydanie tego artykułu: „Bibliotekarz Podlaski” 2013, nr 2 (XXVII), s. 114-126.
3. *„Doliny piękne zostawmy szczęśliwym” (O „Konradzie Wallenrodzie”)*, [w:] „Ruch Literacki”, R. XXIV, 1983, z. 6 (141), podtytuł brzmiał: *O „Konradzie Wallenrodzie” Mickiewicza*.
4. *Romantyczne stany duszy w poezji Mickiewicza*. Jest to fragment artykułu *„Nocna strona” romantyzmu* opublikowanego [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, S. II, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974, s. 193-229.
5. *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta*, [w:] *Mickiewicz w 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej Białystok 2-4 grudnia 1988 roku*, red. H. Krukowska, Białystok 1993, s. 221-240.
6. *Mickiewiczowskie „miejsce ostatnie”*, [w:] *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*, red. E. Feliksiak, Białystok 1992 (Materiały I Międzynarodowej Konferencji, Białystok 21-24 IX 1989, T. 4, *Literatura i język*), s. 89-102.
7. *O Mickiewiczowskim „widzę”*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Wokół kultur śródziemnomorskich*, t. I, *Literatura i słowo*, pod red. Z. Abramowicz i J. Ławskiego, Białystok 2009, s. 165-173.
8. *Bóg Mickiewicza na tle apofatyizmu wschodniego chrześcijaństwa*, [w:] *Bizancjum – Prawosławie – Romantyzm. Tradycja wschodnia*

- w kulturze XIX wieku, red. J. Ławski, K. Korotkich, Seria „Antyk Romantyków”, Białystok 2004, s. 329-339.
9. *Mickiewiczowski wybór kultury obrazu w kontekście ikonoklazmu*, [w:] *Bizancjum – Prawosławie – Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Seria „Antyk Romantyków”, Białystok 2004, s. 363-371.
10. *Chrześcijańska duchowość Adama Mickiewicza*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, red. Z. Abramowicz, Białystok 2003, s. 97-105.
11. *Romantyczna poezja nieskończoności*, [w:] *Idea – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych*, T. I, red. J. Kopania, Białystok 1986, s. 53-60.
12. *Romantyzm, czyli „salto mortale ducha”*, [w:] „Ruch Literacki”, R. XVIII, 1977, z. 4 (103), s. 317-321.

## SUMMARY

HALINA KRUKOWSKA, „PAN TADEUSZ” AS PURE POETRY.  
STUDIES OF MICKIEWICZ, SCHOLARLY PUBLISHING PROJECT,  
SERIES “WATERSHEDS/BORDERLANDS”.  
CHAIR IN PHILOLOGICAL STUDIES “EAST – WEST”.  
THE UNIVERSITY OF BIAŁYSTOK. BIAŁYSTOK 2016

*“Pan Tadeusz” As Pure Poetry. Studies Of Mickiewicz* brings together a number of studies dedicated to the leading figure in the Polish Romantic movement, Adam Mickiewicz (1798–1855), the author of the Polish national epic in twelve books of verse *Pan Tadeusz, or the Last Foray in Lithuania*, published in Paris in 1834. The dissertation was written by Halina Krukowska, Professor Emeritus at the University of Białystok, who represents the famous school of literary interpretation created years ago by Professor Maria Janion in Gdańsk and Warsaw. Krukowska, who has always emphasized her eastern borderland origins, has proposed her own method of interpreting Romantic poetry (Mickiewicz’s poetry included). The method tends to give prominence to the role that metaphysics, religion and borderland culture played in the development of Polish Romanticism, and accentuates its unique, eastern European character, which manifested itself in numerous references to the mystic, apophatic vision of God, in the conviction that each human being inescapably belongs to a certain “place” of origin, in the inclinations to metaphysical visions of history (messianism, millenarianism, providentialism), and in the tendency to highlight the spiritual, not psychological, dimensions of man.

The studies are divided into four parts. The first concerns Mickiewicz’s early and mature works up to 1833. The second is solely dedicated to *Pan Tadeusz*. The third group of texts touches upon Mickiewicz’s spirituality in the context of iconoclasm and icons,

apophatic theology, and mysticism (the motif of silence). The last part comprises two essays on the Romantic idea of infinity, and the very notion of Romanticism as a literary movement. The titles of the studies are:

- The souls' malady in the reason's workshop. On Mickiewicz's ballad *Tukaj, or Friendship's Trials*
- The cyclic character of Mickiewicz's *Crimean Sonnets* in the context of Gaston Bachelard's conception of poetic time
- "Beautiful valleys will be left to the happy ones" (On *Konrad Wallenrod*)
- The Romantic states of Mickiewicz's existence
- *Pan Tadeusz* as pure poetry
- Mickiewicz's "last place"
- On Mickiewicz's "I see"
- Mickiewicz's God in the context of Eastern Christianity's apophatic theology
- Mickiewicz's choice of pictorial culture in the context of iconoclasm
- Mickiewicz's Christian spirituality
- The Romantic poetry of infinity
- Romanticism, or "the spirit's *salto mortale*"

By setting up the Research Unit in the Literature of Enlightenment and Romanticism, inspiring the Scholarly Publishing Series "Dark Romanticism" and encouraging the creation of Chair in Philological Studies "East – West", Professor Krukowska established in Białystok an important centre for the studies of European Romanticism.

The studies collected in the present volume were written from 1977 to 2013. They all have been carefully re-edited and footnoted. As the author herself asserts:

"*Pan Tadeusz* stems from the poet's deep immersion in God's Largeness, the fragment of which (in the Romantic sense of the word) is Soplicowo, Lithuania. Thus Mickiewicz's arch-epic appeals to our spiritual need to unite fully with Being. Only the man united with Being (i.e.

the man who is not ontologically disinherited) can, as the author of the Lithuanian book, feel its whole Godly beauty, its whole poetry. As the text that (on an unprecedented scale) ecstatically celebrates the beauty of Being and the poetry of life in general, *Pan Tadeusz* is a perfect realization of the Romantic idea of pan-poetry. Mickiewicz's pan-poetry, as we wanted to demonstrate, has its ontological origin in God's prototype."

Przełożył: Jacek Partyka

## ZUSAMMENFASSUNG

HALINA KRUKOWSKA, „*PAN TADEUSZ*“ ALS REINE POESIE.  
STUDIEN ÜBER MICKIEWICZ, DAS WISSENSCHAFTLICHE  
VERLAGSPROJEKT – DIE SERIE  
„UMBRÜCHE/BERÜHRUNGSGEBIETE“, BIAŁYSTOK 2016

Das Buch u.d.T. *Pan Tadeusz als reine Poesie. Studien über Mickiewicz* bildet eine Studiensammlung, die dem Schaffen des wichtigsten polnischen Schriftsteller-Romantiker, Adam Mickiewicz (1798–1855), gewidmet ist. Er ist Autor des nationalen Volksepos der Polen in XII Büchern unter dem Titel *Pan Tadeusz, czyli ostatni zjazd na Litwie*, herausgegeben in Paris im Jahr 1834. Die Autorin der Abhandlungen ist Professorin (Seniorin) der Universität zu Białystok, Frau Halina Krukowska, die aus der bekannten Interpretationsschule stammt, die in Danzig und Warschau vom Prof. Maria Janion gegründet wurde. Frau Prof. Krukowska, die immer ihre Abstammung aus den Ostgebieten betont, hat die eigene Interpretationsschule der Poesie der Romantik (darunter Mickiewicz) entwickelt. Diese Schule betont die Rolle der Metaphysik, Religion, der kulturellen Kreise aus den Ostgebieten bei der Entwicklung der polnischen Romantik. Sie hebt gleichzeitig ihren originellen, osteuropäischen Charakter hervor, der in Anknüpfungen an die mystische, apophatische Visionen von Gott, in der starken Verwurzelung des Menschen an einen „Ort“, woher er stammt, in den Inkarnationen zum Schaffen der metaphysischen Visionen der Geschichte (Messianismus, Chilianismus, Prowidentalismus), in der Akzentuierung der nicht-psychologischen, sondern der geistigen Ausmaße des Menschen zum Ausdruck bringt. Die in diesem Band präsentierten Studien hat man in vier Teile gegliedert. Der erste handelt vom frühen und reifen Schaffen von Mickiewicz bis zum Jahr 1833. Der zweite Teil ist nur dem Volksepos *Pan Tadeusz* gewidmet. Der dritte bringt Interpretationen der Gei-



steswelt von Mickiewicz im Zusammenhang mit dem Ikonkasmus und der Ikone, der negativen Theologie und Mystik (das Motiv der Stille). Im vierten Teil befinden sich zwei Essays, die der romantischen Idee der Unendlichkeit und dem eigentlichen Verständnis der Romantik als der literarischen Strömung gewidmet sind. Die Titel der nächsten Abhandlungen lauten:

- *Die Krankheit der Seele im Arbeitsraum der Vernunft. Über die Ballade von Mickiewicz Tukaj albo próby przyjaźni*;
- Die Regelmäßigkeit von *Sonety krymskie* im Lichte des Konzepts der polnischen Zeit von Gaston Bachelard;
- *Doliny piękne zostawmy szczęśliwym* (über Konrad Wallenrod);
- Romantische Zustände des Daseins von Mickiewicz;
- Pan Tadeusz als reine Poesie;
- „Der letzte Platz“ von Mickiewicz;
- Über „Ich sehe“ von Mickiewicz;
- Gott von Mickiewicz im Hintergrund vom Apophatismus des östlichen Christentums;
- Die Wahl der Kultur des Bildes von Mickiewicz im Zusammenhang mit dem Ikonokasmus;
- Christliche Geistigkeit von Adam Mickiewicz;
- Romantische Poesie der Unendlichkeit;
- Die Romantik, das heißt „salto mortale“ des Geistes.

Prof. Halina Krukowska gründete in Białystok das starke Zentrum für Untersuchungen der europäischen Romantik, indem sie zuerst das Forschungsinstitut für Literatur der Aufklärung und Romantik schuf und später die Entstehung der Wissenschaftlichen Verlagsserie „Die Schwarze Romantik“ inspirierte. Sie rief noch ein anderes Forschungsinstitut ins Leben: Den Lehrstuhl für Philologische Untersuchungen „Osten-Westen“.

Die präsentierten Studien sind in den Jahren 1977–2013 entstanden. Alle von ihnen wurden durchgeschaut und ergänzt. Wie die Autorin des Buches selbst überzeugt:

„*Pan Tadeusz* erwächst aus einer tiefen Verwurzelung des Dichters ins Göttliche Universum, dessen Fragment in der romantischen Bedeutung des Wortes Litauen, Soplicowo ist. Dadurch antwortet das Meisterwerk von Mickiewicz auf unser nicht verlogenes Bedürfnis der engsten Vereinigung und der vollen Sympathie mit dem Dasein. Nur der mit ihm vereinigte Mensch, der ontologisch nicht enterbt ist, kann, wie der Autor des litauischen Buches, seine ganze Göttliche Schönheit, die ganze Dichtung spüren. Da man bisher in der Literatur die ekstatische Hervorhebung der Schönheit des Daseins und im Allgemeinen der Dichtung des Lebens in solchem Umfang nicht trifft, setzt *Pan Tadeusz* vollkommen die romantische Idee der Zeitlosigkeit in die Tat um. Jedoch diese Zeitlosigkeit von Mickiewicz, was wir zu zeigen versuchten, hat ihren ontologischen Rückhalt im Göttlichen Vorbild“.

Przełożyła: Małgorzata Biergiel

## INDEKS NAZWISK

### A

Abramowicz Zofia – 135, 213-214  
Abramowski Edward – 107, 112, 118, 129  
Abrams Meyer Howard – 79, 81, 208  
Adamowski Jan – 43  
Aleksandrowicz Alina – 90  
Améry Jean – 77  
Areopagita Dionizy (św.) – 151-153, 155, 157  
Ariosto Ludovico Giovanni – 97  
Arystoteles – 58  
Auerbach Erich – 106

### B

Bachelard Gaston – 25, 29, 35-36, 38-41, 107-109, 112, 120-121, 125, 128, 132, 197-198, 213  
Bachórz Józef – 19, 43, 131, 205  
Bajko Marcin – 23, 87  
Balcerzan Edward – 29  
Banowska Lidia – 136  
Bańka Józef – 115  
Barrow John David – 192  
Barth Karl – 183  
Bartnik Czesław Stanisław – 141  
Bednarek Henryk – 183  
Béguin Albert – 65  
Bęcikowski Adam – 18

Bernard od Matki Bożej – 157  
Bezwiński Adam – 153, 155  
Białobrzaska Marta – 192  
Białostocki Jan – 56  
Bieńczyk Marek – 193  
Bieńkowska Ewa – 136-137  
Bierdiajew Mikołaj – 150, 154, 168  
Bittner Ireneusz – 205  
Bizior-Dombrowska Magdalena – 161  
Blake William – 139  
Błoński Jan – 107, 125  
Bobowska Patrycja – 137  
Böhme Jakub – 17  
Borkowska Ewa – 92  
Borkowski Andrzej – 92  
Borowy Wacław – 98-99, 182  
Borzym Stanisław – 107  
Boy-Żeleński Tadeusz – zob. Żeleński Tadeusz  
Bremond Henri – 97-98, 100, 102  
Brodski Josif – 136  
Brodziński Kazimierz – 132, 190, 195  
Bruno Giordano – 187  
Brzozowski Jacek – 18, 43, 61, 69, 179, 213  
Brzozowski Stanisław – 202-205, 207  
Buber Martin – 183  
Buchner Antoni – 38

- Buczyńska-Garewicz Hanna – 87  
Bujnicki Teodor – 193  
Buonarroti Michał Anioł – 145  
Burke Edmund – 187  
Burta Małgorzata – 174  
Burzka-Janik Małgorzata – 89, 125  
Byron George – 39, 69
- C**  
Cafek Anita – 43  
Camões Luís Vaz, de – 97  
Chachaj Małgorzata – 208  
Char René – 81  
Chateaubriand René – 188  
Chodkiewicz Aleksander – 208  
Chodźko Michał – 92  
Chołody Mariusz – 21  
Chorużyj Sergiusz – 157  
Chudak Henryk – 35, 38, 107, 112, 125, 128, 198  
Cichacz S. – 26  
Cierniak Urszula – 149, 152  
Cieśla-Korytowska Maria – 34, 139, 156  
Clay J. – 25  
Cortesi Paola – 164  
Cysewski Kazimierz – 16, 18, 85, 181  
Czabanowska-Wróbel Anna – 109  
Czacki Tadeusz – 199  
Czajkowska Agnieszka – 24, 190, 204  
Czajkowski Krzysztof – 19, 48  
Czapki Józef – 136-137, 180
- Czartoryski Adam Jerzy – 207  
Czwórnóg-Jadczak Barbara – 208  
Czyż Antoni – 190
- D**  
Dahlhaus Carl – 38  
Dalman Magdalena – 174  
Danek Wincenty – 15  
Dankowska Jagna – 209  
D'Aurevilly Jules Barbey – 77  
Dąb-Kalinowska Barbara – 169  
Dąbrowska Maria – 111, 127, 141  
Dąbrowski Roman – 32  
Dernałowicz Maria – 99  
Dębska-Kossakowska – 174  
Dietzsch Steffen – 208  
Dmochowski Franciszek Ksawery – 33  
Dobijanka-Witczakowa Olga – 62, 75  
Doktor J. – 183  
Dopart Bogusław – 21, 32, 96, 112, 121, 133  
Drewnowski Tadeusz – 111, 127, 141  
Drożdż Alojzy – 43  
Dukanović A. – 66  
Dzielska Maria – 151  
Dzień Mirosław – 180
- E**  
Eckhart [Mistrz] – 170  
Einstein Alfred – 65  
Eliade Mircea – 26, 171  
Elzenberg Henryk – 143-144

Evdokimov Paul – 151-152, 160

**F**

Fabianowski Andrzej – 43, 96,  
133, 193

Faltyn Arkadiusz – 201

Fedewicz Maria Bożena – 79

Feliksiak Elżbieta – 213

Fieguth Rolf – 29, 40

Filip Grażyna – 36

Fiut Aleksander – 139

Flaszen Ludwik – 109-111, 113,  
116, 119

Florenski Paweł – 168, 171-172

Floryńska Halina – 201

Forest Jim – 164, 169

Friese Heinz-Gerhard – 84

Frymus-Dąbrowska Ewa – 4

**G**

Gaszyński Konstanty – 47

Gille-Maisani Jean-Charles – 19

Głowiński Michał – 31, 81, 133

Goethe Johann Wolfgang – 23,  
62, 80, 89, 103, 137, 139

Gomulicki Juliusz Wiktor – 51,  
121

Górski Konrad – 45, 51, 98, 133

Grabowski Jarosław – 152

Grudzińska-Gross Irena – 136

Gryga Stanisław – 153

Guja Jowita – 183

Gutowski Wojciech – 77, 113

**H**

Hadot Pierre – 137

Halkiewicz-Sojak Grażyna –  
177, 200

Hamerski Wojciech – 202

Hardenberg Georg Philipp  
Friedrich, von [Novalis] – 67,  
87, 118-121

Harendarska Eleonora – 155

Hegel Georg Wilhelm Friedrich  
– 61, 142

Heidegger Martin – 43

Heller Michał – 115

Herbert Zbigniew – 204

Hertz Paweł – 58

Heuckelom Kris, Van – 138

Hoffmann-Piotrowska Ewa – 43,  
96, 133

Homer – 97, 103, 106, 143

Horodecka Magdalena – 213

Hume Dawid – 58

Humińska Wanda – 19

Hummel Jerzy – 76

**I**

Illg Jerzy – 139

Ingarden Roman – 58

Inglot Mieczysław – 121

Iwaskiewicz Anna – 108

Iwaskiewicz Jarosław – 55

**J**

Jakiel Edward – 110

Jakowska Krystyna – 29

Jan od Krzyża – 87, 157, 177

Jan Paweł II [Karol Wojtyła] –  
11, 135, 144-145, 177

Janicka Anna – 15, 19, 23, 77,  
161, 201

- Janion Maria – 46-48, 60-61, 64, 67, 76, 87, 91-92, 109, 189, 191-192, 201-202, 204
- Jarocińska Michalina – 65
- Jarociński Stefan – 65
- Jasienica Paweł – 204
- Jazgarska Anna – 23
- Jerszow Wołodymyr – 38
- Jędrzejewski Tomasz – 43
- Jokiel Irena – 131
- Jonuškaitė Birutė – 139
- Jung Carl Gustaw – 19-22, 25
- Jurkowski Marian – 193
- K**
- Kalinowska Maria – 161
- Kamieńska Anna – 108, 175
- Kant Immanuel – 61, 203
- Kapełus Helena – 19
- Karpiński Franciszek – 122
- Kartezjusz – 24, 34, 187
- Kasperski Edward – 155
- Kawyn Stefan – 45, 51
- Kaźmierczak Zbigniew – 28
- Kępiński Zdzisław – 16-17, 22
- Kiciński Bruno – 50
- Kierkegaard Søren – 144
- Kiezuń Anna – 201
- Kiślak Elżbieta – 136
- Kita-Huber Jadwiga – 113
- Kitowska-Łysiak Małgorzata – 163
- Klaczko Julian – 97
- Kleiner Juliusz – 45-46, 98-99, 163, 179
- Klingemann Ernst August Friedrich – 208
- Kłańska Maria – 113
- Kłoczowski Jan Andrzej – 157
- Kniaźnin Franciszek Dionizy – 29
- Koch Franz – 137
- Kochanowski Jan – 29
- Kolbuszewski Jacek – 17
- Kołakowski Andrzej – 194
- Kołakowski Leszek – 187
- Komorowska Agnieszka – 177
- Kopania Jerzy – 214
- Kopij-Weiß Marta – 208
- Korotkich Krzysztof – 28, 87, 106, 145, 181, 214
- Kosiewski Piotr – 163
- Kostkiewiczowa Teresa – 157
- Koszycka Maria – 92
- Kotecki Dariusz – 43
- Kowal Jolanta – 36
- Kowalczuk Urszula – 204
- Kowalczykowa Alina – 37, 61, 119, 161, 181, 205, 213
- Kowalska Małgorzata – 152
- Kowalski Grzegorz – 77, 161
- Koźmian Kajetan – 23, 34
- Krański Zygmunt – 12, 41, 47, 56-58, 96, 131, 178, 180, 192
- Kraszewski Józef Ignacy – 15, 19, 44, 121, 166
- Krońska Irena – 47, 90, 142
- Krókowski Jerzy – 50
- Krüdener Barbara Juliane – 75
- Krukowska Halina – 18, 22, 31-32, 35-36, 38, 40-41, 48-49, 52, 56, 89, 96, 99, 119, 122, 134, 137-138, 141, 145, 166, 179, 181, 191, 205, 213

- Krupa Marlena – 177  
Krysowski Olaf – 155  
Krzemień-Ojak Krystyna – 66, 68, 80, 190  
Krzysztoń Tomasz – 192  
Krzyżaniak Włodzimierz – 135  
Krzyżanowski Julian – 19  
Kubacki Waclaw – 31-32, 36  
Kubale Anna – 109  
Kubiś A. – 149  
Kuciński Paweł – 19  
Kuczera-Chachulska Bernadetta – 187  
Kudelska Marta – 163  
Kufel Sławomir – 207  
Kulczycka Dorota – 135  
Kulesza Dariusz – 29, 122  
Kunicki Wojciech – 80  
Kuryluk Ewa – 167  
Kuryś Agnieszka – 19  
Kuziak Michał – 61, 161, 202
- L**  
Lechoń Jan – 96, 100-102  
Leibniz Gottfried Wilhelm – 25, 187  
Lenartowicz Teofil – 109  
Leonkiewicz Łukasz – 158  
Leończuk Jan – 166  
Leśmian Bolesław – 81, 179  
Lévinas Emmanuel – 183  
Libera Leszek – 25, 43, 85, 162, 195, 208  
Libera Zdzisław – 46  
Lichański Jakub Zdzisław – 139  
Lichański Stefan – 76, 79
- Litwinowicz-Drożdziel Małgorzata – 19  
Lubański Marek – 19, 43  
Lubicz Piotr – 27, 43, 143, 170  
Lubomirski Edward – 208  
Lukas Katarzyna – 29, 121  
Lul Marcin – 181  
Lyszczyzna Jacek – 29, 90
- Ł**  
Łapiński Zdzisław – 81, 123  
Ławski Jarosław – 18-19, 23, 28, 41, 43, 48, 77, 80, 87, 89, 96, 106, 122, 135, 145, 155, 161, 166, 181, 200, 208, 213-214  
Łempicki Zygmunt – 75, 123, 129, 188  
Łoski Włodzimierz – 151-152, 154, 169, 172  
Łoziński Jerzy – 194  
Łuczak Bartłomiej – 177  
Łukaszuk Małgorzata – 136  
Łukomski Stanisław – 61  
Łużny Ryszard – 113, 149
- M**  
Maciąg Kazimierz – 201  
Maciejewski Bartosz – 61  
Maciejewski Marian – 30-32, 35, 162, 178  
Makowski Stanisław – 139, 195  
Malczewski Antoni – 38-39, 96, 191-200  
Marcel Gabriel – 26-27, 43, 142-143, 170-171

- Markiewicz Henryk – 75, 81,  
97, 129, 133, 188  
Markowski Michał Paweł – 201  
Maślanka Julian – 61  
May Rollo – 25  
Mazan Bogdan – 44  
Mazurkiewicz Roman – 150,  
154, 168  
Mech K. – 198  
Mencwel Andrzej – 204, 207  
Mickiewicz Adam – 11-12, 14-  
19, 21-37, 39-48, 50-52, 54-  
63, 69-70, 72-73, 75-76, 78,  
80-81, 83, 85, 87-92, 95-106,  
109-113, 115-117, 119-145,  
149-150, 154-157, 159-163,  
165-184, 191, 195, 201, 209,  
213-214  
Milton John – 97  
Miłosz Czesław – 12, 96-97,  
101-102, 113, 135-140, 149-  
150, 179, 203  
Mochnacki Maurycy – 48, 51-  
52, 64, 66-68, 108, 110, 190-  
191, 199, 204  
Morawińska Agnieszka – 110,  
125, 150  
Moryń M. – 25  
Mosakowski Janusz – 110
- N**  
Nabielak Ludwik – 204  
Nadana-Sokołowska Katarzyna  
– 180  
Nalepa Marek – 132  
Nawarecka Lucyna – 141  
Nawrocka Ewa – 213
- Nemo Philippe – 183  
Nerczuk Zbigniew – 137  
Newton Isaac – 139  
Niemcewicz Julian Ursyn – 30,  
32-33  
Nietzsche Fryderyk – 79, 209  
Norwid Cyprian Kamil – 29, 44,  
51-52, 56, 121  
Novalis – zob. Hardenberg  
Georg  
Nowakowska Ewa Elżbieta –  
164  
Nowicka Elżbieta – 124  
Nowosielski Jerzy – 165, 169
- O**  
Obremski Krzysztof – 165  
Odyniec Antoni Edward – 52  
Oleksowicz Bolesław – 19, 43,  
213  
Olędzka-Frybesowa Aleksandra  
– 58, 130, 170, 172, 176  
Opacka Anna – 29  
Opacki Ireneusz – 29-31, 35, 40-  
41, 60, 63, 81  
Opolska-Kokoszka Bogna – 183  
Ososiński Tomasz – 37  
Owidiusz – 50
- P**  
Paczoska Ewa – 204  
Paluchowski Andrzej – 182  
Panek Marek – 27  
Panofsky Erwin – 56-57  
Paprocka-Podlasiak Bogna – 23,  
77  
Paprocki Henryk – 151, 164, 172



- Pascal Blaise – 187  
Paszek Paweł – 174  
Patro-Kucab Magdalena – 36, 132  
Peiper Tadeusz – 71, 78  
Permenides – 43  
Pfeiffer J. – 108  
Piechota Marek – 61, 121  
Pieróg Stanisław – 190, 204  
Pietraszko Stanisław – 33  
Pigoń Stanisław – 40, 103, 209  
Piotrowska Magdalena – 124  
Piwińska Marta – 32-33, 109  
Piwowarska Danuta – 113, 149  
Platon – 43  
Plotyn – 115, 137  
Płonka-Syroka Bożena – 73  
Płoszewski Leon – 154, 163  
Pociej Bohdan – 209  
Podgórzec Zbigniew – 169, 172  
Podrez Ewa – 190  
Poklewska Krystyna – 17-18, 22  
Poltzer Heinz – 76, 80  
Popowa Olga – 164  
Poprzęcka Maria – 136  
Potocka Delfina – 12, 180  
Potocki Wacław – 165  
Prokop J. – 81  
Prokopiuk Jerzy – 19, 90, 118, 142, 170  
Proust Marcel – 102, 108  
Przyboś Julian – 100, 103-106, 108, 119, 122  
Przybylski Ryszard – 69, 181, 192, 201-203, 205, 207-209  
Przychodniak Zbigniew – 33, 61, 124  
Pseudo-Dionizy Areopagita – 114-116, 151  
Pyczek Wacław – 178
- Q**  
Quenot Michel – 164, 169, 172
- R**  
Radyszewski R. – 92  
Raimund Ferdinand – 76  
Ratajczak Dobrochna – 208  
Ratajska Krystyna – 201  
Rawski Jakub – 23  
Rażny Anna – 149  
Reczek J. – 26  
Reeve Henryk – 58  
Regiewicz Adam – 195  
Richard J.P. – 81  
Ristić M. – 66  
Rodak Paweł – 204  
Rothe Hans – 139  
Rudolf Edyta – 73  
Rusecki M. – 149  
Ruszkowski Janusz – 161  
Rymkiewicz Jarosław Marek – 50, 116, 134, 141  
Rytel A. [Katarzyna] – 19  
Rzeczyński Sławomir – 202  
Rzepińska Maria – 54, 82  
Rzońca Wiesław – 44
- S**  
Saganiak Magdalena – 21, 157, 174  
Santi Rafael – 52  
Sawicka-Jurek Jolanta – 92  
Sawicki Adam – 77

- Sawicki Stefan – 200  
Scheler Max – 58, 60-61, 112  
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph, von – 67, 112, 188-189  
Schiller Fryderyk – 47-48, 57, 59, 61, 64, 89-91, 142  
Schlegel Friedrich – 36-37, 112, 119, 188-189  
Schleiermacher Friedrich – 112  
Schopenhauer Arthur – 112  
Schubert Gotthilf Heinrich – 65-67  
Schulz Brunon – 108, 110  
Schulze Brigitte – 139  
Scott Walter – 98, 105, 108, 124  
Sczaniecka Maria – 151  
Sekuła Aleksander – 56  
Seweryn Dariusz – 136  
Sęczek Marlina – 123  
Siemek Marek – 90  
Siwicka Dorota – 74, 116  
Siwiec Magdalena – 44  
Skrzypczyk Mirosław – 61, 213  
Skwarczyńska Stefania – 53-54, 56  
Skwarnicki Marek – 144  
Sławiński Janusz – 81  
Słomka Walerian – 177  
Słowacki Juliusz – 21, 23, 87, 141, 178, 182, 195, 213  
Smirnowa Engelina – 164  
Smyk Katarzyna – 43  
Sokołowski Mikołaj – 41, 89, 125  
Sokrates – 37, 66  
Sokulski Michał – 177  
Spengler Oswald – 194  
Spinoza Baruch – 187  
Staël-Holstein Anne Louise Germaine, de – 66, 188  
Staff Leopold – 62, 209  
Stala Marian – 179  
Stanisz Marek – 61, 201, 213  
Stankiewicz-Kopeć Monika – 90  
Starnawski Jerzy – 179  
Stefanowska Zofia – 83-84, 95, 123, 181-182  
Stelmaszczyk Barbara – 179  
Stróżewski Władysław – 36, 43, 169  
Stróżyński Mateusz – 137  
Strzyżewski Mirosław – 68, 187  
Suchodolski Bogdan – 129  
Sudolski Zbigniew – 12, 43, 47, 180  
Suszczyński Zbigniew – 179  
Szacki Jerzy – 191  
Szczepińska Bożena – 113  
Szekspir William – 213  
Szladowski Marek – 15  
Sztuka Krystyna – 208  
Szturc Włodzimierz – 48, 145, 193  
Szwalbe Andrzej – 155  
Szweykowski Zygmunt – 62
- Ś
- Śliwiński Artur – 67  
Śliwiński Marian – 18  
Śliwowski Mariusz – 4  
Śniedziewski Piotr – 132  
Świdarska Emilia – 77

**T**

Tarnowska Maria – 135  
Tarnowski K. – 26  
Tarnowski Stanisław – 97  
Tasso Torquato – 97  
Tatarkiewicz Anna – 35, 107,  
125  
Tatarkiewicz Władysław – 113-  
115  
Teresa z Avila – 177  
Terlecki Tymon – 11  
Tillich Paul – 183, 198  
Tilliette Xavier – 135  
Tischner Józef – 183  
Toeplitz Krzysztof Teodor – 144  
Tomasz z Akwinu – 43, 153  
Tomaszewska Grażyna – 134,  
139, 142  
Tomaszewski Feliks – 139  
Tomkowski Jan – 96  
Tramer Maciej – 18  
Trembecki Stanisław – 33, 36  
Tresmontant Claude – 135, 145  
Trębicka Maria – 52  
Trojanowiczowa Zofia – 33  
Trybuś Krzysztof – 131  
Trzeciakowski Wiesław – 87  
Trzęsiok Marcin – 145  
Trznadel Jacek – 96  
Turczyn Małgorzata – 18  
Tyszczyk Andrzej – 48

**U**

Uspienski Leonid – 164-165,  
168

**V**

Vencolva Tomas – 136

**W**

Wagner Ryszard – 87, 209  
Walicki Andrzej – 161, 203  
Wantuch Wiesława – 29  
Waśko Andrzej – 61, 95-96, 127  
Weil Simone – 102, 112, 130,  
136-137, 139, 142-143, 170,  
172, 176, 178, 180  
Wende E. – 26  
Wergiliusz – 97, 103  
Wesołowska Elżbieta – 23, 77  
Węgiełek Janusz – 73  
Węgrzecki Adam – 24  
Wężyk Franciszek – 33  
Wielowiejski Andrzej – 170  
Wiese Z. – 25  
Winek Teresa – 121  
Winiarski Jerzy – 72  
Witaszek Gabriel – 43  
Witkowska Alina – 30-31, 99-  
100, 116, 190  
Witwicki Stefan – 67, 89  
Wojciechowski Konstanty – 62  
Wojciechowski Krzysztof – 110,  
125, 150  
Wojtyła Karol – zob. Jan Paweł  
II  
Wójcicka Zofia – 204  
Wójcicki J. – 30  
Wyka Kazimierz – 95, 107, 118-  
119  
Wyskiel Wojciech – 108-109  
Wysłouch Seweryn – 29

Wysocki Włodzimierz – 92

## Y

Yi-Fu-Tuan – 110, 112, 125,  
128, 150

Young Edward – 187

## Z

Zabielski Łukasz – 23, 34, 166,  
208

Zaborowski Tymon – 32-33

Zagajewski Adam – 171

Zakrzewski Bogdan – 95, 124,  
132

Zarych Elżbieta – 61

Zarychta Paweł – 113

Zathey Hugo – 96

Zawadzka Danuta – 181

Zbigniew Babicki – 106

Zgorzelski Czesław – 15, 156,  
176, 182

Ziejka Franciszek – 121

Zielińska Marta – 96, 116, 131

Ziembra Kwiryna – 87

Zimand Roman – 203

Ziołowicz Agnieszka – 133

Zmorski Roman – 89

Zwierzyński Leszek – 174

## Ż

Żak Adam – 135

Żbikowski Piotr – 30, 32, 132,  
207

Żeleński Tadeusz [Boy] – 187

Żeligowski Edward – 92

Żerańska M. – 135

Żmigrodzka Maria – 64, 87,  
181, 195, 213

Żurowska Maria – 164

Żywiołek Artur – 106, 121, 190,  
195

**NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY**  
**– SERIA „PRZEŁOMY / POGRANICZA”**

**TOMY WYDANE W NPW – SERII „PRZEŁOMY/POGRANICZA**

- I.** *Piękno Juliusza Słowackiego*, Seria I, *Principia*, red. Jarosław Ławski, Krzysztof Korotkich, Marcin Bajko, Białystok 2012.
- II.** Barbara Olech, *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012.
- III.** Marcin Bajko, *Heroiczna apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Mielińskiego*, Białystok 2012.
- IV.** *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza*, red. Anna Janicka, Krzysztof Korotkich, Jarosław Ławski, Białystok 2012.
- V.** Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013 [wydanie II: 2015].
- VI.** *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, wstęp Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Alina Kowalczykowa, Grzegorz Kowalski, Białystok – Rapperswil 2013.
- VII.** *Piękno Juliusza Słowackiego*, tom II: *Universum*, red. Jarosław Ławski, Grzegorz Kowalski, Łukasz Zabielski, Białystok 2013.
- VIII.** Ryszard Löw, *Literackie podsumowania polsko-hebrajskie i polsko-izraelskie*, red. Jarosław Ławski, Michał Siedlecki, posłowie Barbara Olech, Białystok 2014.
- IX.** Alina Kowalczykowa, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, T. I: *Pisma rozproszone i zarzucone*, red. Anna Janicka, Grzegorz Kowalski, Białystok 2014.
- X.** *Żeromski. Piękno i wolność*, idea i układ Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Iwona E. Rusek, Grzegorz Czerwiński, Białystok – Rapperswil 2014–2015.
- XI.** Dariusz Kulesza, *W poszukiwaniu istoty rzeczy. Studia i portrety*, Białystok 2015.
- XII.** Jarosław Poliszczuk, *Ukraińskie rozstaje. Studia*, red. i opr. Michał Siedlecki, Jarosław Ławski, 2015.
- XIII.** *Kraszewski i wiek XIX*, idea i wstęp Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Krzysztof Czajkowski, Paweł Kuciński, Białystok – Rapperswil 2014–2015.
- XIV.** *Kraszewski i nowożytność*, idea i układ Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Krzysztof Czajkowski, Łukasz Zabielski, Białystok 2014–2015.
- XV.** *Piękno Juliusza Słowackiego*, tom III: *Metemorphosis*, red. Jarosław Ławski, Anna Janicka, Łukasz Zabielski, Białystok 2015.
- XVI.** Jarosław Ławski, *Miłosz: „Kroniki” istnienia. Sylwy*, Białystok 2014.

- XVII.** Gabriela Zapolska, *Kwiat śmierci. Powieść kryminalna ze stosunków krakowskich dwóch tomach*, red. i wstęp Anna Janicka, opr. i posłowie Paulina Kowalczyk, Białystok 2015.
- XVIII.** Michał Siedlecki, *Myśliwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokągu” i „Traktacie o łuskaniu fasoli”*, Białystok 2015.
- XIX.** *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*, Seria I: *Studia, rewizje, konteksty*, red. Anna Janicka, Białystok 2015.
- XX.** Halina Krukowska, *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta. Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok 2016.
- XXI.** Wojciech Kalinowski, *Hypnos fiction. Nowelistyka Stefana Grabińskiego*, Białystok 2016.

**UKAŻĄ SIĘ W SERII MIĘDZY INNYMI:**

- XXII.** Alina Kowalczykowska, *Pisma rozproszone i zarzucone*, tom II, red. A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2016
- XXIII.** *Przemiany formuły emancypacji*, Białystok 2017.

[Tytuły zapowiedzianych tomów w wersji roboczej.]