

Rozdział trzeci

Adam Mickiewicz

Adam Mickiewicz uważany jest za twórcę polskiego romantyzmu, za prawodawcę jego cech najbardziej charakterystycznych, rozpoznawalnych jako znamię tej epoki w literaturze i w naszym życiu społecznym. Wszakże nazywany bywa Mickiewicz również poetą przeobrażeń, co wskazywać ma na znaczną rolę ewolucji, przemian w jego biografii poetyckiej i duchowej. W istocie na jedność symbolizowaną nazwiskiem Mickiewicz składa się nie tylko wielość doświadczeń, ale także proces przekształceń, kontynuacji i zaprzeczeń, znaczący dla doświadczeń osobistych tego twórcy, określający w jakiejś mierze właściwy mu sposób bycia poetą, ale charakterystyczny również dla dróg polskiego romantyzmu. Poeta ten rzeźbił bowiem nie tylko własną biografie poetycka, ale torował drogę romantyzmowi w Polsce.

Tę cechę szybkiej przemienności nosi już wczesna twórczość poety, rozpięta między pierwszymi znanymi próbami poetyckimi a debiutanckim tomikiem *Poezji* z roku 1822. Jest to, najkrócej rzecz ujmując, różnica między klasycyzmem a romantyką, między dominacją tradycji oświeceniowej a światopoglądem romantycznym. Osobliwością ewolucji Mickiewicza nie będzie przy tym radykalne eliminowanie zdobywczy już osiągniętych. To raczej bardzo umiędna selekcja, która pozwoli np. temu wielkiemu romantykowi na trwałe przyswojenie niektórych właściwości klasycyzmu, szczególnie w zakresie dyscypliny poetyckiej, roboty wierszowej, skłonności ku uprzywilejowanym przez klasycyzm gatunkom (epice opisowej, historycznej, poematowi historyzoficznemu, bajce), wreszcie ku pewnym znamionom stylu, które już młodzieńcki Mickiewicz nabył w szkole poetów stanisławowskich.

Świat poetycki Mickiewicza przedromantycznego ma swoich określonych patronów literackich, swe uprzywilejowane tematy i idee.

Większość rysów tego świata zacerpnięta została z oświeceniowej kultury europejskiej, obecność innych da się wy tłumaczyć naciskiem tradycji swojskiej oraz socjologią prowincjonalnego środowiska, w którym poeta wzrastał i pobierał edukację. To środowisko nie przeszło radykalnej wolnomysłicielskiej kąpieli intelektualno-obyczajowej i były wychowanek powiatowej szkoły dominikańskiej w Nowogródku, od 1815 r. student Uniwersytetu Wileńskiego, małej rewolucji światopoglądowej, w duchu wolteriańskim utrzymywanej, dokonywał w skróconym tempie i z pełnym zaangażowaniem do wskazówki Stanisława Trembeckiego, że:

Grubsze straci przesady i rozumną przetrze,
Kto ma szczęście femejskie oddychać powietrze.

(Gość w Heilbergu)

Europejskim patronem wczesnej młodości Mickiewicza będzie bowiem przede wszystkim „filozof z Ferney”, Wolter. Z Woltera czterpał głównie satyrę obyczajową z uprzywilejowanym jej bohaterem – tłustym klechą, trochę liberyńskiej drwiny z przesadów religijnych, szczypte swobody erotycznej. Mickiewicz spolszczył dwie powiastki Woltera (*L'éducation d'un prince* i *Gerrude, ou L'éducation d'une fille*), którym nadał swojskie tytuły *Mieszko, książę Nowogródka* i *Pani Aniela* (obydwa powst. 1817), łącząc w nich, zwłaszcza w *Mieszku*, pewną dydaktykę społeczno-moralną o powinnościach wobec poddanych i ojczyzny z atakami na złych doradców księcia, oczywiście doradców w sutannie. Rzecz jasna i u Woltera zarysowana jest linia podziału między racjonalnymi interesami władców, którzy powinni być oświeceni i mądrzy, a ciemnymi i podstępnyimi matactwami klechów, zajętych wyzyskiem, ogłupianiem i prymitywnymi uciechami żywota. Różnica jednak w tym, że młody tłumacz dokłada starań, aby owa mnisia społeczność scharakteryzowana została dostatecznie wyraziście, z ekspresją językową i nasyconiem emocjonalnym. Nie są to tylko klechy i mniuchy, lecz „mołny, eunuchy, derwisze”, które są „krew ludu” i „trzęsą krajem”. Nie dziwi więc, że przemieniony pod wpływem mieszczęcej książki Mieszko odzyskuje również energię językową, grożąc swemu byłemu spowiednikowi, iż mu „pięścią zaklei pysk smoczy” lub „duszę z tłustego kałduna wygniecie”.

Mickiewicz podjął także próbę tłumaczenia obszernego poematu Woltera *La Pucelle d'Orléans* pt. *Dziewica z Orleanu* (powst. 1817),

zwanego potocznie w kręgu przyjaciół poety *Dareczanka*. Wprawdzie zachowała się z tego tłumaczenia pieśń V, ale wiadomo, że miał „ogrom” materiału w tekach i że do przekładu wracał jeszcze w czasach kowieńskich, gdy poważnie głowę zaprzętała mu już inna problematyka literacka i światopoglądowa. Nie wygląda więc na to, aby Wolter miał być tylko szkołą przekładu, był także szkołą myślenia i własna ówczesna twórczość Mickiewicza, poemat *Kartofla*, wiersz *Do Joachima Lelewela* (1822), zdają się o tym świadczyć najlepiej.

Problematyka wolterowska stanowiła istotny składnik sceptycyzmu poznawczego Mickiewicza, odnoszącego się w jego młodościennych latach przede wszystkim do historii: jej zafałszowań, kłamstw, konieczności jej racjonalnego poznania. W *Dziwicy z Orleanu* tym sceptycyzmem objęta jest przede wszystkim tzw. historia święta. W pieśni V gościemy w piekle, gdzie pensjonariuszami są „jeden papież i dwaj monarchowie”, spora liczba świętych, ze św. Dominikiem na czele, który wręcz formuluje rewizjonistyczną konieczność podważania przyjętych porządków wartości:

Często lud stawi kościół, kłania się pobożnie
Takiemu, co się z nami obraca na różnie.

(w. 159-160)

W wierszu *Do Joachima Lelewela* ten sceptycyzm rozciągnięty zostanie na całość dziejów ludzkich, a historia, jako badacza, umieści poeta na czele mędrców, on bowiem „z samego kłamstwa prawdę uniejąc wylamać”, jest w stanie powiedzieć, „co było, co jest i co będzie”. Jest zatem jakby kapłanem racjonalnej prawdy.

Poznanie dziejów, ich sensu, ukrytych sprężyn poruszających wielki teatr historii można określić jako szczególną pasję poznawczą towarzyszącą już juveniliom Mickiewicza. Jest to filozofia historii i ten punkt widzenia będzie trwałą cechą myśli poety, choć zmienia się jego poglądy na dzieje i sposoby ich poznawania. W tym wczesnym okresie można mówić o oświeceniowej filozofii historii, zakładającej racjonalność procesów dziejowych, możliwości rozpoznawania ich sensów, progresywną celowość rozwoju. Ów rozwój wszakże nie odbywa się bezkonfliktowo, po linii łagodnie wznoszącej się. Przeciwnie, jest przesycony dynamiką walki racji i potęg przeciwnostawnych, które Mickiewicz, w ślad za postępową myślą Oświecenia, określa jako despotyzm i wolność. Na pojęcie despotyz-

mu będą się składały różnorakie potęgi ziemskie, od królów, poprzez tyrańskie rządy (państwem tyranem jest wówczas dla Mickiewicza starożytny Rzym), po instytucje Kościoła. W tym momencie młody filozof wolterianizm wchodzi w dobre porozumienie z myśleniem historyzoficznym i trzeba przyznać, że w całej właściwie twórczości poety instytucja Kościoła podlegać będzie krytyce, choć przy użyciu różnych argumentów, a także w różnych celach.

Wolności sprzyjają natomiast instytucje i ustroje demokratyczne – w wierszu *Do Joachima Lelewela* spotykamy apologię starożytnej Grecji – oświecenie i brak przesądów (tu znówu napiętnowany sojusznik klechów i despotów), wreszcie – rewolucje. Ta ostatnia kwestia wymaga objaśnienia, gdyż ani Mickiewicz nie pojmował rewolucji w dzisiejszym sensie słowa, ani nie zachwycał się w pełni najwybitniejszym w czasach nowożytnych wybuchem masowego buntu – rewolucją francuską. W niedokończonym poemacie epickim *Kartofla. Poemko we czterech pieśniach* (zachowała się pieśń I z 1819 i luźny fragment którejś z dalszych pieśni) nadzieją świata jest rewolucja amerykańska, jednocząca postęp moralny i cywilizacyjny z władztwem ludu. To właśnie dzięki porządkom ustanowionym w Nowym Świecie –

... Lud-Krół berłem równym uległych zawładnie,
Do stóp swoich tyrań staroświeckie pognie
I z wolnej skry w Europie nowe wznieci ognie.

(w. 326-328)

W wierszu poświęconym Lelewelowi dobroczynnych skutków oczekiwać może poeta od dziedzictwa rewolucji francuskiej, choć ona sama, nazwana „rewolucyjnym Galów smokiem”, nosi w sobie dwoistość oceny związanej choćby z wyobrażeniem smoka – uosobienia potęgi wszakże i krwiożerczej, i okrutnej. Niemniej nowy kształt świata zrodzony przez tę rewolucję, jakby wbrew pewności siebie restauracji dawnego reżimu, został niejako wpisany w jutro Europy:

A choć teraz skruszone olbrzymy zachodnie,
Jeszcze na ziemię krew ich może dźbiać plodnie.

(w. 209-210)

Inną siłą skutecznie podważającą despotyzm, nigdy w tym stopniu później przez Mickiewicza nie honorowaną, jest w okresie młodościenny nauka, postęp rozumu, praca jako domena twórczych działań

człowieka. W końcu na tym pomysłę opiera się poemat *Kartofla*, jeden z bardziej wazkich utworów młodziutkiego Mickiewicza. To przecież ziemlanek lub ziemlanka, czyli kartofel, domaga się poematu na swoją cześć. Jest to oczywiście żart poetycki, który kryje w sobie istotne myślowe serio. W klasycyzmie preferowana była tzw. epika heroiczna, opiewająca świetne czyny bohaterów. Tu obiektem apologii staje się ziemniak, jego odkrywcy i propagatorzy, po prostu ci, którzy uprawiają kartofle. Zachowany fragment zawiera znamienne apostrofe do Adama Chreptowicza, światłego reprezentanta arystokracji litewskiej, jako „uprawcy ziemlanki”. W tym momencie filozofia postępu młodego autora przecina się z praktyką społeczną i dyrektywami zachowań obywatelskich, które organizują jego światopogląd i jego ówczesną biografie. Mowa o filomatyzmie Mickiewicza i jego uczestnictwie w Towarzystwie Filomatów.

Mickiewicz był jednym z założycieli i aktywnych członków tego towarzystwa, powołanego w 1817 r. do tajnego istnienia przez grupę studentów Uniwersytetu Wileńskiego w zamiarze wpływania „na instrukcję krajową”, czyli stan oświaty, nauczania, poziom fachowy i moralny nauczycieli oraz duchownych i tą drogą powołnego przekształcania świadomości obywatelskiej ogółu społeczeństwa. Patriotyzm Towarzystwa Filomatów, bo cała ich działalność prowadzona była z myślą o ojczyźnie, miał wymiar praktycznie konkretny, wtopiony był zarówno w projekty ekonomiczne, jak w etyczne wyobrażenia o człowieku – budowniczym światych społeczeństw. Stąd etyka obowiązku, cnota powinności społecznych, walka z egoizmem awansowane są przez ich myśl ustawodawcza, twórczość dyskursywną i wierszowaną do kategorii, które powinny organizować światopogląd zbiorowości. Sami starali się we własnym małym gronie stworzyć załazek takiego społeczeństwa. Plini czytelnicy zarówno prawodawców oświeceniowych, jak też twórców utopii społeczeństw doskonałych starali się nadać swemu towarzystwu kształt swoistego miniaturowego państwa – republiki młodych, związanych nie tylko interesem i obowiązkiem, ale także najczystszy z uczuć, przyjaźnią.

Poezja Mickiewicza-filomaty jest w dużej mierze twórczością zaangażowaną w formowanie tego uniwersum wartości, a także w opiewanie uroków przyjacielskiego bytowania w „równienników gronie”; toteż obydwa tony – serio, znany np. z wiersza *Już się z pogodnych niebios*, czy z pieśni *Hej, radościu czy blysnę*, oraz

żartobliwy – z poezji okolicznościowej, dotyczącej tych samych spraw i wartości, choć różnić je będzie odmienna poetyka wypowiedzi. „Wszak praca nasze bóstwo, przyjaźń nasze godło”, będziemy wzorem innym, sobie samym chluba” – oznajmia Mickiewicz w dostojnym toku klasycystycznego wiersza-programu *Już się z pogodnych niebios ośna zdarła smutna* (powst. 1818), aby w żartobliwym wierszku z 1820 r. skierowanym do Jana Czeczota („Któż nad ciebie, któż nad Janka”) wystrzelić prawie piosenkową, odpatekowaną chwałbą przyjaźni:

Przyjaźni, o, poklon tobie!
A wam busiak, równiennicy!
Ach, wolałbym z wami w grobie
Niżli bez was na stolicy.

(w. 17-20)

Mickiewicz wkrótce znacznie tęsknić za innym wymiarem świata, za dziwaniami i cudami romantycznej rzeczywistości, ale okres filomacki pozostawi w nim rysy trwałe. W stylu bycia – skłonność do wspólnot przyjaźielskich, w myśleniu – poszanowanie dla etyki społecznej i gotowość do ofiar dla tzw. dobra powszechnego, wreszcie – zupełne, nawet szokujące później u ojca rodziny, wyzbycie się egoizmu i wrażliwości na własny interes.

Okres filomacki, ujęty przecież i w ramy ustaw, statutów regulujących obowiązki członków, i w rytuał obyczajowego współżycia – tu szczególnie ważny moment wspólnych zabaw – jest swoistą kulminacją ideałów oświeceniowo-obywatelskich w życiu Mickiewicza, przewagi tego, co powszechne, nad indywidualną odrębnością jednostki.

Z tym zakresem idei i dążeń znakomicie współistnieje patronat klasycyzmu, który jest dominującym doświadczeniem literackim młodości Mickiewicza. Poeta próbuje sił we wszystkich ważniejszych gatunkach literackich klasycyzmu, a więc w poemacie opisowo-historycznym *Kartofla*, w liście poetyckim, nasyconym refleksją historiozoficzną (*Do Joachima Lelewela*), odzie (*Oda do młodości*), bajce, wierszowanej powiastce o rozbudowanej formie narracyjnej (naśladowania z Woltera). I każde z tych doświadczeń zostawi ślad w dalszej twórczości, zwłaszcza w wypowiedzi epickiej, której świetne przykłady da poeta w *Grażynie*, *Konradzie Wallenrodzie* i *Paniu Tadeuszu*, oraz w skłonności do rozbudowanych partii

narracyjnych, mających charakter opowieści o wydarzeniu, z jakimi spotykamy się co krok w balladach i romansach.

Nad całą tą gatunkową tradycją klasycyzmu unosi się wszakże zupełnie konkretny patronat poety uznawanego wówczas, a i dzisiaj za znakomitość – Stanisława Trembeckiego. Mickiewicz komentował wileńskie wydanie *Sofiówki* z 1822 r., ale znacznie ważniejsze ślady aktywnej obecności tego poety dostrzec można we własnej twórczości autora *Kartofli*. Przede wszystkim w pewnych właściwościach stylu Mickiewiczowskiego. Zarówno w jego kunsztownej poetyckiej aparaturze, pełnej peryfraz, melonimii, przesławanego szyku wyrazów, posuniętego np. w *Zimie miejskiej*, która robi wrażenie popisu stylistycznych umiejętności, aż do granic znaczeniowej komunikatywności tekstu („Śpię atlasowym pod cieniem firanek”). Ale inspiracje Trembeckiego bardziej istotne, bo właściwie wyjącznie z warsztatu tego poety pochodzące, uderzają w innych cechach stylu Mickiewicza – w jego lapidarności, w operowaniu słowem śmiałym i dosadnym, jakby gminnym i nieliterackim, w poszukiwaniu formuł stylistycznych tylż wieższych, co charakterystycznych. Tu znajdują swe początki takie właściwości jak umiejętna puenta, aforyzm, które później rozwinię się w słynne gnomy Mickiewiczowskie, a nawet w aforystykę *Zdań i uwag*, choć będą się one rządziły zupełnie inną dyscypliną myślową.

Na wzorze Trembeckiego będzie Mickiewicz formował także swój warsztat opisowy, ten, który znany z fragmentów *Kartofli*. Pochwała nowogrodzkiej ziemi nie tylko rozpoczyna się swoisłą apostrofą do Trembeckiego:

O nowogrodzka ziemio, krajuj mój rodzinny,
O, Trebeckimi godzin uwielbienia rymy!

– ale utrzymmana jest w rygorach wierszowych autora *Sofiówki*, a nawet w estetyce klasycystycznego pojmowania piękna i uroków pejzażu.

Językowej śmiałości nabytej w tym okresie zawdzięczał Mickiewicz umiejętność operowania czasownikami, zwłaszcza ruchowymi, które wnosily do jego tekstów dynamiczny aktywizm. Jest to uderzająca cecha np. wiersza *Do Joachima Lelewela*, w którym najazd Persów oddany został właśnie poprzez energię czasowników Kserkses ludy „podeptał”, miasta „porozwalał”, morza „zahaczył” flota, lądy „zalał” dzicza. Intencja interpretatorska filozofującego

poety nie wymaga dodatkowego komentarza ani uczonych wywodów. Jest wpisana w te czasowniki.

Cokolwiek by się powiedziało o ważności tych wczesnych doświadczeń poetyckich dla całej twórczości Mickiewicza i zarazem o trwałości jego upodobań do klasycystycznego stylu w poezji – dowodem znakomity wiersz *Do doktora S., przedświebioręcego podróż naukową do Azji* oraz *Na pokój grecki w domu księżnej Zenelady Wołkońskiej*, obydwa z czasów moskiewskich – nie klasycyzm stanowi o roli tego twórcy w dziejach polskiej poezji. Stanowi oczywiście romanizym.

Narodziny Mickiewiczowskiego romanizmu wiążą się z nieco inną geografją terenu niż dotychczasowy, wileński. Biografia miała bowiem swój walny udział w formowaniu się nie tylko nowych zainteresowań literackich, ale także, w dużej mierze, w przekształcaniu osobowości samego poety. Od 1819 r. Mickiewicz, już ukończywszy kurs nauk w uniwersytecie, oddany został, jako stypendysta, do dyspozycji władz szkolnych z obowiązkiem podjęcia wyznaczonej pracy nauczycielskiej. Skierowano go do Kowna. Od 1819 do 1823 r. z przerwą urlopową w roku szkolnym 1821/22 „obhywał piersi obuczaniem żmudzkich łbów”.

Pozbawiony intelektualnej atmosfery Wilna oraz przyjacielskiego grona filomatów, zmuszony do pracy, której nie lubił, oraz do obcowania z ludźmi miernymi, na miarę głębokiej prowincji, Mickiewicz gwałtownie odczuł uderzenie samotności i obcości. Ratował się lekturami, które dobierał wedle ówczesnego swego usposobienia ducha i umysłu. Sięgał więc po literaturę gorzką, rozjątrzoną, z bohaterem samotniczym i cierpiącym, któremu „złe w złych ludzi tłumnie” i który zarazem zachowuje wobec świata gniewny dystans. Horyzont literacki ówczesnego Mickiewicza wyznacza więc początkowo Schiller, dla którego tragedii *Zbojcy* nie miał dość słów zachwytu, Goethe, którego poznał dość dobrze, ale przeżył i przemyslał do głębi przede wszystkim *Cierpienia młodego Wertera*, wreszcie bożyszcze romantycznej Europy – Byron. W pewnym momencie ekstremitizm gustów literackich kowieńskiego nauczyciela posunął się tak daleko, że czytywać chciał i mógł wyłącznie Byrona: „książkę gdzie w innym duchu pisaną rzucam, bo kłamstw nie lubię...”

Są to owe „książki zbojcekie”, „młodości mojej niebo i tortury”, o których mówi Gustaw w IV części *Dziadów*. Książki, które

formowały nowożytną kulturę europejską, w szczególności romantyczną, choć nie wszyscy czytani przez Mickiewicza autorzy byli akurat romantykami. Ale wszyscy, bo i Schiller, i Goethe, nie romantycy przecież, podejmowali problematykę indywidualizmu, praw jednostki, jej sporu ze światem, moralności i zasadności buntu.

Własne więc doświadczenie biograficzne Mickiewicza uczyniło go czytelnikiem szczególnie wrażliwym i pojętym oraz skłonym do identyfikacji swoich doświadczeń z losami literackich bohaterów szlacheńskich, czułych, wzniósłych i złamanych przez życie. Język romantycznej literatury europejskiej stawał się więc językiem Mickiewiczowskiego indywidualizmu.

Wszakże ta literatura była zarazem kroniką namiętności, pasji miłosnych, historią serca, które kocha i cierpi. Jej bohaterowie byli wyróżnieni spośród zwykłych, pospolitych ludzi sakrą miłości i uwzniośleni ogromem cierpienia. Ich młode życie częstokroć zawierało jeden tylko wątek – miłości zniszczonej przez nieszczęście. Literatura epoki znakomicie więc przygotowała Mickiewicza także do tej roli – roli kochanka. Okoliczności życiowe sprawiły, że w 1820 r. poznał Marię (nazywaną Marylą) Wereszczakównę i mógł na nią spojrzeć oczyma człowieka poszukującego osobowej kretyzacji wyobrażeń o kochance romantycznego młodzieńca, w dodatku poety. Wereszczakówna, wkrótce poślubiona hrabiemu Puttkamerowi, pozostawa miłością idealną i nieszcześliwą. W poezji jawi się ona jako „nadludzka dziewczica”, „boska Maria”, istota bliźniacza, spojona z romantycznym poetą nie tylko wspólnotą upodobań i duchowych porozumień, lecz także wyższych przeznaczeń, zniszczonych przez życie.

Równocześnie z rozwojem dramatu miłosnego i świadomości indywidualistycznej narastał konflikt Mickiewicza z filomatami. Dla dobra sprawy i dla dobra samego poety pragnęli przyjaciele jego uczucie utrzymać w ryzach sentymentów kontrolowanych przez rozum. Stąd wielokrotne napomnienia i apele o rozsądek w ich listach stanych do Kowna. Poetycka replika Mickiewicza jest wiersz *Żeglarz* (powst. 1821), znakomity manifest indywidualizmu i sceptycyzmu poznawczego, kwestionującego zasadność orzekania o świecie i człowieku wedle racji rozumowych. Słynna końcowa strofa wiersza była więc podwójną deklaracją – romantycznego filozofa egzystencji i byłego filomaty, który nie widzi możliwości

zredukowania swej osobowości do wymiarów członka filomackiego społeczeństwa. Jest bowiem *Żeglarz* w jakimś sensie wierszem o romantycznej niezależności jednostki:

I razem ze mną pod strzałami gromu,
Co czuję, inni uczuć chcieliby daremnie!
Sąd nasz, prócz Boga, nie dany nikomu.
Chcę mnie sądzić nie ze mną trzeba być, lecz we mnie.
— Ja płynę dalej, wy idźcie do domu.

(w. 46-50)

Rozbieżności z filomatami dotyczyły nie tylko oceny postawy i zachowań Mickiewicza, lecz również jego twórczości, niepełnie od pewnego momentu odpowiadającej literackim przyzwyczajeniom tego grona, a ponieważ także odmiennej eksplikacji idei filomackich. Mickiewicz bowiem zaczął „romantyzować” filomatyzm. Mniej się te różnice rzucały w oczy, gdy hasła odwołujące się do tamania materii duchem i zapalania sercem pojawiały się w wierszach żartobliwych, igrających konwencjami poezji uczonnej, dętalmi fizyki i chemii. Tak jest w *Pieśni filaretów* (powst. 1820) i w *Toastach* (powst. 1821). Wszakże tam właśnie, wśród rekwizytów z pracowni chemika, pojawia się hasło, którego pogłoszeli przez cały romantyzm:

Cyrkla, wagi i miary
Do martwych użyj brył:
Mierz się na zamiary,
Nie zamiar podług sił.

(*Pieśni filaretów*, w. 41-44)

Natomiast klasyfikująca *Oda do młodości* (red. I powst. 1820), w której znajduje się mnóstwo odwołań i do hasel wspólnoty filomackiej, i do zbiorowego heroizmu w walce z przeciwnikiem, oświeceniowo przecież nazwanym: z samolubami, przesądami i nieczułym światem – nie spotkała się ze zrozumieniem wśród przyjaciół wileńskich. Była dla większości wyskokiem poetyckiego dzwawstwa. Mylił nie tylko nie wszystkim znany Schillerowski ton *Ody do młodości*, ale także zaskakiwać mogło skrzyżowanie poczciwej eyki społecznej, znanej i z praktyki własnej, i z pieśni masonskich, *Oda* bowiem wiele w tym zakresie czerpie z poezji Ióży wolnomularskich, które – wedle Ignacego Chrzanowskiego – stanowią także o „chlebnie

macierzystym” tego utworu, z namiętnymi apelami do innych niż rozumowe źródła inspiracji i celów przekraczających ścisłą kalkulację rozsądku:

Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga;
kam, czego rozum nie zżamie...

(w. 48-49)

Samoswiadomość młodości została w *Odzie* wyartykułowana z mocą nie znaną jeszcze polskiej poezji. Nie tylko dlatego, że młodość zabsolutyzowano tu jako wartość. Także dlatego, że młodość nie jest rozpatrywana ani jako kategoria biologiczna, ani socjologiczna, ale jako siła kreacyjna o boskiej potędze, składnik uniwersalnego porządku świata. Stały kontekst porównawczy Boga i młodości jako siły i mocy twórczych, powołujących byty do istnienia, czyni z młodości nie tyle abstrakt, ile swoisty absolut i siłę generatywną we wszechludzkim uniwersum duchowym. W tym należy dopatrywać się źródła owego głosu mocy, potęgi i rozmachu, o którym zwykle się mówi jako o romantycznym składniku *Ody do młodości*, oraz jej ogromnej zdolności oddziaływania. Jak podkreśla współczesna badaczka gatunku Teresa Kostkiewiczowa, tę mobilizującą duchową energię *Ody do młodości* zawdzięcza utworów Mickiewicza swoistemu zatarciu różnic między mówiącym „ja” i zhorowanym „my”. „Ja” jest, jak w poetyce gatunku bywało, rewelatorem prawd i hasel adresowanych do szerokiej społeczności, ale zarazem przekracza granice podziatu na „ja” i „wy”, formując nową wspólnotę „my” obdarowaną „siłą zespolonej jedności”. Miało to ogromne konsekwencje dla odbioru *Ody*, jej władztwa nad młodymi czytelnikami i traktowania tego tekstu jako głosu pokolenia, wspomnianego już podmiotu „my”. Zarazem zapowiedź stworzenia nowego świata i gwarancja mocy kreacyjnej zarówno „ja” jak „my” mogła być pojmowana na różnorakie sposoby, do politycznych włącznie, czego dowodem recepcja *Ody* w powstaniu listopadowym, kiedy „jutrzenka swobody” konkretyzowana była zazwyczaj jako restytucja wolnej Polski.

Istotnym wyznacznikiem romantycznej nowości poetyckiej młodego poety, towarzyszącej sygnalizowanym już narodzinom indywidualisty, stała się fantastyka balladowa i sam gatunek ballady.

Utwory typu balladowego w Polsce pisywano już przed Mickiewiczem, ukrywając je, jak wiemy, pod mianem dumy bądź powieści, przyswajano teksty ballad obcych (przekłady i naśladowania

słynnej *Lenory* Bürgera przez Krystyna Lacha Szymę, Niemcewicz i Tomasz Zana), uprawiano, i to obficie, „poprzedniczkę” ballady – sentymentalną dumę. Także w najbliższym otoczeniu Mickiewicza cieszyła się ballada dużym zainteresowaniem; zasilali ten gatunek swymi piórami zarówno Czeczot, jak Zan (najudniejsza jego ballada: *Cyganka* powst. 1819). To ostatnie środowisko niewątpliwie współdziałało w wytworzeniu się Mickiewiczowskiej fascynacji omawianym gatunkiem poetyckim i odegrało rolę bardzo aktywnego stimulatora.

Otóż jedną z uderzających właściwości wierszy nazwanych przez poetę *Balladami* i *romansami*, a stanowiących trzon tomiku z 1822 r., jest brak folklorystycznej dosłowności w potraktowaniu tworzywa literackiego oraz swoboda w czerpaniu z impulsów historii. Mimo iż *Rybka*, *To lubię*, *Lilie* i *Dudarz* zostały opatrzone przypiskami wskazującymi na ich źródło w „pieśni gminnej”, są to odnośniki dość konwencjonalne, które można traktować także jako sposób zaznaczenia dystansu między światem balladowym a autorem, sygnat braku tożsamości między narratorem ballad a poetą jako twórcą.

Dziwności, cuda, tajemnice, nadziemskie zjawiska powoływane są bowiem w *Balladach* i *romansach* niejako na odpowiedzialność tych, którzy o nich opowiadają, narratorów zatem. Częstoć jest to więcej niż jeden narrator, tak np. jak w *Świezi* lub w *To lubię*, gdzie w ramową opowieść młodych ludzi, którym zdarzyła się niezwykła przygoda, wmontowana zostaje właściwa opowieść o istocie tajemniczych zjawisk, snuta przez „marę”, „straszdytło” z innego świata. Wzorcową niejako może być formuła narracyjna ducha dziewicy z *To lubię*: „Opowiem tobie, a ty dla nauki Opowiedz innym me dzieje.”

Swoisty dystans wobec świata balladowego wiąże się także z tonem żartobliwym, wyczuwalnym w wielu utworach tego cyklu, choć szczególnie w programowo humorystycznej *Pani Twardowskiej*. Znakomicie pomyślaną zabawą w fantastykę romantyczną jest ballada *To lubię*, nie tylko traktowana w poprzedzającym ją wierszu dedykacyjnym jako utwór do straszania, lecz pełna dowcipnego użytkowania poetyki grozy – zabawowe nadużycie nadmiaru efektów „straszliwości” – oraz równie dowcipnych pomysłów słownych i sytuacyjnych. Egzorcyzmowana imieniem Chrystusa „straszna martwica” odpowiada uprzejmie „Na wieki wieków”. Jej czystcowe

katusze skracca słowko „to lubię”, przypominające swym kolokwializmem sytuacyjny zwrot „w to mi graj”, itp.

Brak dostojności w traktowaniu nadprzyrodzonych zjawisk rzeczywistości balladowej wnoszą także licznie rozsiane odkrytki narratorów wskazujące, że obcuje oni z osobliwościami przekraczającymi zdolność ich ludzkiego pojmowania: „Choć powiem, nikt nie uwierzy” (*Świętę*), „O niestychane zjawiska” (*Świeżianka*), „Przebogi cudzy czy moc piekła” (*Rybka*). Narratorzy ci zachowują się jak zdroworozsądkowcy, którzy mają trudność nawet w klasyfikacji fenomenów nadprzyrodzonych i którzy nie wątpią, że słuchacze ich narracji są również sceptykami. Nie ma tu bowiem przekonań, które pojawia się w II części *Dziadów*, że świat balladowy spaja wspólnota wierzących w cuda, odwołująca się do współrozumienia ze wspólnotą czytelników.

Wszakże istnieje w Mickiewiczowskim cyklu balladowym sfera wartości i prawd nie ujmowanych w cudzych sferach przez humor oraz fantastyka nie powoływana do literackiego ismienia wyłącznie na odpowiedzialność narratorów. W tym m.in. tkwi bogata różnorodność toniku, operującego wielością propozycji i rozwiązań.

Tak więc odkryta zostaje w *Balladach* i *romansach* cała nowa geografia literacka, potraktowana jako miejsce spotkania realności z fantastyką. Geografia bardzo zwyczajnych miejsc – jezioro *Świętę*, *Plużyny*, *Ruta*, *góra Żarnowa*, „*Koldyczewa nurty sine*” i inne znane oku mieszkających tamecznych stron realia topograficzne. W tę zwykłą przestrzeń wpisana zostaje druga przestrzeń cudów i dziwów, przestrzeń fantastyki romantycznej. Na każdym miejscu i o każdej dobie dojść może do spotkania dwu światów, do przeniknięcia utajonych sfer bytu w to, co zwykłe i dobrze znane. Przestrzeń realia uzyskuje więc perspektywę metafizyczną, poznanie okolicy może stać się włamaniem do tajemnic natury.

Mickiewicz operuje całym systemem sygnałów literackich wskazujących na niezwykłość spektaklu, który ma się rozegrać. To nastój niepokoju i tajemniczości, wnoszony przez określony zestaw realiów i pejzażu. Tak zwanych opisów przyrody jest w balladach bardzo niewiele, ale mają one tak silne nacechowanie semantyczne, że rychło weszły do romantycznego stereotypu tajemniczości. Dzikość okolicy, cisza, grząska ziemia, nagły szum wiatru, szelest suchych gałęzi, wody jeziora lub rzeki oblane blaskiem księżycyca – to

właściwie podstawowe komponenty pejzażu ballad. Ów pejzaż jest wzbogacony przez realia okolicy, znowu nieliczne i przez to zagęszczone, intensywne emocjonalnie: stara cerkiew, zarośla przy niej, przykościelny cmentarzyk. Wiadomo, że tu musi rozegrać się balladowy teatr niezwykłości.

W tej scenerii dzieją się w balladach wydarzenia o różnym nasileniu tonacji serio, od na poły żartobliwych po nasycone ponurym dramatyzmem moralnym *Lilie*. Ta właśnie ballada, a w pewnej mierze także *Świeżianka* i *Rybka* podejmują problematykę moralną winy i kary, sumienia, odpowiedzialności za czyny. Wraz z tymi balladami wkracza się w sferę zbliżenia między etyką a fantastyką. Świat nadziemski nie tylko zadziwia i ingeruje w sprawy ziemskie – on je zarazem osądza, wprowadza ład w zachwiany porządek ludzki. Dlatego balladowe zaświaty, obejmujące również sferę natury, nie są jedynie tajemnicze, nieprzeniknione, ale są groźne. Fascynują i przejmują trwoga.

Wiarę w tajemniczą więź obu światów uczynił Mickiewicz nie tylko kamieniem węgielnym fantastyki ballad, ale również potraktował ją jako credo światopoglądowe romantyka. Dlatego zbiorok otwiera ballada *Romantyczność* (jeśli pominąć dedykacyjny *Pierwiosnek*), wypełniona szermierką polemiczną z ciasnym racjonalizmem uczonych, „mędrców” (postać starca identyfikuje się na ogół z astronomem i matematykiem Janem Śniadeckim), którzy kwestionują istnienie zjawisk nie dających się dowieść naukowo. Tak właśnie starzec jako „duby smalone” określa słowa dziewczyny zwrócone do ducha zmarłego kochanka, którego obecność ona i czuje, i widzi. Jej wiarę podzielają zgeromadzani na rynku miasteczka prości ludzie, ale podzielić pragnie także poeta, również przyrodkowy widz tej nadzwyczajnej sceny. Z jego ust pada znamienna deklaracja:

I ja to słyszę, i ja tak wierzę,
Placze i mówię pacierze.

(w. 52-53)

Owa wiara dotyczy „prawd żywych”, które pojmować można różnorako, ale zawsze w opozycji do racjonalistycznego scjentyzmu, zawsze w odwołaniu do serca i wyobraźni, do źródeł tradycji usnej, gminnej, przekazanej „na żywo” przez ludowych opowiadaczy tajemniczej „księgi natury”.

Deklaracje poznawcze *Romanyczości*, a i inne literackie doświadczenia tomiku ballad miały rychło znaleźć potwierdzenie w dalszej twórczości Mickiewicza, choć będzie ona gatunkowo różna od ballady. Do tego gatunku powróci jeszcze poeta okazjonalnie, tworząc znakomite *Czaty*, *Trzech Budrysów* (obie ballady powst. 1828) i *Ucieczkę* (na motywach Lenory Bürgera, 1832), ale nie z balladą związane będą dalsze etapy jego batalii romanyczej. Wyznaczy ją przede wszystkim dramaty i epika.

Powstała w Kownie w 1820-1821 r., ogłoszona w tomie 2 *Poezji* II część *Dziadów* kontynuowała dwójako intencje tomiku ballad. Podejmowała polemikę poznawczą z *Romanyczością*, bo taki sens zawiera motto z *Hamleta*: „Są dziwy w niebie i na ziemi, o których ani śniło się waszym filozofom”. Rozwijiała ponadto moralną i problematykę ballad, znacznie w *Dziadach* rozbudowaną i uwyraźnioną przez wprowadzenie gnomicznej, uroczystej formy sentencji moralnych. Jak objaśniał to dążenie sam poeta w krótkim wstępie poprzedzającym utwór, we wszystkich fantastycznych wyobrażeniach ludowych związanych z obrzędem *Dziadów* „można było dostrzeć pewne dążenie moralne i pewne nauki, gminnym sposobem zmysłowie przedstawiane”.

Ale II część *Dziadów* wprowadzała też istotne novum – ową wspólnotę żywych i umarłych, złączonych starodawnym, jak sugeruje autor, obrzędem, w czasie którego żywi spieszą z pomocą umarłym, a zmarli udzielają żyjącym przestróg i nauk moralnych, wysnutych z własnego losu na tym i tamnym świecie.

Powołana do istnienia mocą magicznego obrzędu nadzmysłowa rzeczywistość *Dziadów* podporządkowana jest prawom moralnym obowiązującym człowieka jako reprezentanta rodzaju oraz człowieka jako członka społeczności. Stąd na „tajnym obrzędzie” pojawiają się dusze dzieci, które nie zaznały w życiu goryczy, przeto nie mogą być zbawione, nie dopełniły bowiem swej kondycji ludzkiej niezbędnym doświadczeniem cierpienia. Zjawia się „pierzchliwa” Zosia, ukarana za to, że nikogo nie pokochała (postać i rodzaj winy podobny do Maryli z *To lubię*), ale również widmo złego pana, okrutnika winnego mąk i śmierci swych poddanych.

To widmo należy nie tylko do innej folklorystycznej klasyfikacji duchów, ale również do społecznie ocenianej kategorii przestępców, dla których nie ma ulaskawienia; toż zgrupowaniu na *Dziadach* nie mogą przynieść żadnej ulgi w jego cierpieniach, istotnie straszliwych.

jak można wnosić ze słów Chóru ptaków nocnych, pełnych poetyckiej ekspresji okrucieństwa:

Hej, sowy, puchacze, kruki,
I my nie znajmy litości!
Szarpajmy jądło na sznuki,
A kiedy jądła nie stanie,
Szarpajmy ciało na sznuki,
Niechaj nagie świeca kości!

(w. 314-319)

To raczej widmo miało do zaoferowania uczestnikom *Dziadów*, a przede wszystkim czytelnikom utworu, ważką naukę moralną o przejrzytym adresie społecznym, przesłaną tym samym właścicielom dusz pańszczyźnianych, którym wileńskie „Wiadomości Brukowe” radziły skonstruować „machine do bicia chłopów”. W ten sposób ludowość *Dziadów* była nie tylko zainspirowana folklorem, nie tylko bohaterami utworu czyniła społeczność wiejską, ale była też ludowością angażująca się społecznie po stronie ludu – człowieka cierpiącego i krzywdzonego.

Dziadów część II poprzedza wiersz *Upiór*, a kończy pojawienie się milczącego widma połączonego tajemniczą więzią z uczestniczącą w obrzędzie pasterką. Widmo nie jest aktywnym uczestnikiem zaduszkowego ceremoniału, nie prosi o pomoc ani nie udziela przestrogi. Być może i upiór, o którym krąży wieść, że „podobno zabił sam siebie”, i milczące widmo są jakby tą samą postacią lub przynajmniej łączy je podobieństwo literackiej biografii młodzińca – samobójcy z miłości. Jego historię – wolno przypuszczać – opowiada Gustaw w *Dziadów* części IV, sam będący tajemniczą postacią, może upiorem, może duchem pokutującym. Więzy łączące te trzy postaci są niejasne nie tylko z racji poetyki utworu, będącego oryginalnym połączeniem poematu i dramatu romanycznego, który nie musi się kierować logiką prawdopodobieństwa, ale także celowo nie zostały one rozjaśnione i może nawet w umyśle twórcy wypięrały się wzajemnie różne sposoby rozumienia tej postaci w obu częściach dramatu.

Jedno wydaje się niewątpliwie: upiór i widmo spełniają rolę łącznika między II i IV częścią *Dziadów*, które są utworami o problematyce bardzo nawzajem odległej, i poecie mogła niepokoić aż tak znaczna ich odrębność. Stąd, być może, sygnalizowanie spraw

dotyczących miłości i śmierci, tragedii miłosnej, wniesione przez widmo i wiersz *Upiór*, problemów, o których pełnym namiętności głosem będzie mówił Gustaw-Pustelnik w części IV.

Utwór ten (powst. 1821-1822), opublikowany również w tomie 2 *Poezji*, to właściwie opowieść Gustawa o niebie i piekle miłości, a zarazem jakby porwana i pełna luk biografa romantycznego młodzieńca, który „tak przedko przebiegł gościniec tak długi” dzielący narodziny od śmierci. W tej biografii wyeksponowana została romantyczna edukacja, rola „książek zbójceckich”, takich jak *Nowa Heloiza* czy *Cierpienia młodego Wetera*, formujących duchową osobowość bohatera. Rola tych książek jest oceniana przez Gustawa dwojście: były one „niebem i torturami” jego młodości, wyznaczyły życiu horyzont wielkich pragnień – „a to jest tylko ziemia”. Uformowały romantycznego indywidualistę i niejako popchnęły do samobójstwa, pojętego jako brak zgody na kompromis z pospolitością życia.

Kulminacyjnym momentem tej młodzieńczej biografii jest miłość do romantycznej kochanki, uwznioślonej i uświęconej, określanej jako „nadludzka dziewczica”, istota boska, jako idealne dopełnienie osobowości młodzieńca. Taka miłość ma za sobą, zdaniem Gustawa, sankcję wyższych przeznaczeń, jest więc wyróżnieniem, darem i zrządzeniem niemal nadprzyrodzonym. Stąd tak wiele mówi Gustaw o niezniszczalnych łańcuchach łączących bliźniacze dusze, którym udało się odnaleźć w świecie. Zerwanie tego metafizycznego łańcucha nie jest możliwe, ale można przeciąć jego ziemskie ogniwa i w życiu rozdzielić ludzi nawzajem sobie przeznaczonych. To właśnie los Gustawa, którego ukochaną poślubia ktoś utytułowany i bogaty.

Od tego momentu rozpoczyna się Gustawa „godzina rozpaczy” pełna udręk zazdrości, cierpienia miłosnego, egzaltacji uczuć rozpiętych między uwielbieniem dla ukochanej a gwałtownymi oskarżeniami tej kobiety i innych o brak serca, interesowność, ziemskość. Cierpienie i rozpacz Gustawa stają się zarazem dociekliwym studium lirycznym, a postać Gustawa staje się zarazem dociekliwym studium psychologicznym osoby owładniętej pasją miłosną.

Opowieść Gustawa o dziejach jego uczucia utrzymana została w tonie namiętnym, w tonie polemnik i oskarżeń także z tego powodu, iż słuchacz jego historii – Ksiądz, jest statym obiektem krytycznych ataków swego osobliwego gościa. Gustaw-Pustelnik to wprawny i zajadły polemista kontynuujący linię sporu filozoficznego z *Roman-*

tyczności. Ksiądz, w pojęciu Gustawa, uosabia filozoficzne grzechy wszystkich mędrców-racjonalistów, zdroworoządkowców i konformistów, uczących godzenia się z życiem i wyrokami losu. Wypowiedzi Gustawa mają więc podwójną dynamikę: liryczno-emocjonalną i filozoficzno-polemiczną. Ów cierpiący kochanek jest bowiem zarazem obrońcą romantycznego spirytualizmu, dziwów natury nie znanych filozofom, praw „oka duszy”, którym przeniknąć można do tajemnic bytu.

Jako polemista Gustaw odnosi zwycięstwo nad Księdzem. Demonstracją niezwykłych zjawisk (cios szyjelem, który nie powoduje rany, głos z kantorka, potraktowany jako głos pokutującej duszy) łamie się zdroworoządkowe zasady porządkowania świata. Wszakże Gustaw nie jest bohaterem triumfującym. Jak sam mówi, dla nauki życie swe ścisnął „w krótkie trzy godziny” – miłości, rozpaczy, przestrogi (przedzielone kolejnym gaśnięciem świece), i sumuje je moralistyczną sentencją na wzór tych, które padają w *Dziadów* części II:

Kto za życia choć raz był w niebie,
Ten po śmierci nie trafi od razu.

(w. 1280-1281)

Nie jest zupełnie jasne, jakie sfery życia i myśli Gustawa miałyby podlegać krytycznej ocenie i służyć ku przestrodze. Bo przecież nie tylko sam czyn samobójczy. Czy miłość zbyt wielka, czy odwrócenie się od życia i jego obowiązków, czy „religia rozpaczy”, popychająca bohatera do zguby? Na żadne z tych pytań nie znajdujemy jednoznacznej odpowiedzi. Nie tylko dlatego, że dramat romantyczny miał prawo unikać jednoznaczności. Być może także dlatego, że w ówczesnej twórczości Mickiewicza wyczuwalne jest napięcie między skrajnymi systemami wartości – etyką społeczną i romantycznym indywidualizmem, oraz między dwoma wyobrażeniami o człowieku: społeczniku i samotnym, gorzko doświadczonym indywidualiście. Wszakże ani społecznego zespołu racji nie odrzucił poeta ostatecznie, choć je wytrwale krytykował, ani nie dokonał skrajnej apologii romantycznej jednostki, choć pierwszy w polskiej literaturze powołał ją do istnienia, zapisał jej biografię i wcielił w postać Gustawa.

Dlatego też obok *Dziadów* w drugim tomiku *Poezji* mogła pojawić się *Grażyna*. *Powieść litewska*, utwór opowiadający się za

wyższością racji ogólnej, interesu powszechnego nad partykularnym punktem widzenia.

Grażynę zdaje się łączyć z *Dziadami*, zwłaszcza z ich częścią II, wspólny problem pamięci o przeszłości, tradycji, o sposobie istnienia minionego w świadomości późniejszych pokoleń. Jest to w ogóle wielki problem twórczości Mickiewicza, ogarniający również sferę liryki. Na pewno natomiast wydobywanie przeszłości z „niepamięci piasku” – metafora ta bazuje na skojarzeniu klepsydry jako chronometru i ruchomości piasku, łatwo zasypującego ślady – stanowi zgrabny słowowy obu powieści poetyckich z dziejów litewskich: *Grażyna* właśnie i *Konrada Wallenroda*.

Temat poematu o Grażynie zaczerpnął Mickiewicz z dziejów średniowiecznej Litwy, wybierając jeden z możliwych wątków książęcych sporów dynastycznych, jakich nie brakowało w przeszłości tego państwa. Główne postacie – książę Liawor, pan na Nowogródku, i jego piękna żona Grażyna, są tworamii fikcyjnymi, niemniej poeta zadbał o ich literackie uprawdopodobnienie oraz o wiarygodność przywołanych wydarzeń i realiów historycznych. Starat się skrupulatnie unikać zetknięcia swobody literackiej z dowolnością historyczną, czym grzeszyły klasycystyczne eposy historyczne. Toteż opatrzył utwór obszerną aparaturą przypisów, odwołań do źródeł, które czynią z *Grażyny* swoisty „poemat archeologiczny”.

Troszczył się nawet o uprawdopodobnienie tych postaci i problemów, które zdawały się grzeszyć przeciwko wiedzy o średniowiecznej Litwie. Dotyczy to przede wszystkim postaci Grażyny, bardzo literackiej, w twórczości Mickiewicza poprzedzonej m.in. wizerunkiem Żywili ze stylizowanej na staropolszczyznę opowiadki pod tymże tytułem. Obie te postacie utrzymane zostały w Plutarchowej tradycji kobiet-obywatelek. Zwłaszcza Grażyna to, jak sam poeta ją charakteryzuje – „niewiasta z wdzięków, a bohater z ducha”, lecz także postać zdolna do rozumowania kategoriami prawości, obowiązkun, racji ogólnych. W jakiejś więc mierze bliska Rymwidowi, który uosabia w poemacie uwspółczesnione pojęcie całości narodowej i taktyki wobec wroga opartej na odwołaniu się do wspólnoty: „Spólna moc tylko zdoła nas ocalić.” Zagrożenie narodowe, które w utworze wiąże się z Krzyżakami, może więc zostać odparte przez odwołanie się do etyki społecznej, do tego zespołu hasel i nakazów, które formułował Mickiewicz w twórczości filomackiej, a najpełniej w *Odzie do młodości*. Nie trzeba dodawać, że były to kategorie

myślenia i zasady działania obce średniowiecznym władcom litewskim, znanym z chytryści, podstępów i krwawych porachunków dynastycznych; toteż mimo przypisu starającego się uprawdopodobnić istnienie kobiety w typie Grażyny, zarówno ona, jak Rymwid powołani są w poemacie do literackiego bytu bardziej przez racje idei niż historii. Odmienne rzecz się ma z postacią Liawora, niewątpliwie najbliższą prawdy historycznej, pełną rozmachu dzikiej energii i piękna natur pierwotnych. Uchwycenie mentalności historycznej współgra tu z gestyką i językowym ukształtowaniem wypowiedzi barwnej, zwartej, czasem nieco kolokwialnej, czasem wyposażonej w charakterystyczną dla stylu Mickiewicza celność zbieg czasownikowych: „wpadnien, podpalim, zabierzen i wytniem”.

Wszakże pamięć o „ojców dziejach” nie mogła przynieść pochwały porwczego księcia kumającego się z Krzyżakami. Toteż Liawor sam sobie wymierzy pouczającą karę, jego imię zaś od niestawy, a dobro Litwy od uszczerbku uratuje Grażyna. Jej zatem imię i sławę jej czynu przekazuje potomnym pamięć ludu:

Dziś żadnego nie znajdziesz w nowogródzkiej gminie,
Co by ci nie zanucił piosnki o Grażynie.
Dudarze ją śpiewają, powtarzają dziewki
I dotąd pole bitwy zwą polem Litewki.

(Epilog wydawcy, w. 99-102)

Im mniej prawdopodobieństwa historycznego zawierała idea motywująca czyn Grażyny, którą z „niepamięci piasku” wydobywał lud – strażnik tradycji, tym bardziej dbał poeta o poszanowanie zasady prawdopodobieństwa sytuacyjnego w obrębie utworu. *Grażyna* jest powieścią poetycką, zatem reprezentuje gatunek, który w romanizmie korzystał ze znaczących praw do swobod kompozycyjnych, dziwactw akcji i tajemniczości spowijającej działania ludzi. Nic z tych właściwości gatunku nie odnajdziemy w *Grażynie*. Choć jest to utwór o bardzo zagmatwanej akcji – jakże inaczej można było doprowadzić Grażynę do dowodzenia wojskami litewskimi? – poeta dokłada wszelkich starań, aby niejasności wytłumaczyć, nieprawdopodobieństwa urealnić, połączyć skutki i przyczyny logicznym węzłem wynikającym z układu sytuacji i okoliczności. Np. mityfikacja księżny przebranej w strój Liawora jest starannie uprzednio przygotowana i obudowana informacjami o podobieństwie wzrostu oraz figur ich obojga. A mimo wszystko opatrzył Mickiewicz swą

„powieść liwską” *Epilogiem* wydawcy, w którym usiłował pewnie niejasności akcji dodatkowo rozświetlić, z innych się wytłumaczył niewiedzą bądź umysłowością narratorów. W *Grzyźnie* unika bowiem autor tzw. narratora autorytatywnego, wszechwiedzącego, raczej kontynuuje tradycję ballad, w których narracja prowadzona była w sposób właściwy dla kolejnych „opowiadaaczy” niezwykłych historii. Ucieka się nawet do pomysłu mistyfikacji literackiej ze znalezionym rękopisem. Jego fikcyjny autor –

He widział lub słyszał (był naoczny w mieście),
To pokrótce spisawszy, zamilczał o reszcie,
Nie mogąc prawdy znać i na jaw wysadzić,
A nie chcąc fałszywymi domysłami zdradzić.

(*Epilog* wydawcy, w. 11-14)

Tę narrację o ograniczonej kompletności uzupełnia w *Epilogu* opowieść giermka księżnej, o którym z kolei dowiadujemy się, że „jako człowiek prostak, mniej w języku skromny”, mógł to i owego przekreślić bądź podkoloryzować. Zatem wiarygodność jego relacji jest także wątpliwa.

Wolno sądzić, że tymi złożonymi zabiegami narracyjnymi autor *Grzyzny* pragnął osiągnąć kilka celów na raz. A więc wspomnianą już eliminację niejasności i nieprawdopodobieństw, uzasadnienie dla zagadkowości akcji, co określić można jako zabiegi wprost przeciwnostawne w stosunku do romantycznego bieguna fantastyki i sposobu prowadzenia akcji, szczególnie w *Dziadów* części IV. Wszakże eksponowanie różnych narratorów, ich roli w ukształtowaniu wersji wypadków, ich indywidualnych punktów widzenia sprzyjało zarazem rozbiciu klasycystycznej, retorycznej normy epickiej i uporządkowanej wedle określonych reguł wizji świata. Dzięki tym zabiegom obraz rzeczywistości w *Grzyźnie* jest nie tylko zindywidualizowany, lecz formowany z ograniczoną odpowiedzialnością, ograniczoną przez wiedzę o nim i mentalność narratorów.

Tak więc *Grzyzna*, nie odwołując się do fantastyki, rewidowała również klasycystyczne wyobrażenia o epice i kreowała rzeczywistość poetycką opartą na poszanowaniu realności, prawdopodobieństwa i zindywidualizowanych punktów widzenia w relacji o wydarzeniach przedstawianych w poemacie. Rozpoczęła inną wersję romantycznych nowości Mickiewicza, tę, która poprzez *Konrada Wallenroda* prowadzić będzie do epiki *Pana Tadeusza*.

Konrad Wallenrod (1828), druga Mickiewiczowska powieść poetycka, to efekt znacznej dojrzałości twórczej i doświadczeń ideowych wyniesionych z pobytu w Rosji, gdzie znalazł się jesienią 1824 r. wskutek wyroku w wileńskim procesie filaretów. Do tych doświadczeń zaliczyć trzeba przede wszystkim spiszek dekabrystów, o którym Mickiewicz najpewniej wiedział, pytanie jak wiele, i znał niektórych członków tego ruchu, bodaj najbliższej *Konrada Rylejewa* – poeie i dekabrystę, później wyrokiem carskim skazanego na śmierć przez powieszenie. Albowiem problem ukrycia, maski, dwójistości bycia jawnego i tajnego, a jest to zasadniczy rys postaci *Konrada Wallenroda*, wywodził się nie tylko z własnych doświadczeń wileńskich, lecz przede wszystkim z przemysłu tragicznego ruchu dekabrystów. Dlatego m.in. tak wiele dzieł najbliższe sobie gatunkowo epickie utwory Mickiewicza – *Grzyznę* i *Konrada Wallenroda*, choć spowinowaca je podobieństwo tematu i cechy epickiego warsztatu poety.

Konrad Wallenrod jest, jak głosi podtytuł, „powieścią historyczną z dziejów liwskich i pruskich” i tę historyczność potwierdzać znowu mają – jak w *Grzyźnie* – obszernie przypisy autora. Nawet moment historyczny pozostaje podobny, na co wskazuje wzmiankowana w obu utworach postać księcia Witolda, i wspólni zbiorowi bohaterowie dramatu dziejowego – Litwa oraz Zakon Krzyżowy. A zarazem oba utwory operują tzw. historyzmem maski, ukrywającym problematykę współczesną, np. system nakazów etycznych, postaw ludzkich, aż do szczegółów taktyki postępowania z wrogiem. Ow historyzm maski jest zresztą bardziej widoczny w *Konradzie Wallenrodzie*, ślad też poemat byłwał skrajnie politycznie odczytywany przez współczesnych, niemal jako utwór instruktażowy o podziemnej walce z caratem, i w tym charakterze współdziałał w przygotowaniu powstania listopadowego, zgodnie ze słynną formułą nieznanego autora: „Słowo stało się ciałem, a *Wallenrod* Belwedrem.”

Wspólna też w obu utworach jest, znana z *Grzyzny*, troska poety o racjonalizację tajemniczości, o logikę akcji, która, mimo wszystkich komplikowań i niezwykłości, związanym chociażby z biografią *Waltera Alfa-Konrada Wallenroda*, zostaje uzasadniona bądź przynajmniej uprawdopodobniona przez okoliczności. Także problem pamięci zbiorowej i indywidualnej, mocno sygnalizowany już w *Grzyźnie*, w nowej powieści liwskiej urosł do zagadnienia centralnego. Ocałić od zapomnienia, nie pozwolić na utonięcie „w zapomnienia

fali” – metafora czasu użyta w *Konradzie Wallenrodzie* – to przetwarzać w „wieści” i w „pieśni gminnej”, stać się częścią mówionej bądź śpiewanej tradycji ludu. Ten sposób trwania jest potraktowany jako niezniszczalny, przy nim był materialny odslania całą swą kruchość, i cios zadać może mu wyjątkownie zatrała pamięci zbiorowej, a więc w pewnej mierze – samoświadomości narodu.

O wieści gminna! ty arko przymierz
Między dawnymi i młodszyimi laty:

[.....]

Arko! tyś żądnym nie złamana ciosem,
Póki cię własny twój lud nie znieważy;

O pieśni gminna, ty stoisz na straży

Narodowego pamiątek kościola,

Z archańskimi skrzydłami i głosem –

Ty czasem dzierzysz i miecz archanioła.

(IV, w. 177-178, 181-186)

Z tą niezwykłą, ocalającą rolą pamięci zbiorowej związana jest w poemacie Mickiewicza jedna z głównych postaci: stary wajdelota Halban. Jako wajdelota, pieśniarz, bard jest on niejako upersonifikowaną pamięcią. W tej roli widzimy go dwukrotnie: gdy w czasie uczt rycerstwa krzyżackiego śpiewa „hymn” – *Pieśń wajdeloty*, po czym „zstępuje do prostej powieści” i w rytmie polskiego heksametru opowiada zaszyfrowaną biografie Wallenroda; po raz trzeci – po śmierci Konrada Wallenroda, aby uchronić od zagłady pamięć jego niezwykłego czynu i równie niezwykłej ofiary:

Obiege Litwy wsi, zamki i miasta,

Gdzie nie dobiege, pieśń moja doleci,

Bard dla rycerzy w bitwach, a niewiasta

Będzie ją w domu śpiewać dla swych dzieci;

Będzie ją śpiewać, i kiedyś w przyszłości

Z tej pieśni wstanie mściciel naszych kości!

(VI, w. 232-237)

Oczywiście w szerszym sensie tę rolę strażnika pamięci pełni w ogóle poezja, bardzo romantycznie w utworze Mickiewicza uwznioślona i udostojniona, przeznaczona do sterowania zbiorową świadomością narodu. Można nawet mówić o swego rodzaju wszechwładztwie poezji, zwłaszcza poezji tytejskiej, poezji heroicznego obowiązku, uzurpujającej sobie prawo do „rzędu dusz”. Poniekąd

niewolnikiem tak pojętej roli poezji jest Konrad Wallenrod, ale też z jego ust padają znamienne słowa protestu przeciwko tyranii poezji nakazów i powinności:

Znam ja was, każda piosnka wajdeloty

Nieszczęście wroży jak nocnych psów wycie;

Mordy, pożogi wy śpiewać lubicie,

Nam zostawiacie chwałę i zgrozoty.

Jeszcze w kolebce wasza pieśń zadržcieka

Na kształt gadziny obwija pierś dziecka

I wlewa w duszę najstroższe trucizny,

Głupia chęć sławy i miłość ojczyzny.

(IV, w. 614-621)

Związana z rolą poezji etyka obowiązku to znowu więź łącząca *Konrada Wallenroda z Grażyną*. Zarazem wszakże ten właśnie problem wskazuje na znaczne skomplikowanie, jakim podległa w drugiej powieści poetyckiej etyka społeczna. Przede wszystkim w sferze wyobrażeń o sposobach działania dla wspólnego dobra i o konsekwencjach, jakie niesie ona dla ludzi owładniętych ideą obowiązku. System etyki społecznej utracił bowiem w *Konradzie Wallenrodzie* jasną prostotę i oczywistość, którą miał jeszcze w *Grażynie*. Pokazał wręcz całą swą dwuznaczność, swą siłę niszczącą, rujnującą wyobrażenia o szczęściu ludzkim i pustoszącą wewnętrznie służebnika idei.

W *Konradzie Wallenrodzie* nie pozostał nawet ślad znanych z *Grażyny* przeświadczeń o wspólności narodowej jako siły ocalającej w walce z wrogiem. Wiadomo już – idee tę Walter Alf przejrzyście wyklada – że potęga krzyżacka jest nie do pokonania w otwartym rycerskim boju, że trzeba się chwycić „innego sposobu”. Ten jedyny skuteczny sposób to broń pokonanych i niewolników – podstęp. Zatem podstęp i zdrada stają się taktyką walki, a uczuciem dominującym – zemsta i pragnienie odwetu. Konrad Wallenrod jest więc poniekąd symem zemsty, który kroczyć musi drogą wszystkich spiskowców i „ludzi podziemnych” – przybierać maskę dwulicowości, uciekać się do obłudy i kłamstwa, wreszcie do zdrady. W tym sensie jest Konrad Wallenrod, mimo stroju mistrza krzyżackiego z XIV w., współczesnym, XIX-wiecznym typem spiskowca, a jego postać uformowały doświadczenia spiskowe, z którymi zetknął się Mickiewicz w Rosji przez kontakty z dekabrystami i przez całą atmosferę

intelektualną poprzedzającą wybuch powstania w dniu 14/26 grudnia 1825 r. Toteż jako utwór o etyce spiskowej i o mentalności politycznych buntowników nie daje się *Konrad Wallenrod* pomyśleć bez doświadczeń rosyjskich.

Wszakże na ukształtowanie postaci tytułowego bohatera złożyły się nie tylko doświadczenia ruchu spiskowego. Może w równej mierze doświadczenia literackie, przede wszystkim głębokie przeżycie Byrona i fascynacja bohaterem jego powieści poetyckich. Konrad Wallenrod jest bowiem spiskowcem wysztylizowanym bajronicznie. Już jego samotnicza taktyka walki poddyktowana została w dużej mierze przez wzorce samotnych mścicieli krzywd z poematów Byrona. Także ważne cechy jego osobowości i stylu bycia – tajemniczy fatalizm losu, podwójność biografii, straconieństwo, posępne lice, wybuchy gniewu, nawet skaza natogu (topił troski „w gorącym napoju”), a przede wszystkim nieokielznana duma upodabniają go do licznej rzeszy literackiego potomstwa Byrona.

Duma, nawet pycha są istotnymi, wielokrotnie w utworze podkreślanymi rysami osobowości Wallenroda. Konstytuują go jako jednostkę wybitną, jako indywiduum przekraczające o wiele normalną miarę ludzką i mające świadomość swej niezwykłości. Konrad niejako pyszni się tym, że jego nieszczęścia, jego ofiary i zbrodnie nacechowane są wyjątkowością, jakby ponadczłowieczą. Tak sądzi już przed zniszczeniem potęgi Zakonu, a po zadaniu mu kłeski pycha Wallenroda osiąga rozmiary równające się skałi sukcesu:

Jam to uczynił, dopełnił przysięgi,
Straszniejszej zemsty nie wymyślił piekto.
[.....]
Ja to sprawiłem; jakem wielki, dumny,
Tyle głów hydry jednym ściąć zamachem!
Jak Samson jednym wstrząśnięciem kolumny
Zburzyć gmach cały i runąć pod gmachem!

(VI, w. 19-20, 264-267)

Konrad Wallenrod zapowiada bowiem w twórczości Mickiewicza kreację wielkiego indywidualisty o nadzwyczajnych źródłach mocy wewnętrznej, o nieograniczonej ofiarności i równie nieokielzanej dumie – Konrada z *Dziadów* części III.

Jednak Wallenrod nie jest tylko postacią z psychy i pragnienia zemsty ukształtowana. Jest także człowiekiem o świadomości nie-

szczęśliwej, o sumieniu rozdartym, o duszy spustoszonej przez konieczność dopełnienia straszliwej misji, toteż mówi o sobie, iż „płakał, ażeby mordować”, a po dokonaniu zemsty ogarnia go znużenie własną biografią mściciela i współczucie dla unicestwionych wrogów. Stąd znajmienne słowa: „Już dosyć zemsty – i Niemcy są ludzie”. Marzy nawet o jakimś odrodzeniu moralnym, oczyszczeniu przez powrót do domowego życia, do Aldony:

Tam w środku cichej, pasterskiej zagrody,
Na twoim ręku, u twojego łona
Zapomnę, że są na świecie narody,...

(VI, w. 70-72)

Wiedzą jednak oboje, że nie jest to możliwe, że czas spędzony na walce z Zakonem i czas spędzony w wieży pustelniczej jest historycznym i biologicznym chronometrem ludzkiego życia, którego cofnąć nie można. Idyllicznie rozwiązany utwór Mickiewicza tchnąłby nie tylko sentymentalnym fałszem, ale unicestwiałby Konrada jako osobowość tragiczną, uwikłaną w konieczność dopełnienia misji i wewnętrznie przez nią wyniszczoną. Jeśli jego dylematy wewnętrzne odsłaniały istotne rysy moralności spiskowej, to właśnie dzięki unikaniu sentymentalnych pocieszeń i rezygnacji z wiary w cud powrotu do życia człowieka, który bez reszty przyjął rolę groźnego narzędzia historii. Dlatego też nie jest postacią Konrada Wallenroda ani apologią zdrady i podstępny, a był to częsty zarzut stawiany temu utworowi, ani nie zmusza czytelnika do obrony racji humanistycznych przeciwko racji narodowej. Wymiar tragizmu, w jaki zostaje ujęta w poemacie „sprawa” Wallenroda, uchyla możliwość takich jednoznacznych ocen, pokazując moralne zawężenia tragizmu konieczności i rozpaczliwy heroizm człowieka weń uwikłanego.

Zrozumienie ciężaru losu ludzi skazanych na walkę podziemną, uświadomienie normy współczesnego bohaterstwa, odległej od etyki walki rycerskiej i prostoty zadań żołnierskich, jest nie tylko jednym z nowoczesnych „odkryć” *Konrada Wallenroda*, ale w ogóle należy do najświetniejszego zespołu Mickiewiczowskich rozpoznaw własnej współczesności. Także rozpoznaw losu Polaka, „urodzonego w niewoli, okutego w powiciu”. Tego losu, któremu został poświęcony wiersz *Do matki Polki*, liryk patriotyczny niemal okrutny w swej prawdomówności, pozabawiony złudzeń efektownego bohaterstwa i radości służby dla ojczyzny. I pozabawiony także, obecnej jeszcze

w *Konradzie Wallenrodzie*, pociechy ze zwycięstwa, nagrody za mękę. Współczesny Polak zostanie „wyzwany do boju bez chwaly I do meczeństwa... bez zmartwychpowstania”. Synonimem walki stanie się właśnie meczeństwo, a przeciwnikiem wróg ukryty za armią szpiegów i trybunałów broniących bezprawia.

Zwycięzonymu za pomnik grobowy

Zostaną suche drewna szubienicy,

Za całą sławę krótki płacz kobiecy

I długie nocne rodaków rozmowy.

Końcowa strofa wiersza rezygnuje więc nawet z tych resztek pamięci heroicznej i niepokonanej, jaką w *Konradzie Wallenrodzie* usabiał Halban, poezja bohatera i odziedziczone po klasycyzmie pojęcie sławy. Pamięć o czynach żyjących „w nocnych rodaków rozmowach” staje się pamięcią zakonspirowaną, podobnie jak ukryte, niejawne jest całe patriotyczne życie polskie i jego bohaterowie. Wiersz najpewniej pochodzi z lipca 1830 r., ale – jak to często u Mickiewicza bywa – wyprzedza tę sytuację w dziejach narodu, która ukształtowała się po upadku powstania listopadowego, zapowiada epokę spisków i kazni konspiratorów. W poważnej więc mierze wiersz ten wspierał się także na doświadczeniach Mickiewicza z okresu pobytu w Rosji.

Z problematyką ideową *Konrada Wallenroda* wiąże się również cykl wierszy epickich wydanych wraz z *Dziadami* drezdeńskimi pt. *Dziadów części III Ustęp*. Ich bohater literacki, zarazem narrator, którego oczyma oglądamy ówczesną Rosję, jest najpewniej zesłańcem politycznym o biografii zbliżonej do losów Konrada z *Dziadów* części III, być może po prostu Konradem już po wyroku za sprawę będącą w dramacie przedmiotem śledztwa. Nie to wszakże jest istotne. O wiele ważniejsze są wskazówki dotyczące postaci bohatera, które zawiera wiersz *Do przyjaciół Moskali*, dołączony do *Ustępu* jako swoiste posłowie liryczne. Uczynione tam wyznanie: „Petzając milczkiem jak wąż, łudziłem despotę”, nie pozwała wątpić, że mamy do czynienia z „człowiekiem podziemnym”, o podwójnym obliczu i konspiratorskiej taktyce zachowań, tak dobrze znanych Konradowi Wallenrodowi. W *Ustępie* wszakże bohater ten nie korzysta już z historycznu maski i sytuowany jest w świecie współczesnym o czYTELNEJ konkretyzacji historycznej: Petersburg w listopadzie 1824 r. i zima, na co wskazują realia pogodowe *Przeglądu wojska*.

Zatem czasy w historii Rosji znamienne, poprzedzające wybuch powstania dekabrystów, którym, jako szlachetnym współbraciom w idei, poświęcony jest m.in. wiersz *Do przyjaciół Moskali*.

Jednakże portret bohatera *Ustępu* posiada rysy niejasne, cząstkowe, nie on bowiem, lecz portret kraju i miasta zajmuje tu miejsce uprzywilejowane. Jest to studium Rosji, analizujące przede wszystkim jej organizm państwowo-polityczny, „systemat tyraństwa”, ale nie unika się także obserwacji obyczajowych i klimatycznych, co zbliża *Ustęp* do popularnych w romantyzmie krajowym „fizjologii”, łączących opis z analizą socjologiczną. Mickiewicz później nie stosował tej metody analitycznej jako zasady budowania opisu literackiego. Natomiast wcześniej z metodą podobną był spoufalony jako czytelnik „Wiadomości Brukowych”, które umiętnie krzyżowały spojrzenie socjologa z okiem satyryka. Niektóre felietony „brukowe” zamieniały się więc w małe „fizjologie”. Narrator *Ustępu* zdaje się mieć w zapleczu to świeże doświadczenie czytelnika, gdy podejmuje swą wędrówkę po Petersburgu, czujnie reagując na „systemy znaków” wpisane w architekturę, obyczaj, stroje, w szyldy nawet, co było także mocną stroną analiz „Wiadomości”.

Wydaje się zatem, że jest to utwór bliski czasowo *Konradowi Wallenrodowi* i że być może w wersji wstępnej powstał w Rosji, pod silnym wrażeniem zekłnięcia się młodego poety z krajem i systemem z bliska mu dotąd nie znanym. Ślad intensywna obecność realiów nie przesłoniętych wpływem czasu i zarazem widoczna skłonność do uogólnień podszytych intencją satyryczną, charakterystyczną raczej dla młodego Mickiewicza (obecna jest ona zarówno w *Petersburgu*, jak w *Przeglądzie wojska*). Natomiast końcowe przesłanie *Do przyjaciół Moskali*, wyodrębnione przecież z fragmentów *Ustępu*, utrzymane we wzniosłej retoryce moralnej, jest pisane z perspektywy lat i emigracyjnego już oddalenia. Trzeba jednak jasno stwierdzić, że czas powstania *Ustępu* jest kwestią sporną i najpewniej taką pozostanie. Choć Stanisław Pigoń w studium *Kiedy powstał „Ustęp” III części „Dziadów”* był przekonany, że sprawę rozstrzygnął na korzyść Drezna 1832 r.

Problem pamięci, tyle znaczący dla *Dziadów* i powieści poetyckich, w dużej mierze organizuje również rzeczywistość duchową obu cykli sonetowych, tzw. sonetów odeskich i *Sonetów krymskich*, wydanych łącznie w Moskwie w 1826 r. pt. *Sonetu Adama Mickiewicza*.

Cykl odeski kontynuuje liryczna kronikę serca bliska pewnym wyznaniem bohatera *Dziadów* części IV i wiersza z 1823 r. *Do M.**** („Precz z moich oczu”). Ich bohater wielokrotnie określa siebie jako człowieka, którego „namiętne przepaliły bole”, którego uczucia zostały srodze doświadczone, serce zaś przypomina opustoszałą świątynię, „gdzie bóstwo nie chce mieszkać, a ludzie nie śmieją”. W przeciwieństwie do obumarłego serca żywa pozostaje pamięć przeżytych uczuć, wspomnienie osób i miejsc związanych z dramatem miłosnym. Świadomość bohatera zamknięta jest w sieci pamiątek, która stanowi odrębną rzeczywistość, jakby transcendentną, niezależną od woli przeżywającego podmiotu, a wyznaczającą mu przestrzeń duchową tyleż wzniosłą („kościół pamiątek”), ile wyobcowaną ze związków z przeszłością, z żywą materią życia. Stąd sonet XIII określa miejsce duchowej egzystencji bohatera tam, „gdzie są przeszłości smętarze i trumny”.

Ów człowiek owładnięty pamięcią oraz spustoszony uczuciowo ma oczywiście rysy bajroniczne i daje się rozpoznać jako twór kultury, także kultury uczuć, najsilniej napiętnowany osobowością Byrona. Nawet tych tekstów Byrona, które Mickiewicz tłumaczył w Kownie, przede wszystkim obszernego wiersza-poematu *Sen*, utworu o fatalizmie pamięci i zaniku woli życia w jednostce, zdominowanej przez „mary” przeszłości. Wszakże obok tonu bajronicznego dostrogalna jest w sonetach także sentymentalna stylizacja uczuć, co zrozumiiałe ze względu na bardzo w polskiej – i w ogóle europejskiej – kulturze aktywna więź sentymentalizmu z problematyką upływu czasu, przemijania, elegijnego utrwalania pamięci o przeszłości.

Scharakteryzowana problematyka uczuć i uwewnętrzniający ją bohater nie wyczerpują przecież przestrzeni literackiej sonetów odeskich i wpisanej w te utwory wiedzy o sztuce miłości. Od sonetu XIII do XXII (tyle ich mieści cały cykl) rozpościera swe panowanie ziemską ars amatoria, miłość uwolniona od cierpienia („Kocham ciebie, a przecież serce mi nie boli”), mająca swe radosne obrzędy (znakomity duet sonetowy *Dzień dobry* i *Dobranoc*) i zabawne fortele oraz swą towarzysko-obyczajową oprawę. Ich bohater jest poniekąd romantycznym dandysem, biegłym w sztuce kochania (zachwalała te swoje umiejętności w odeskim również, choć nie sonetowym, wierszu *Zaloty*) i w strategii salonowej. Sonety XVIII i XIX są właściwie miniaturowymi scenkami obyczajowymi roz-

grywanymi w salonie, a narrator jest zarazem zabawowym dydaktykiem („czytaj rady moje”) stylu bycia nie utrudniającego kochankom uprawiania miłości mimo konwenansów.

Człowiek wytrawiony przez ból miłości i salonowy dandyś to skrajności spotykane w romantyzmie bynajmniej nie na zasadzie wykluczania się. W Mickiewiczowskim cyklu sonetowym wiersze poświęcone sztuce kochania nie są więc ani źle zestrojone z sonetami pamięci i smutku, ani nie mogą podlegać ujemnemu wartościowaniu, jako bardziej blache. Norma językowa liryki intymnej tym właśnie wierszom zawdzięcza szczególne dużo. Po raz pierwszy bowiem we współczesnej polszczyźnie usamodzielniono tu językowo erotykę, poszerzając i uczuciową wiedzę o człowieku-kochanku, i o literackich sposobach wyrażania sztuki miłosnej.

W *Sonetach krymskich*, stanowiących efekt podróży krajoznawczej odbytej przez Mickiewicza latem 1825 r. w towarzystwie, jak się wydaje, ówczesnej kochanki poety Karoliny Sobańskiej, generała Jana Witta – dowódcy wojsk w prowincji noworosyjskiej, którego wieloletnią konkubiną była Sobańska, zapewne jej brata, znanego pisarza Henryka Rzewuskiego, oraz tajnego agenta policji Aleksandra Boszniaka. Ten zastanawiający zestaw wycieczkowiczów wart jest przypomnienia choćby z powodu dedykacji, jaką Mickiewicz opatrzył *Sonety* „Towarzyszom podróży krymskiej – autor”. A także dla wiedzy o zawitym splątaniu życia jawnego i ukrytego w ówczesnej biografii poety.

W *Sonetach krymskich* spotykamy podobnie, jak w cyklu odeskim, ukształtowanego bohatera, obarczonego bagażem pamięci i skazanego na podwójną samotność – uczuciową i wygnańca oderwanego od rodzinnego kraju; toteż jest bohater *Sonetów krymskich* typem bajronicznym, gorzko doświadczonym, któremu stale towarzyszy pamięć utraconej przeszłości. W tej roli najpełniej prezentuje go sonet *Burza*: to samotny podróźny nie znający lęku, który nie umie się modlić i nie ma kogo żegnać. Także sonety *Cisza morska*, *Grób Potockiej* czy *Bajdary* dopełniają ów portret samotnika główym motywem jego duchowej egzystencji: cierpiącą świadomością utęczoną przez „bydłe pamiątek”. Dlatego jedno z wcieleni bohatera *Sonetów* – Podróżny, jest romantycznym wojażerem o „chorym” sercu i duszy poddanej torturze pamięci.

Ale ten Podróżny jest także turystą, który zachował poznawczą ciekawość świata i chłonne oko, postrzegające fenomeny natury oraz

krajobrazy najzupełniej nowe, o olśniewającej urodzie. To będące w stałym natarciu oko kształtuje jedną z uderzających właściwości *Sonetów krymskich* – eksplozję spojrzenia i próby sprostanania mu opisem literackim. W *Sonetach* bowiem zaczyna się formować Mickiewiczowska zasada „widzę i opisuję”, która określi warsztat epicki *Pana Tadeusza*. W tym niewielkim cyklu sonetów pojawiają się utwory całkowicie nasyczone opisowością oraz warianty tych samych obiektów będących przedmiotem opisu, oglądanych wszakże z innej perspektywy bądź w odmiennym oświetleniu (*Bakczysaraj, Bakczysaraj w nocy; Alusztza w dzień, Alusztza w nocy*). W *Sonetach krymskich* znajduje potwierdzenie ogólniejsza teza dotycząca estetyki pejzażu romantycznego, który – w opozycji do klasycyzmu – jest oparty na konkretności, charakterystyczności, na poszanowaniu odrębności utrwalonej w naturze i perypowanej przez czujne oko patrzącego. Być może trafne jest przypuszczenie, odwołujące się do notatki Franciszka Malewskiego – nieodłącznego towarzysza pobytu Mickiewicza w Rosji – że poeta planował wówczas napisanie poematu „do którego wejść miały obrazy miejscowe”, ale zraziło go zbyt niepodobieństwo pomysłu do *Wędrówek Child Harolda* Byrona. Opisowość romantyczna znalazła ujście w *Sonetach krymskich*.

Bohater sonetów jest przecież nie tylko Podróżnym o zatrutej duszy i fenomenalnym oku, jest on także Pielgrzymem. Tak właśnie nazywa się go w sonetach XIV i XV. Już wtedy w tej nazwie, która później utrwalił się w twórczości Mickiewicza dzięki *Księgom narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* oraz publicystyce, chodząc będzie o nowe zabarwienie semantyczne słowa, głębsze niż wojażer bądź turysta. W *Sonetach krymskich* mieści się w tym słowie sygnał przymusowego oddalenia od miejsc rodzinnych oraz romantycznego pielgrzymstwa filozoficznego do nowych źródeł poznania. Poznania tajemnic bytu i historii.

Pielgrzym bowiem jest niekiedy filozofem historii, wyczułonym na przemijanie, na nietrwałość cywilizacji i politycznej potęgi władzy. Jego podróż po Krymie to także obcowanie z ruinami, które świadczą o świetnej przeszłości chanów tatarskich i nicości dnia dzisiejszego. W nierównej walce pięknej i bujnej natury z cywilizacją przegrała trzeźwość człowieka, której nie ocala żyjąca pamięć.

Jeszcze wielka, już pusta Girajów dziedzińca!
Zmiotane czołem baszów ganki i przedsieniunia,
Sofy, trony potęgi, miłości sechronienia,
Przeskakujące sarańcza, obwijają gadzina.

Skróś okien różnofarbnych powoju roślinna,
Wdzierając się na gluche ściany i sklepienia,
Zajmuje dzieło ludzi w imię przyrodzenia
I pisze Balsazara głoskami „RUINA”.

(Bakczysaraj)

Przedostatni sonet cyklu, pod wymownym tytułem *Ruiny zamku w Bakławie*, jak gdyby puentuje refleksje o przemijaniu czasu i o pogrążaniu się w niepamięci dzieł ludzkich nie ocalonych przez duchowe trwanie w świadomości potomnych.

Te zanki, polamane w zwaliska bez ładu,

Zdobily cię i strzegły, o niewdzieczny Krymie!

Dzisiaj sterczą na górach jak czaszki olbrzymie,

W nich gad mieszka lub człowiek podlejszy od gadu.

Stąd porównanie Krymu do miasta, „które całkiem wybiję zarazą”.

Pielgrzym jako romantyczny filozof natury ujawnia swą obecność przede wszystkim w sonecie *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*. Jest on przeciwieństwem swego rozsądnego przewodnika Mirzy, który nie radzi zapuszczać się w badanie niezglębionych otchłani bytu. Pielgrzym ma cechy i maksymalizm poznawczy, i śmiałość, i niepoahamowane pragnienie przeniknięcia tajemnic istnienia. Cechy romantycznych filozofów natury, zwłaszcza filozofujących poetów w typie Novalisa. Dlatego też Pielgrzym decyduje się rzucić spojrzenie na metaforycznie nazwaną drugą stronę bytu:

Mirzo, a ja spojrzalem! Przez światła szczyliny

Tam widziałem – com widział, opowiem – po śmierci,

Bo w żyjących języku nie ma na to głosu.

Ostatni wers cytatu sygnalizuje problematykę ważką dla artystów romantycznych: ograniczeń poznawczych narzuconych przez język, trudności bądź niemożności wyrażenia „wszystkiego, co pomyśli głowa”. Zarazem *Sonety krymskie* są nasycone zwycięskim, a nawet wręcz prowokacyjnym dążeniem do łamania barier języka, wprężniętego w klasycystyczne funkcje opisowe. Częstość bywa tak, że funkcje opisowe i refleksja liryczna lub filozoficzna skomasowane

zostają w ramach jednego utworu, mającego do dyspozycji tylko, narzucone budową sonetu, dwie zwrotki cztero- i dwie trójwersowe. Z reguły zresztą opis otwiera sonet, dwie zaś strofy trójwersowe wypełnia refleksja. Struktura sonetu, sformalizowana i zwięzła, zmusza do bardzo przemyślanej dyskrucji słowa i zarazem eksponowała każde z użytych słów – toteż zarówno słownictwo nasycone orientalizmami (chylat, izan, namaz), jak pewne właściwości stylu opisowego oparte na ucłowieczaniu natury (góra ma piersi i jest ubrana, w dodatku, w chylaty) skondensowane w formie sonetowej uczyniły z krymskich wierszy Mickiewicza zjawisko stylistycznie znaczące, a przez współczesnych odczuwane jako prowokacyjne literacko, czego dowodzi ówczesna dyskusja prasowa wywołana przez *Sonet*. Trudny do zaakceptowania i traktowany jako obcy wręt kulturowy, okazywał się orientalizm *Sonetów* obecny w języku, w stylizacjach postaci literackich, w doborze realiów, pejzażowych zwłaszcza, także w inspiracjach metafizycznych. Toteż literacki orientalizm stał się jednym z nowatorskich odkryć Mickiewicza i rozpoznawczym znakiem romantycznego sonetu. Zainteresowanie kulturą Wschodu wyniósł poeta jeszcze z Wilna, a pogłębił w Rosji m.in. poprzez znajomość z Józefem Sękowskim orientalistą-erudytą, dzięki lekturom, np. powieści poetyckich Byrona, i własnym doznanom z podróży na Południe Rosji, a Krym traktował jako „Wschód w miniaturze”.

Wśród wierszy pozostających w orbicie *Sonetów krymskich* odnotować wypada przede wszystkim *Farysa* (powst. 1828). Utwór był – jak głosi podtytuł – *Kasyda na cześć Emira Tadz-Ul-Fecha ulożona*, czyli stylizującego się na Araba polskiego arystokraty Wacława Rzewuskiego. Mickiewicz tłumaczył wówczas z francuskich antologii poezji arabskiej *Kasydy Szanfary* i *Almotenabbi*, ale *Farys* jest oryginalną próbą dostosowania reguł gatunku starodawnej poezji arabskiej (Kasyda) do bohatera współczesnego i romantycznego pojęć o wolności. Albowiem bohater tego poematu to jeszcze jedno wcielenie bohatera-indywidualisty o romantycznej potędze woli, żądzy poznania i zarazem – marzenie o wyzwoleniu z ziemskich okowów. *Farys* ma wiele rysów duchowych bohaterów Byrona, brak mu wszakże nienawistnego rozjątrzenia uczuciowego wobec świata. *Farys* Mickiewicza dotarłszy w te sfery, „gdzie graniczą Szwarc i natura”, żeby posłużyć się cytatem z *Dziadów*, wychyła ku światu „ramiona uprzejme”. Nie jest więc samotnym nienawistnikiem, potwierdzającym swą wyższość aktami pogardy i zbrodni, jak np.

Arab Słowackiego. Ten gest sympatii wobec świata pozwala doszłuce w *Farysie* kierunek ewolucji bohatera Mickiewiczowskiego, który w postaci Konrada z *Dziadów* części III osiągnie najwyższe stężenie dumy indywidualisty i mocy człowieka dla szczęścia człowieka przywołanej, a zarazem – przełamanie pychy w pokorę, sygnał rozstania z ułubioną kreacją literacką, tak znamienne dla Byronowskiej formuły romantyzmu.

Zapowiedź tych przemian przynoszą już liryki rzymsko-drezdeńskie, takie jak *Do M.L. W dzień przyjęcia komunii św., Rozum i wiara, Mędrcy czy Rozniewa wieczorna*. Są to liryki religijne, powstałe najpewniej w czasie pobytu Mickiewicza w Rzymie; jedynie *Mędrcy* noszą późniejszą adnotację drezdeńską. Wszakże nowością tych wierszy nie jest, ogólnie rzecz biorąc, tematyka religijna, lecz specjalne jej potraktowanie: romantyczne wydzwigniecie wiary przeciwko rozumowi, które ma doprowadzić do poznania Boga i do kompromitacji nadmiernych poznawczych uroszczeń rozumu (inne warianty tego myślenia występowały już wcześniej, od ballady *Romantyczność* poczynając), oraz – prawdziwa nowość tej grupy wierszy – Bóg ucłowieczony, Chrystus. Dzięki obecności bóstwa wieloonego pojawia się w twórczości poety problematyka więzi między Bogiem a człowiekiem. Węzi antropologicznej, gdyż Bóg staje się wzorem doskonałym, zarazem możliwym do naśladowania. Człowiek nie musi walczyć z Bogiem, przeciwstawiając się mu jako sile niepojętej, może nawet wrogiel. Ucłowieczony Bóg staje się godnym naśladowania przykładem postawy humanistycznej, a zarazem rozumiejącym rozmówcą, który spełnia kilka ról: lekarza duszy, spowiednika, terapeutę zsyłającego człowieka, udręczonemu wewnętrznymi konfliktami, dobroczynny dar też:

I tylko w nocy – cicho – na Twe tony
Wylewan burzę we tzy roztopioną.

(*Rozniewa wieczorna*)

Dzięki ucłowieczeniu Boga dokonał Mickiewicz także istotnych przesunięć w formie wypowiedzi lirycznej – odpateychnionej, wyzbytej retoryki, która w poezji polskiej nieodparcie towarzyszyła tematowi „wysokim”, hymnicznym. Tutaj zaś mamy do czynienia z rozmową, a nawet z „gadaniem”, co już w ówczesnej polszczyźnie sugerowało dalszy stopień nieoficjalnej kameralności („Z Tobą ja gadam, co królujesz w niebie...”).

Liryki rzymsko-dreźnieńskie związane są z nową geografią Europy, która określiła życie Mickiewicza w sposób trwały. W maju 1829 r. poeta opuścił Rosję (uzyskał pozwolenie na wyjazd za granicę), rozpoczynając podróż przez Niemcy, Szwajcarię, Włochy. W Rzymie zastała go wiadomość o wybuchu powstania listopadowego.

Nie wziął udziału w powstaniu, choć zamierzał iść, i w kwietniu 1831 r. opuścił Rzym, obierając drogę na Poznań. Gdy w sierpniu dotarł do Wielkopolski, powstanie już dogasało, granica między zaborem była silnie strzeżona i próba przedarcia się do Królestwa miałyby wówczas raczej charakter straceńczego gestu. Nie znany powodów, dla których poeta tak długo zwlekał z wyjazdem do kraju. Jakiśkolwiek byłoby to przyzeczyny (akcja polityczna prowadzona za granicą na rzecz Polski? trudności paszportowe? sytuacja byłego więźnia, zmuszonego do ostrożności z uwagi na skazańców wileńskich przebywających na terenie Rosji?), Mickiewicz robił sobie później wyrzuty z powodu braku czynnego uczestnictwa w powstaniu, a inni wręcz głośno go za to potępiali.

Niemniej właśnie Mickiewicz stał się najwybitniejszym twórcą literackiej legendy powstania dzięki kilku utworom poświęconym wydarzeniom i postaciom wojny 1830-1831 r., z których wiersz o Emilii Plater i *Reduta Ordona* (obydwą powst. 1832) zdobyły wielką popularność. *Śmierć pułkownika* przynosi liryczną transpozycję motywu kobiety-zołnierza-bohatera, znanego z *Grzyźmy*, wraz z tymceńcioną przez Mickiewicza pamięcią ludu jako młarą, znaczenia czynów człowieka. Natomiast *Reduta Ordona* jest jednym z tych utworów poety, w których szczególnie połączono wielką romanyczną retorykę idei z rozbudowaną narracją epicką i opisem. Cały przecież utwór pomysłany jest jako „opowiadanie adiutanta”. Od czasu *Ballad i romansów* częsty to u Mickiewicza sposób budowania narracji – jako czyjeś opowiadania, a w tym wypadku jako relacji naoczne goświadka, co przydawało opowieści waloru dokumentarnego (mimo nieprawdziwej informacji o śmierci Ordona). Ze znakomitą plastyką i energią (znów rola czasowników) budowane opisy batalistycznie podporządkowane są wszakże dyrektywom moralnym i aktywnie obecnemu wartościowaniu. Kontrast czerni i bieli w opisie wojsk carskich i broniącej się reduty, opozycja błota i skały w identyfikacji funkcji nie pozwalają wątpić, jak rozłożone zostały akcenty wartości, zanim padną patetyczne słowa potępienia i oskarżeń. A jest to wielka retoryka idei, zwłaszcza w potyczce z ziemskim mocarzem, „jak Bóg

silnym, jak szatan złośliwym” – carem. W zakończeniu *Reduty Ordona* zabrzmi też niewągeliczny zgoła ton pomsty „na wroga”, jakby zapowiadający rozjątrzenie patriotyczne i gniewne uniesienie *Dziadów* części III. Zarówno bowiem filozofia caryzmu, wpisana w *Redutę Ordona*, jak etyka zemsty łączą ten utwór z arcydramatem Mickiewicza i pozwalają sądzić o nader bliskim czasowym ich pokrewieństwie.

Redutę Ordona poznano wówczas z dwu wydań dokonanych bez wiedzy autora na podstawie niedokładnych opisów oraz z firmowanego przez Mickiewicza pierwodruku w drugim tomie *Poezji* Stefana Garczyńskiego z roku 1833. Określił tam Mickiewicz *Redutę Ordona* jako „wspólną własność” ich obu, gdyż historie fortu należące do obrony Woli opart na opowiadaniu Garczyńskiego. W rozrzuconym szafowaniu współautorstwem widzieć można nie tylko gest przyjaźni wobec umierającego na gruźlicę Garczyńskiego, ale także nie pierwszy i nie ostatni ślad wyrzutów sumienia poety z powodu własnej absencji powstającej.

Sceny dramatyczne *Dziadów* części III powstały w Dreźnie wiosną 1832 r. Jest to utwór nie tylko znakomity, ale wnosi on istotne nowości do Mickiewiczowskiego zespołu idei, myślenia o człowieku i narodzie, przede wszystkim etyczny problem pokory oraz mesjanizm jako sposób porządkowania refleksji historyzoficznej i profetycznej dotyczącej przyszłości narodu. Mickiewiczowski mesjanizm był niewąpłiwie próbą odpowiedzi na klęskę powstania listopadowego, stanowił bowiem podstawę optymistycznych prognoz przyszłości oraz – przez analogię z ofiarą Chrystusa – wydobywał ogólnoludzki sens polskiej walki i meczeństwa. Mesjanistyczne myślenie o narodzie będzie odtąd w sposób trwały towarzyszyło piarstwu Mickiewicza, choć poszczególne formuły mesjanistyczne ulegną przekształceniom, m.in. w duchu rewolucyjnym.

Dziady dreźnieńskie są arcywzorem polskiego dramatu romantycznego. Ich wzorowość polega m.in. na połączeniu w jednym utworze problematyki polityczno-historycznej oraz metafizycznej, dotyczącej zarówno Boga, jak więzi świata duchów z losem i działaniami człowieka. To zmieszanie planów i różnych zakresów bytu znajduje odpowiednik w poetyce dramatu, operującego realizmem scenicznym, konkretnym sytuacyjnym, dbałością o prawdopodobieństwo i charakterystyczność, także językową, a zarazem udzielającego pełnych praw fantastyce, zjawom, duchom, które „widomie” pojawiają

się na scenie. Pozwała to autorowi traktować równocześnie o ziemskich i metafizycznych sprawach człowieka oraz ukazywać ukryte sensy działań historycznych. Historia i polityka uzyskują więc perspektywę ponadhistoryczną, która z kolei rzutuje na rozumienie rzeczywistości ludzkiej i możliwość rozpoznania się w jej niejasnych sensach. Dłatego m.in. obaj bohaterowie *Dziadów* części III – Konrad i Ks. Piotr, będą próbowali, każdy w inny sposób, zasklepnąć wiadomości o przyszłych wypadkach dziejowych właśnie u tamtych, metafizycznych źródeł.

Ciągle współistnienie nieba i ziemi tworzy osobliwą całość, znajdującą swe poświadczenie w luźnej budowie dramatu (bywa ona nazywana formą otwartą), stanowiącego swobodną kompozycję scen, nie krępowaną przepisami o sztuce dramatycznej. Wyobrażenie całości wynika raczej z losów głównego bohatera, również czynnego w obu planach utworu – realnym (więzień caratu) i metafizycznym, w którym prowadzi on walkę z Bogiem o siebie i świat historyczny.

Ma wszakże sfera historii w *Dziadach* drezdeńskich swoją obszerną autonomię, w której obrębie dokonuje poeta cięć i podziałów. Przede wszystkim podziela na historie utajoną i jawną. Dzieje najnowsze Polski rozdzielone są w dramacie Mickiewicza dość manifestacyjnie na „herkulańskie”, podziemne, obejmujące martyrologię, spiski i walkę, oraz „powierzchniowe”, które formują oficjalny, konformistyczny i dosyć plugawy wymiar rzeczywistości.

Z wielu powodów istotniejszy dla utworu jest ów utajony bieg współczesności, ale wiele znakomitych scen (VI, VII, VIII) poświęca poeta polskiemu życiu jawnemu, stając się jego obserwatorem i analitykiem bezlitosnym. Dzieje się tak w dużej mierze dlatego, że prezentowaną tam zbitowość dziełi poeta na „prawą i lewą stronę”, które wypowiadają opinie i poglądy zupełnie odmienne (prawa – zawsze wrażliwe moralnie i uczciwe politycznie), tym większy więc powstaje kontrast wewnętrzny rozdzielający publiczność pozornie jednolitą towarzysko, zgromadzoną np. w tym samym „salonie warszawskim”, gdzie prawej stronie odpowiada grupka patriotów „bliżej drzwi”, lewej – „towarzystwo stolikowe”. Prawa strona staje się zatem w tej samej scenie szczególnie niefortunnym temem dla lewej, której członkowie, na zasadzie kontrastu, nabierają wyrazistych cech negatywnych, choć wypowiadane przez nich sądy, potraktowane w oderwaniu od znaczącej sytuacji, nie musiałyby ich kompromitować jako ludzi bądź Polaków. W tak wyraziście podzielonym świecie

dramatu reprezentanci lewej strony, wraz ze swoimi poglądami estetycznymi, klasycystycznymi upodobaniami literackimi, np. Literat piszący poemat o „sadzeniu grochu”, przywołujący Koźmiana, i Literat IV, broniący sielskich upodobań Polaków (można go identyfikować z Brodzińskim), współtworzą „plugawą skorupę” życia jawnego.

Zgodnie z wypowiedzią jednej z postaci dramatu, że „teraz Polska żyje, kwitnie w ziemi cieniach. Jej dzieje na Sybirze, w twierdzach i więzieniach”, *Dziady* poświęcone zostały bohaterom historii podziemnej i w ogóle podjęto w nich trud wydobycia „na jaśnie” tego, o czym milczy pismo drukowane. W tej historii utajonej najważniejsza okazuje się pamięć ludzka i jej przekazicieli – „naoczne świadki” wydarzeń.

Niepodległość pamięci, ocalanie przez pamięć to stare problemy Mickiewiczowskie, poświęcone *Grażyną*, *Konradem Wallenrodem*, *Sonetami*. W III części *Dziadów* wszakże następuje uzwyklenie owej roli świadka. Straznikiem pamięci nie musi być bard, wajdelota, wybraniec, lecz po prostu każdy, zwykły przechodzień uliczny, który może powiedzieć: „sam widziałem”. Tak właśnie, jak mówi Jan Sobolewski, przypadkowy świadek deportacji uczniów-skazańców i zarazen narrator martyrologicznej opowieści, odwołującej się kilkakrotnie, poprzez zwrot „widziałem”, do roli naocznego świadka.

Ta powszechna dostępność uczesnictwa w historii niejawniej wiąże się z zawartą w *Dziadach* drezdeńskich koncepcją martyrologiczną polskiej współczesności. Jej rys istotny stanowią przede wszystkim prześladowania, które spadają na ludzi wedle woli prześladowców. Jak pokazują zasady działań Senatora, reguły prześladowań mogą być bardzo elastyczne, zależne od interesów, kariery, chęci zysków, stopnia immoralizmu i rozbestwienia carskich urzędników, nawet od ich humoru. Permanentne tamanie prawa z każdego niemal Polaka może uczynić ofiarę prześladowań, ponieważ u podstaw kwii – jak sugerują *Dziady* – proces wytoczony narodowości polskiej.

Stąd też płynie, charakterystyczne dla dramatu Mickiewicza, udzielnianie ofiar carskiego aparatu policyjnego, pomniejszanie ich możliwości win. Mają to być dzieci, a ich ciepłenie ma posiadać wymowę „ofiar niewinnej”. Niewinni zresztą są wszyscy więźniowie, nawet ci wiekiem dojrzalsi, prezentowani w scenie I dramatu, rozgrywanej się w klasztorze bazylijskim, „przerobionym na więzienie stanu”. Oni również są przede wszystkim ofiarami w powszechnych dziejach polskiej martyrologii.

Wszakże mimo zapewnień o swej niewinności i manifestowanej niewiedzy o przyczynach prowadzonego przeciwko nim śledztwa jest to młodzień dojrzała ideowo, przeniknięta emocjami antycarskimi i duchowo zbuntowana. Taki portret wewnętrzny młodych więźniów wyłania się z ich rozmów, a także z pieśni, które śpiewają (przed wszystkim piosenka Feliksa: „Nie dham, jaka spadnie kara”).

W tej dwojakiej motywacji i interpretacji wypadków przedstawionych w dramacie można dostrzec rys charakterystycznych wahań twórcy *Dziadów* między znaną mu prawdą historyczną, która nie potwierdzała zupełnej niewinności ofiar, a koniecznością – taktyczną i ideową, szerzenia wersji o cierpieniach ludzi bezpodstawnie prześladowanych. Wszakże tak znaczące podkreślanie niewinności ofiary złożonej przez „dzieci” znajdowało również uzasadnienie w ideach mesjanistycznych, które pojawiają się w *Dziadów* części III.

Mesjanizm *Dziadów* polega przede wszystkim na wielorakim wykorzystywaniu analogii zachodzącej między męką Chrystusa i odkupicielskim sensem jego ofiary a „ofiara niewinna” współczesnych polskich męczenników. Ofiary tej przypisuje się zatem podobną moc zbawczą w stosunku do własnego narodu, za który się cierpi, oraz – szerzej – w stosunku do całego świata. Ofiara polska ma bowiem również sens uniwersalny, jest jakby ponowieniem powszechnego odkupicielskiego charakteru ofiary Chrystusa. Jest złożona dla wolności i ma zbawić współczesny świat historyczny. Tym samym przywraca ład chrześcijańskiej teodycei: zło w świecie nie jest skądąś moralnym lub dowodem okrucieństwa Boga – a te zarzuty, formułowane przez filozofów Oświecenia, podniesie także Konrad – lecz przejawem odwiecznych zamysłów Boga, który kolejnymi aktami odkupień zbliża świat do porządku boskiego. Do walki ze złem historycznym, uosobionym w caryzmie, Bóg wybrał Polskę nie tylko ze względu na jej dawniejsze zasługi dla wiary i wolności, czego dowodzi się w *Księgach narodu*, ale także z uwagi na niewinny charakter poniesionych cierpień. Kategoria niewinności odnosiłaby się więc do całego narodu, nie tylko do jego ofiar dziecięcych. Oczywiście to myślenie ma jakakolwiek sensowność racjonalną wyłącznie wówczas, gdy przyjmuje się boskie władanie historią, możliwość interwencji Boga w dzieje świata, wreszcie arenę ziemską traktuje się jako teren permanentnej walki Boga z Szatanem, Dobra i Zła. A takie właśnie pojmowanie więzi między Bogiem i światem ludzkim istnieje w *Dziadów* części III.

Jego wyrazicielem jest w dramacie przede wszystkim bracijszek zakonny Ks. Piotr, człowiek, który posiada moc przepowiadania, przewidywania (zna przyszłe losy Doktora i Bajkowa), oraz dana mu jestaska „widzeń” dotyczących losów Polski. On „widomnie” potwierdza nie tylko zasadę więzi między człowiekiem a Bogiem („Ja, proch, będę z Panem gadat”), ale także między historią a transcendencją. Spoza ziemskiego wymiaru czerpie bowiem treści swego „wzdrzenia”, których wymowa optymistyczna, radosna nawet, nie ulega wątpliwości, podobnie jak nie ulega wątpliwości młta precyzja owych informacji przyszłościowych, przekazanych w stylis-tyce *Apokalipsy* i w języku pism kabalistyczno-alechemicznych. Stąd zaszyfrowanie imienia przyszelego „wskrziesiciela narodu” pod tajem-niczą liczbą czterdzieści i cztery, związaną z symboliką cyfrową wielu kultur – także chrześcijańskiej – w których czwórka i jej wielokrotnienie odgrywają wielką i pozytywną rolę (cztery żywioły, cztery rzeki w Raju, czterej ewangelisci, czterdzieści dni postu Chrystusa itp.).

Ks. Piotr jest także koniecznym przeciwieństwem głównego bohatera III części *Dziadów* – Konrada. Bracijszek bernardyn uosabia bowiem etykę pokory, gdy tymczasem Konrad to wcielienie indywidualizmu, człowiek świadom swej wielkości, niezwykłości i zarazem pełen dumy, a nawet pychy. Siła Konrada i źródło jego dumy tkwi w świadomości bycia wielkim poetą i dysponowania nadprzeciętną mocą duchową. Mówi o sobie, że ma „oko bystre, potężne”, któremu posłuszne są zjawiska przyrodnicze, jako artysta dysponuje też siłą stwórczą równającą go z Bogiem-kreatorem, twórcą świata:

Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę,
Cóż ty większego mogłeś zrobić – Boże?

(sc. II, w. 54-55)

Posiada wszakże właściwość związaną z jego kondycją ludzką, która go różni od Boga, być może dodatnio. Ma serce, czucie, gdy tymczasem Bóg okazać się może „tylko mądrością”, zgodnie z podej-zeniami oświeceniowych deistów. Jako człowiek czujący, kochający, Konrad zdolny jest do cierpienia i współodczuwania bólu innych, całym zbiorowości, narodu.

Uzbrojony w swe niezwykłe dary, traktując siebie jako „najwyż-szego z czujących na ziemnym padole”, Konrad podnosi bunt

przeciwno Bogu i stawia mu rozległe żądania. Chce władzy nad światem historycznym, pełnym zła, cierpien i nieprawości, po to, aby urządzić go lepiej, niż zrobił to Bóg. W jego rozumowaniu, zgodnym z tradycją ataków na teodyceję, zło świata obciąża Boga, wskazuje na jego skazoną naturę (może nie jest Dobrocią i Miłością?) lub na całkowitą bezsilność wobec tego, co stworzone. Do gwałtownych krytyk i żądań popycha Konrada rozpaczliva świadomość bezmiaru cierpień własnego narodu i pragnienie wyrównania tych krzywd. Konrad bowiem identyfikuje się z cierpiącą Polską:

Ja i ojczyzna to jedno,
Nazywam się Milijon – bo za milijony
Kocham i cierpię katusze.

(w. 259-261)

Ta niezwykła zdolność wcielania losu zborowości czyni z Konrada kogoś na podobieństwo Chrystusa i podobną też rolę zbawczą pragnie on odegrać w stosunku do swego narodu. Ale inną obiera drogę. Nie ofiary płynącej z miłości, lecz silnej władzy nad ludźmi, jak sam to określa – chce „rządu dusz”. Dlatego też marzenie Konrada o szczęściu ludzi nosi cechy miłości tyrana, który pragnie podporządkować innych swej dyktaturze serca:

Chcę czuciem rządzić, które jest we mnie;
Rządzić jak Ty wszystkichmi zawsze i tajemnie:
Co ja zechcę, niech wnet zgadną,
Spełnią, tym się uszczęśliwią,
A jeżeli się sprzeciwia,
Niechaj cierpią i przepadną.

(w. 156-161)

Ten plan ziemskiej szczęśliwości i sposobów rządzenia może bardziej niż tyrady przeciw nieczułem Bogu odsłania psychę Konrada, która jak wolno sądzić, stanowi groźną skazę tej niezwykłej indywidualności, a w jego porwywie buntowniczym pozwala widzieć lot „komety błędu”.

Wszakże nie ma w *Dziadach* wyraźnego potępienia postaci Konrada ani nie zostaje mu przeciwstawiony inny pozytywny bohater. Nie jest nim bowiem Ks. Piotr, którego rola polega głównie na ratowaniu Konrada z upadku moralnego, na ocaleniu tej niezwykłej postaci, do której – być może odnoszą się słowa jego widzenia

poświęcone zbawcy narodu. Konrad cały czas pozostaje centralną postacią utworu, a walka o jego duszę wiąże w całość nie tylko realny i metafizyczny plan dramatu, ale nawet tak luźno z całością połączona scena jak czwarta – *Widzenie Ewy*, i końcowa (IX) – *Noc Dziadów*.

Wcale niełatwo wydobyć z tekstu odpowiedź na pytanie, jaki jest Konrad i kim on jest. Wiemy o nim mniej niż o innych, nawet drugorzędnych postaciach sceny więziennej. Ponury, blade, natechnienie miewa o północy („północ jego godzina”), nieobcy mu dar wroźbny („o przyszłości, jak Cygan, powiada”) – to niemal wszystkie informacje dostarczone przez tekst i wszystkie związane są z rolą romantycznego poety. Zarazem wiemy o Konradzie niezmiernie dużo, tyle że jest to wiedza o duchowej istocie tej postaci. Cała bowiem wiedza o Konradzie pochodzi z jego monologu i składa się na coś w rodzaju wewnętrznego portretu bohatera. Jego wypowiedzi o cechach monologu – obydwie improwizacje, a zwłaszcza tzw. Wielka – mają bowiem także charakter konfesyjny, w sensie szczerości i głębi wyznania, otwierania duszy, co wiąże się w kulturze chrześcijańskiej z aktem powieści.

Tok analityczny, choć gwałtowny, autorefleksyjny improwizacji Konrada jest – być może – daną mu w nadzwyczajnym porwywie mocy poetyckiej wizją samego siebie, rozpoznaniem siebie, swych dążeń i celów. Pod koniec *Prologu* Wzięcia napisałem na ścianie: „Gustavus obiit [...] hic natus est Conradus”, powołuje w sobie do istnienia nowego człowieka, który ma być istotnym przeciwieństwem kochanka Maryli. Ale kto i co kryje się za tym nowym imieniem, rozpoznajemy dopiero dzięki Wielkiej improwizacji. W pewnym sensie dowiaduje się także Konrad, Wielka improwizacja bowiem jest poniekąd aktem autokreacji. Dlatego można się o niej wyrazić, iż jest widzeniem siebie i pełni funkcję podobną do „widzeń” innych postaci dramatu – Ks. Piotra, Ewy, Senatora.

Widzenia odgrywiają rolę w konstrukcji *Dziadów* drezdeńskich. Stanowią one część życia duszy, tej sfery bytu ludzkiego, którą szczególnie interesowali się romantycy, upatrując w niej nie tylko ukrytą prawdę jednostkowej psychiki, lecz domenę kontaktu z wyznacznym pozarzeczywistym, z bytami spirytualnymi – z duchami, diabłami, aniołami. Jest to – jak mówi się w *Prologu* – „świat cichy, głuchy, tajemniczy”, do którego przenikają dusze ludzkie we śnie (śni Wzięcia w *Prologu*, Ewa, Senator).

Ale w *Dziadach* drezdeńskich równouprawniona jest sytuacja szczególnego napięcia, podniesienia ducha, która na jawie czyni możliwym przekraczanie rzeczywistości. To widzenie Ks. Piotra i widzenie siebie, zejście w głąb siebie Konrada w Improwizacji. Uniesienie religijne Ks. Piotra i wielkie natchnienie artysty, furor poeticus Konrada, mogą więc powodować podobne skutki dla „życia duszy”, stać się źródłem nadludzkiej mocy. Bo dominującym rysem Konrada jest jego siła poety, bycie poetą romantycznym, czyli wizjonerem, wieszczem, stwórcą przez słowo.

Żegnając w Konradzie typ bohatera indywidualisty – zbudowanego samotnika-poety, który od lat towarzyszył jego twórczości i wspinał się zsumował się w tej postaci, zachował Mickiewicz na długo szczególne zaufanie do osobistości ludzkich wyróżnionych darami mocy duchowej. Tyle że nie w poetach ich będzie poszukiwał, lecz w nosicielach słowa żywego – w prorokach, w mesjaszach. *Dziadów* część III nie jest zamkniętą całością, przeciwnie stanowi fragment dzieła, które może być kontynuowane i zapewne miały powstawać jego ciągi dalsze (następne akty części trzeciej?). Albowiem fragmentaryczność tkwi w strukturze tego romantycznego utworu, który dość lekceważąco traktuje klasycystyczne zasady budowy dramatu. Istnieją poszlaki, najpoważniejsze w liście do J. U. Niemcewicza z maja 1833 roku, że w ciągu dalszym *Dziadów* poeta zamierzał objąć „całą historią przesładowań i męczeństwa naszej Ojczyzny”. Zdaniem wiarygodnego świadka, Bohdana Zaleskiego, zaraz po ukończeniu *Pana Tadeusza* Mickiewicz „na luźnych kartkach” zapisywał jakies nowe *Dziady*. Prób tych nikt nigdy nie poznał.

Tak więc *Dziadów* część III, opublikowana po raz pierwszy w IV tomie *Poezji* Mickiewicza (Paryż 1832) i w rok później jako druk odrębny pt. *Adama Mickiewicza Dziadów część trzecia* (Paryż 1833) zamyka to wielkie wydarzenie polskiej literatury. Ale nie zamyka w ogóle sprawy *Dziadów*.

Pozostaje bowiem nie wyjaśniona i dosyć tajemnicza historia I części *Dziadów*, nazwana przez poetę *Dziady. Widowisko*. Utwór zachował się we fragmentach, w wersji brulionowej, wszakże nie został przez Mickiewicza zniszczony nawet wówczas, gdy palił rękopisy przed wyjazdem do Turcji. Najprawdopodobniej twórca miał świadomość wielkiej piękności tych fragmentów. Powstałe pytanie, które zadawało sobie wielu badaczy, dla czego autor nie

kontynuował *Dziadów. Widowiska*? A pisał je, jak przekonująco dowiódł Stanisław Pięgoń, na początku roku 1821 i miał zamiar zamieścić w II tomiku *Poezji*. Na pytanie dla czego od zamiaru odstąpił najbardziej zdecydowanie odpowiedziała Zofia Stefanowska: „Poeie, który napisał IV cz. *Dziadów*, cz. I nie była już potrzebna”. Ten sam bohater, identyczna historia miłosna opowiedziana przez Pustelnika-Gustawa, ta sama filozofia przeznaczeń dusz wybranych. Obydwa poematy stanowiły zatem dla siebie konkurencję, którą wygrał utwór zakończony, opublikowany, czyli IV cz. *Dziadów*, spychając *Widowisko* do roli brulionów z teki autorstkiej.

Jasną argumentację tego wywoodu można jednak podważyć. Przede wszystkim *Dziadów* cz. I prezentuje innych bohaterów niż część IV. Nade wszystko duchową partnerkę Gustawa – Dziewicę. W części IV o współbohaterce romansu dowiadujemy się tyle, ile zechciał opowiedzieć Gustaw. Jest to zatem jego punkt widzenia i jego wersja wydarzeń. Część I przywraca głos drugiej stronie romansu – Dziewicy, poczyna budować jej portret duchowy. Byłaby też szansa na miłosny dialog dusz wybranych i sobie przeznaczonych. Co innego bowiem wspomnienia Gustawa o ich romanse, co innego zaś rozwój tego uczucia angażujący emocje i racje dwojga kochanków. Tej autonomicznej sfery tematyczno-psychologicznej *Dziadów. Widowiska* w najmniejszej mierze nie likwidowała część IV. Zatem większość pytań dotyczących tego fragmentarycznego utworu nadal pozostaje otwarta.

Najbliższy czasowo *Dziadom* drezdeńskim wybitny utwór Mickiewicza to *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* (1832). Operuje on nie tylko etyką antyindywidualistyczną, obcą jednostkowemu heroizmowi, ale wręcz zwraca się do bohatera zbiorowego, „Braci – Wiary – Żołnierzy”, i naucza prawd odnoszących się do całej wspólnoty emigranckiej. Wtęcej, *Księgi* potraktowane są jako dzieło zbiorowe, którego autor rolę swą redukuje do minimum, widząc w sobie przekaziciela myśli „zebranych z dziejów polskich i z pism, i z opowiadań, i z nauk Polaków, ludzi pobożnych i poświęconych za Ojczyznę, męczenników, wyznawców i pielgrzymów. A niektóre rzeczy z łaski Bożej”. Biblijna stylizacja *Księg*, przypowieści, wykłady nauk moralnych, składające się na prozę kunsztowną artystycznie, kunszt ów ukrywają pod pozorną prostotą treści parabol i paratektyczną składnią zdań, używaną w ślad za Starym i Nowym Testamentem. Mickiewiczowi chodziło bowiem o skojarzenie z powagą wzorów *Ewangelii* i Katechizmu (pierwotny

tytuł *Ksiąg* miał brzmieć *Katechizm pielgrzymstwa polskiego*) i o sobie odbioru tego dzieła inny niż artystycznego tworu autorskiego. *Księgi* miały przede wszystkim wychowywać i nauczać. Wychowywać rzeszę polskich emigrantów, a nauczać religijnej wolności i wiary w jej zwycięstwo.

Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego oraz publicystyka początku lat trzydziestych świadcza, że Mickiewicz pojmował ówczesną sytuację europejską jako przełomową dla ideowo-politycznej przyszłości świata, jako okres „przesilenia” despotyzmu i schyłek panowania królów. Do tej właśnie sytuacji, która w każdej chwili mogła rozwiązać się burzą rewolucji politycznych, chciał przygotować polskich emigrantów, określić ich rolę jako żołnierzy wolności i odstosować rolę Polski w ustanowieniu nowego porządku świata. Dlatego m.in. nadał Mickiewicz swemu utworowi budowę dwudzielną, aby prognozy najzupełniej polityczne i moralny dekalog polskich pielgrzymów (*Księgi pielgrzymstwa*) umocować w rozważaniach historyzoficznych poświęconych dziejom wolności w historii ludzkiej, które składają się na zawartość *Ksiąg narodu*.

Wedle *Ksiąg narodu* ośnowę dziejów stanowi pochód wolności. Wszakże ów rozwój wolności nie odbywał się bez sprzeciwów i zahamowań. W czasach starożytnych takim destruktorom idei wolności jest dla Mickiewicza Rzym cesarów, wcielenie despotyzmu. Zamordowanie Chrystusa, „najświętszego i najniewinniejszego z ludzi”, staje się w tym porządku faktem o znaczeniu podwójnym: wskazuje na triumf despotów i zarazem jest sygnałem przesilenia ciemnej nocy niewoli. Triumfujące chrześcijaństwo otworzyło bowiem nową erę wolności i uniwersalizmu opartego na prawie Bożym.

Ten ład rozbili nowi przeciwnicy wolności, królowie nowożytni Europy. W wiecznej walce dobra ze złem, Boga i Szatana – a ta metafizyczna perspektywa losów świata ludzkiego jest w *Księgach* stale obecna – królowie okazali się nie tylko przeciwnikami ludów, lecz także nieprzyjaciółmi samego Boga. Polityczne rozbitcie uniwersalizmu Europy, ciągłe wojny w imię hasel batwochwalczych, jak „równowaga polityczna”, zaokrąglenie granic, interes, zysk, popchnęły narody do bezustannych walk, w których ginęła wolność, a potężnieli królowie. A przecież, według historiozofii *Ksiąg*, w czasach najnowszych zaistniały fakty wskazujące na podobne „przesilenie” w dzie-

jach, jakim kiedyś była śmierć Chrystusa. To rozbiór Polski i kaźń umęczonego narodu, dokonana w powstaniu listopadowym.

I umęczone naród polski, i złożono w grobie, a królowie wykrzyknęli: Zabiliśmy i pochowaliśmy Wolność.

A wykrzyknęli głupio, bo popelniając ostatnią zbrodnię, dopełnili miary nieprawości swych, i kończyła się potęga ich wlenczas, kiedy się najwięcej cieszyli.

Nienawiść królów do Polski płynąć miała ze źródeł podobnych jak zjadłość sług imperatora rzymskiego przeciw Chrystusowi. Albowiem Polska w świecie nowożytnym uosabiła ideę wiary i wolności. Nie znana fałszywych bogów interesu, zysku, nie prowadziła zaborczych wojen, przeciwnie – umacniała braterstwo i sprawiedliwość.

Przy zastosowanym przez Mickiewicza systemie interpretacji historii Polski przeszłość narodu w oczywisty sposób piękniała i szlachetniała, lecz – co ważniejsze – uzyskiwała wymiar uniwersalny. Dawala się bowiem pojmować nie tylko jako symboliczna historia wolności, lecz także jako „figura” (w sensie biblijnych, figur Mesjasza, odkupiciela itd.), jako zapowiedź przyszłego, na braterstwie i solidarności ludów opartego ładu świata. Losy Polski wpisane zostały w uniwersalny ciąg idei i w eschatologiczną walkę Boga z Szatanem. Dlatego mógł się Mickiewicz uciec do śmiałej analogii Polski z Chrystusem: „A jako za zmartwychwstaniem Chrystusa ustały na ziemi całej ofiary krwawe, tak za zmartwychwstaniem narodu polskiego ustana w chrześcijaństwie wojny”.

Jest to mesjanistyczna analogia, odwołująca się i do podobieństwa męczącego losu, i do uniwersalnego, zbawczego sensu ofiary. Jednakowoż mesjanizm *Ksiąg narodu* nie koncentruje się na zbawczym sensie samego cierpienia, lecz na przemianie i duchowym odnowieniu świata, które wywalczyć trzeba wysiłkiem ludzkim. Dlatego wolne są *Księgi narodu* od biernego wyczekiwania na boską zapłatę za krew i mękę. Ich mesjanizm żąda czynu i wzywa wiernych do wielorako pojętego wysiłku.

Bez mesjanistycznej perspektywy *Ksiąg narodu*, bez zapowiedzianego tam rychłego triumfu wolności i zmartwychwstania Polski, „katechizm” *Ksiąg pielgrzymstwa* byłby zawieszoną w próżni nauką moralną, skazoną nadmiernym wobec społeczności emigranckiej tonem apologetycznym (X: „Nie wszyscy jesteście równie

redaktor wykonywał całkowicie honorowo. Niektóre z artykułów publikowanych w tym piśmie są przykładem znakomitej publicystyki politycznej (*O dążeniu ludów Europy, O bezpolitykowcach i o polityce „Pielgrzymia”, O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*). Cechą tej publicystyki pozwała uchwycić myślowe linie przewodnie politycznego rozumowania Mickiewicza i zarazem klimat uczuciowy, w którym kształtowały się poglądy polityka. Powstała ona bowiem w krótkim okresie przeświadczeń poety o rychłej odmianie porządku europejskiego, który obali zmuszał systemat królów i bankierów, „mających już tylko pół życia”, odda głos ludom i przywróci niepodległy byt Polsce. Stąd płynie nie tylko ostrość ocen Mickiewicza, którymi opatruje on rządy, parlamenty, medków i gazeciarzy, wspierających zachwiane trony, ale również radosna pewność rychłego zwycięstwa wolności.

W porządku myślowym tej publicystyki, związanej z prognozą bliskiego wstrząsu politycznego, na miejsce naczelne wysuwa się przekonanie o wspólnotocie wolności ludów, które „nie mają żadnego interesu gubić się nawzajem”. Ta wolność objawi się w „powszechnej federacji europejskiej”, nowej formule internacjonalizmu narodów wyzwolonych od wojen narzucanych przez interesy władców.

Polska jest częścią europejskiego frontu wolności, jej awangardą. Żadnego więc z żywotnych interesów Europy nie można rozwiązać bez rozstrzygnięcia sprawy wyzwolenia Polski. Dla Mickiewicza publicysta jest ta zasada nie tylko aksjomatem etycznym – jak w *Księgach* – lecz właśnie politycznym, opartym na przekonaniu o wspólnotocie ludów wolnych jako jutra Europy: „jedynie byt Polski wolnej i niepodległej może rozwiązać praktycznie wszystkie trudności teorii politycznych, dla których wysła się dotąd daremnie myśli i leje krew ludów zachodnich Europy” (art. „*Pielgrzym Polski*”). Dla Mickiewicza-taktyka oznaczało to stałe narzucanie sprawy polskiej Europie, swoiste „uplatywanie” Europy w tę właśnie kwestię na wzór taktyki Napoleona, który czuł „że sprawa wolności jest europejską, że w nią całą Europę wnieść należy” (*O dążeniu ludów Europy*).

Zasada uniwersalizmu wolności powinna obowiązywać także Polaków we wszelkim myśleniu o ojczyźnie i działaniu dla niej. Dla Polaki, czyli dla wolności powszechnej, bez której Polska nie powstanie – oto wskazówka działań i zarazem otwarta formuła patriotyzmu Mickiewicza, znakomicie wyłożona w artykule *O parti polskiej*: „Miał w sobie ducha polskiego ten człowiek, który w rewo-

lucji napisał na chorągwiach polskich: «Za waszą i naszą wolność», i wyraz «waszą» położył przed wyrazem «naszą», wbrew całej dawnej logice dyplomatycznej”.

Myślenie uniwersalistyczne, operowanie wspólnotą wolności stanie się twarzą rysem światopoglądu Mickiewicza i znamię jego działań rewolucyjnych, czego wybitnym potwierdzeniem będzie rok 1848 i publicystyka „Trybuny Ludów”.

W publicystyce początku lat trzydziestych pojawił się także zespół idei, które później Mickiewicz rozwinie i zabsolutyzuje, przypisując im wyłączną wartość. To forsowanie czynu przeciw teoretyzowaniu, refleksji, wiedzy książkowej: „Ale polityką, działaniem, nazywamy tylko czyn albo słowa i myśli, które rodzą czyny” (*O bezpolitykowcach i o polityce „Pielgrzymia”*). Z czasem Mickiewicz skupi się na rozwijaniu pojęcia czynu, obecnie główną energię kieruje przeciwko negatywnemu przeciwieństwu czynu, czego konkretyzacją są wszelkiego rodzaju dyskusje nad formami ustroju i teorie praw, które nazywa „paplaniami zepsutych starców” i radzi strzec się tej szermierki słowem jak zaraziłwej choroby.

Na miejsce „rozumkowania” i medkowania wprowadza poeta instynkt jako trafną zdolność rozpoznawania prawdy i słuszności. Instynkt, stanowiący właściwość ludu, duszy ludu, „czucia”, a więc tych źródeł wiedzy pozarozumowej, które Mickiewicz-romantyk od dawna cenił najwyżej; toteż jest to słowo nie tylko używane, ale wręcz nadużywane w publicystyce redaktora „*Pielgrzymia*” i nadaje ono myśleniu Mickiewicza barwę romantyczną. Zwłaszcza w pojmowaniu rewolucji jako żywiołu spontanicznego.

Revolucja polityczna była bowiem dla Mickiewicza swego rodzaju irracjonalną ekspresją duszy ludu, jego pragnień i uczuć. Uprawianie polityki polegać więc miałooby na współodczuwaniu z ludem i na umiejętności wnikięcia w instynkt mas. Tylko wtedy polityk może pozostać w zgodzie z duchem czasu i stawiać trafne diagnozy. Imne postępowanie określa Mickiewicz jako studiowanie „teorii wulkanu” wówczas, gdy wulkan już wybuchła.

Powtórzmy: publicystyka lat trzydziestych to znakomity zapis romantycznego myślenia politycznego, łączącego rewolucję z chrześcijaństwem, wolność z uniwersalizmem, mesjanizm polski ze zbawieniem świata. Myślenia wybierającego lud przeciw medkom, instynkt przeciw rozumowi, uczucie przeciw kalkulacjom, a nade wszystko czyn przeciw gabinetowemu politykowaniu. Dlatego w świet-

nym artykule *O bezpolitykowcach* mógł zapisać Mickiewicz znaniem na pochwałę „wszystkich, którzy nie czekali”, dając przykład nowej „dyplomacji” czynu: „Wielkimi dyplomatami szczególnie byli podchorążowie w tej nocy, kiedy akt belwederki wystrzałami Europie ogłosili”.

Z dużym uzasadnieniem można powiedzieć, że w *Księgach* i publicystyce „Pielgrzyma” oprócz programu wychowawczego, skierowanego do społeczności emigranckiej, tkwił także zamiar terapeutyczny przyznania gromadzie ludzi, którzy stracili tak wiele – szansę niepodległej Polski, strony ojczyste i rodzinne majątki – godności rycerzy wolności i apostołów moralnej odnowy świata.

Wszakże na wielką skalę plan terapeutyczny zrealizowany został w *Paniu Tadeuszu* (1834), poemacie, który trudnej formule ojczyzny zawartej w *Księgach*: „ojczyzna [jest] tam, gdzie źle”, przeciwstawił wyobrazenie ojczyzny szczęśliwej, swojskiej, nie zmienionej „wypadków strumieniem”, oczekującej powrotu swych „synów w rozproszaniu”. Gdy rzeczywistość polityczna nie stwarzała sceny dla rycerzy wolności, a stabilizacja porządku europejskiego degradowała „pielgrzymów” do roli uciążliwych emigrantów, gdy wśród samego wychodźstwa wybuchwały coraz gwałtowniejsze spory (wbrew naukom *Ksiąg*), Mickiewicz wystąpił z poematem o harmonii domowego życia, o sile wspólnoty, pięknie tradycji i urodzie ziemi ojczystej. Nie tylko przypomnieniem realności polskiej leczył dusze ludzi tęskniących, ale przywracał im poczucie obywatelstwa kraju o odmiennej niż Zachód formule kultury, lecz o wyjątkowym nasyceniu wartościami bytu życiowego ludziom. Toteż wizja ojczyzny w *Paniu Tadeuszu* i w ogóle rodzimoci jest wizją idylliczną, wizją kraju szczęśliwego na miarę polskich wyobrażeń o szczęściu, zatem idyllą ziemianską.

Nie poematem opisowym, gatunkiem poświęconym przede wszystkim sztuce rolniczej i metodom gospodarowania, z czym *Paniu Tadeuszu* ma niewiele wspólnego. Jest poematem ziemiańskim wedle swobodnie pojętej tradycji staropolskiej, pełnej przywiązania do uroków i pożytków żywota „człowieka poczciwego”, czyli szlachcica-gospodarza.

W *Paniu Tadeuszu* tym miejscem szczęśliwym i zarazem „centrum polszczyzny” jest zamożny folwark szlachecki – Sopolcowo. Wszakże jego siła atrakcyjna tkwi nie tyle w sukcesach rolniczych, choć Sędzia prezentowany jest jako dobry gospodarz, a księga I poematu

nosi znamienne tytuł *Gospodarstwo*, lecz na umiętym, harmonijnym spleceniu wielu sfer życia w stabilny wzorzec polskości. W porządku wartości zwróconym ku temu, co trwałe, rolnicwo odgrywa rolę szczególną, jest bowiem ostoją owej niezmienności. Ono łączy byt ludzki z rytmem natury, z powtarzalnym kalendarzem czterech pór roku, i tym samym zmniejsza nacisk historii, która nawet gdy nie jest gwałtowna i krwawa, wnosi rytm zmienności, właściwy czasowi linearnemu, nie cyklicznemu.

Wrażenie, iż czas historyczny i duch przemian nie mają wpływu na Sopolcowo, osiąga Mickiewicz w poemacie wieloma sposobami, m.in. dzięki bardzo wyeksponowanej organizacji życia społeczności sopolcowskiej, poddanej rygorom obyczaju, tradycji i opartej na nich etykietce, która kieruje zachowaniem ludzi. Etykieta bowiem operuje własnym systemem znaków, w pełni zrozumiiałym jedynie w obrębie określonej społeczności; toteż muszą istnieć jej strażnicy i jej biegli interpretatorzy.

W poemacie jest ich kilku, przede wszystkim Sędzia, Podkomorzy i Wojski Hreczecha. Są to żywe kodeksy zachowań, i wystarczy haczna obserwacja ich sposobu bycia, aby można było się zorientować w obyczajowych prawach i obowiązkach. Gdy obserwacja żywego wzoru okazywała się niewystarczająca, wówczas wprost przypomniane zostawały prawidła etykiety. Tę rolę pełnią w *Paniu Tadeuszu* przemowy: Sędziego „ważna nauka o grzeczności”, Podkomorzego „uwagi nad modami” i Wojskiego refleksje łowieckie, gdyż on właśnie ukazany jest jako żywa księga prawideł myśliwskich.

Zwłaszcza Sędzia wydaje się świadomym i surowym obserwatorem zasad etykiety. Czyni to zresztą nie z pedanckiego rygoryzmu, lecz spontanicznie i żywiołowo, gdyż dla niego bycie człowiekiem realizuje się w skórze szlachcica i związane jest z rolą społeczną oraz z przekazywanymi tradycją normami obyczaju. Dlatego nawet swobodna przechadzka, w której on uczestniczy (np. powrót z lasu w ks. I), odbywa się z poszanowaniem ceremoniału zabarwionego czytelnym sensem towarzyskim i społecznym:

Bo Sędzia w domu dawne obyczaje chował
I nigdy nie dozwalał, by chybiało względu
Dla wieku, urodzenia, rozumu, urzędu.

(ks. I, w. 219-221)

Za tym rygoryzmem porządku kryła się u Sędziego ogólniejsza filozofia życia społecznego, przede wszystkim pogląd na tradycje.

Dla Sędziego tradycja była zrationalizowana wiedza o obyczaju, o formach społecznych sposobów bycia, o genealogii szlacheckiej i rolach spełnianych w społeczności ludzkiej. Swoistą wiedzą o porządku społecznym i domowym.

Tym ładem – mawiał – domy i narody słyna,
Z jego upadkiem domy i narody gina.

(w. 222-223)

Duch narodowości ujęty w ład i reguły etykiety stał się podstawą tej niezmiernie pochlebnej opinii powiatowej o Sopicowicie jako o „centrum polszczyzny”, gdzie się człowiek „napije, nadsze Ojczyzny”.

Wpisane w byt Sopicowca pojęcie tradycji jest literackim potwierdzeniem formułowanych wówczas niejednokrotnie przez Mickiewicza przekonań (np. w odczycie *O duchu narodowym* i artykule *Konstytucja trzeciego maja*), że tradycja to „prawo żywe” potwierdzone codzienną praktyką życia. Na tak pojętą tradycję składają się:

mnieniania i uczucia dawnej Polski, żyjące dotąd w pamięci rodziców, krewnych i przyjaciół, objawiane w ich rozmowach, zebrane w różnych maksymach moralnych i politycznych, kierujące sądami pospólstwa o ludziach i wypadkach, rozdzielające jednym pochwałę, drugim nagane. [...] ta tradycja po upadku, rozerwaniu i przytłumieniu opinii publicznej schroniła się w domach szlachty i pospólstwa. (*O duchu narodowym*)

Wszakże w *Paniu Tadeuszu* nie jest to tradycja hermetycznie zamknięta, ograniczona do repetycji wspomnień i zwyczajów dawnej Polski. Na „znajomych ścianach” sopicowskiego dworu, które wita Tadeusz po powrocie z Wilna, wisi znaczący zestaw portretów „ludzi szalonych” wedle formuły Mickiewicza z artykułu *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*. Kościuszkę w „czamarcie krakowskiej”, Rejtana, „żalony po wolności stracie”, Jasińskiego, „młodzian piękny i posepny” na szafkach Pragi – to reprezentacja Polski patriotycznej i walczącej u schyłku Rzeczypospolitej, jej moralny testament, ludzie i czyny zwane przez współczesnych szalonymi, którym przeciwieństwo przyznał rację. Sygnałem, że ta tradycja znalazła kontynuatorów, jest „zegar kurantowy” wygrzywający *Mazurka Dąbrowskiego*, czyli *Pieśń legionów polskich w Włoszech*.

Ów *Mazurek Dąbrowskiego* stanowi ogniewo pośrednie między tradycją a historią współczesną, zapowiada ją jakby jej wtargnięcie do

Sopicowca, które dokona się w księgach XI i XII, przynosząc zarazem uzasadnienie rozwiniętego tytułu utworu: *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. A dokona się na sposób bezkolizyjnego pojednania tradycji ze współczesnością, ziemiańskiej idylli z historią. Historia nieczego tu bowiem nie burzy, nie zmienia w sposób gwałtowny, sprzeczny z oczekiwaniami ludzi. Przyszły te wojska, których oczekiwano, i ci bohaterowie, których poprzedziła patriotyczna sława.

Sławni dowódcy owi naszych legionów,
Których lud znał imiona i cześć jak patronów,
Których wszystkie tłaćta, wyprawy i bitwy
Były ewangeliją narodową Litwy.

(ks. XI, w. 188-191)

Nawet znacząca nowość, jak uwłaszczenie chłopów, którego dokonuje Tadeusz, tak zostaje w poemacie wyreżyserowana, że ojęto jej posmak obcego nowinkarstwa, zapożyczonego od „Francuzów wymownych”. Tadeusz bowiem jak gdyby nieczego nowego nie wymyśla i nie narusza miejscowych wyobrażeń. Kieruje się ojcowską troską o byt włościan, którzy by się mogli dostać pod rządy młodej ludzkiej pana – w perspektywie wyprawy wojennej troska to całkiem uzasadniona – i niejako poprawia miejscowe praktyki „pana Karpia, nieboszczyka”, który niezupełnie tak, jak trzeba, włościan wyswobodził. Wyraźnie widać, że *Pana Tadeusza* pisał autor niedawnej publicystyki politycznej, który w artykule o Konstytucji trzeciego maja krytykował ją za ducha przemian, obcego tradycjom rodzinnym, i zarazem autor pisma *Do przyjaciół galicyjskich*, który radził wyjaśniać chłopom, że pańszczyznę utrzymują rządy zaborcze, hamujące inicjatywę panów polskich.

Obecności historii zawdzięcza także *Pan Tadeusz* budowę postaci swego fundamentalnego bohatera – Jaceka Sopicy. I to w sensie wielorakim, od konstrukcji biograficznej poczynając. A ma Jacek Sopicca dwie biografie, powiązane ze sobą węzłem tożsamości osoby – zbrodniarza i pokutnika. Jako zbrodniarz nie jest Jacek osobliwy i jego czyn przestępczy mięści się w prawdopodobieństwie żywotów szlacheckich (miłość, upokorzona dumą i zemsta). Osobliwa natomiast i niemożliwa do pomysłenia bez udziału historii jest ekspiacyna część żywota księdza Robaka. Ten duch pokutujący wybiera bowiem

na miejsca dobrowolnej kary pola bitewne słynne w historii napoleońskiej Europy. Bił się pod Hohenlinden, Jena, zdobywał wawóz Somosierra, gdzie „obok Kozielnickiego był ranny dwa razy”. Wszakże nie tylko żołnierzem był ksiądz Robak. Okazał się również konspiratorem, emisariuszem, więźniem politycznym i cierpieniakiem „za sprawę”:

Udalo mi się nieraz do kraju przedzierać,
Rozkazy wodzów nosić, wiadomości zbierać,
Układać znowy – znają i Galicyjanie
Ten kapłur mniś – znają i Wielkopolanie!
Pracowałem przy taczkach rok w pruskiej fortecy,
Trzy razy Moskwa kijni zraniła me plecy,
Raz już wiedli na Sybir; potem Austriacy
W Szpilbergu zakopali mnie w lochach do pracy,
W *carcer durum*...

(ks. X, w. 841-849)

– toteż jego życie wyznaczają niebanalnie pojęte bieguny moralne podłości i świętości, grzechu i ekspiacji. Biografia Jacka Soplicy w fazie pokutniczej staje się bowiem modelowym żywotem patrioty Polski porzobiorowej. Może nawet żywotem symbolicznym. Dlatego Jacek walczy na tyłu frontach wojen napoleońskich, działa w trzech zaborach i doświadcza prześladowań w sposobie właściwym dla systemu represyjnego każdego z zaborców. Jest więc ksiądz Robak nie tyle indywidualnością, co bohaterem – syntezą, wcieleniem losu narodowego. Ponadindywidualna reprezentatywność biografii Jacka Soplicy widoczna jest także w pozornie jednostkowej motywacji jego dziejów, zwłaszcza jego winy i pokuty. Jacek tak konstruuje swój przedśmiertny monolog, aby jego wyznania odsłaniały podglebie zbrodni. Duma i pycha to słowa-klucze, które otwierają szlachecki okres biografii Soplicy i wskazują na sily sprawcze deprawujące tego człowieka. Dlatego też pokora wydała się winowajcy, a zarazem bystem analitykowi własnego życia, najwłaściwszą drogą pokuty:

Ja, niegdyś dumny z rodu, ja, com był junakiem,
Spuściłem głowę, kwestarz, zwałem się Robakiem,
Że jako robak w prochu...

(w. 830-832)

Tak zaś zinterpretowana wina i tak pojęta pokuta traca charakter szczegółowego przypadku ludzkiego. W każdym razie traca go

w systemie myślenia Mickiewicza, który traktował pychę zarówno jako przeżytek narodowej przeszłości Polski, jak też widział w niej negatywne znamię bohaterów-indywidualistów. Nowy bojownik o wolność – np. bohater i zarazem adresat *Księga pielgrzymstwa* – to człowiek pokorny, cichy i ofiarny, to nie nazwana imieniem indywidualnym człowiecza wersja księdza Robaka. Rytm przemian wewnętrznych tego bohatera poematu Mickiewicza rysuje się jako synteza postaw narodowych i jako droga pokutna, prowadząca od skażenia pychą po pokorę bezimiennych żołnierzy wolności.

Siła optymistu tkwiąca w możliwości takiej przemiany i zarazem jej wymiar zgodny z narodowym losem Polaków powodują, że historia Jacka Soplicy nie maści swą ponurą tonacją pogody poematu ani nie przekracza literacką niezwykłością normy zwykłości, panującej w *Panu Tadeuszu*.

A tej właśnie normie zwykłości podporządkowani są indywidualni bohaterowie i szlachecka zbiorowość poematu. Są oni poddani charakterystyce wydobycia barwność i oryginalność postaci, bynajmniej nie sprzecznej z pojęciem społecznej, szlacheckiej reprezentatywności. Ich oryginalność i dziwactwa, bo jest to poniekąd zbiorowość oryginalów, wskazują na dwie cechy wysoko cennie w ukształtowaniu świata ludzkiego *Pana Tadeusza*: wrośnięcie w tradycję regionu, „okolicy”, oraz intymne więzi międzyludzkie. Ludzie tu wzajem dla siebie znaczą, są powiązani systemem upodobań, obsesji, manii, poprzez które stają się odrębni i zarazem zjednoczeni ze społecznością, są bohaterami zaściankowej sagi. Stąd w *Panu Tadeuszu* postaci noszą najczęściej nie tylko imiona i nazwiska, ale wielorakie „imioniska”, czyli przezwiska, kształtujące ich barwną odrębność, osadzoną w malej historii szlacheckiego świata.

Współtworzy te charakterystyki postaci i środowisk – humor. On wydobycia indywidualność rysów, a zarazem wprowadza konieczną równowagę między trywialną śmiesznością a niepokojem moralnym, który mógłby budzić pyimtywizm reakcji wielu spośród szlachty zaściankowej czy działalność Gerwazego. Humor bowiem jest także czujnym strażnikiem idyllicznej harmonii świata przedstawionego *Pana Tadeusza*.

Świat ten swą zdumiewającą równowagę zawdzięcza również przyjętemu w dziele sposobowi budowania narracji – zbliżonej do języka mówionego, do swobodnego toku gawędy, uznanej w roman-

tyzynie za najbardziej reprezentatywną formę wypowiedzi polskiej kultury szlacheckiej. Nie jest wszakże *Pan Tadeusz* gawędą w sensie gatunkowym. Pozostając dziełem epickim, znakomicie wewnętrznie zorganizowanym, pozbawionym amorfizmu strukturalnego gawędy, czerpał z niej potoczną normę języka i językowy horyzont wypowiedzi postaci, zgodny z ich kondycją społeczno-kulturalną. Zgodny także z przeświadczeniem, że kultura szlachecka była kulturą rozmowy. Toteż w poemacie Mickiewicza liczne sceny będą pomyslane jako rozmowa, czasem kłótnia, jako mały sejmik, wreszcie jako opowieść. Wszak przez wiele ksiąg *Pana Tadeusza* snuje się spór o zasługi myśliwskie Kusego i Sokoła oraz towarzyszące mu i z wątkiem sportu powiązane opowieści Wojskiego o Domeyce i Doweyce oraz o Rejtanie i księciu Denassów. Pozwała to autorowi na prezentowanie szlacheckiego typu gawędziarza i na rozbudowanie językowej wypowiedzi gawędowej.

Także norma językowa, której przestrzega główny narrator poematu, została maksymalnie zbliżona do języka innych postaci utworu, tak aby nie powstał widoczny rozdźwięk między potocznością a literackością. W ogóle postać głównego narratora została pomysłana w ten sposób, aby był on członkiem społeczności szlacheckiej, pragnącym się z nią identyfikować, ją rozumieć i mówić o niej w sposób dla niej właściwy. W tym zminimalizowaniu i ukryciu głosu autora można dostrzec wewnętrzną polemikę Mickiewicza z indywidualistycznie wyodrębnionym ja autorskim własnej wcześniejszej twórczości.

Również warsztat opisowy *Pana Tadeusza*, przede wszystkim liczne opisy przyrody, podporządkowany został zasadzie wierniej pamięci i prostoty środków wyrazu. W opisach tych chodzić będzie nie tylko o u honorowanie zjawisk zwykłych, jak wschody i zachody słońca, oraz pejzażu rodzimego, rustykalnego – w tym sensie *Pan Tadeusz* stworzył pejzażową formułę polskości – lecz także o zasugerowanie szczególnego zbliżenia, jakie łączy w poemacie naturę i człowieka. Stąd m.in. dość manifestacyjnie animizacje i antropomorfizacje, widoczne w przypisywaniu zjawiskom przyrody emocji ludzkich (miłość dwu stawów), oraz sposób budowania opisu wsparcia na rozległej analogii między człowiekiem a naturą.

Pojęcie prostoty i zwykłości oznaczało także liczenie się z odbiorcą, z dostępnością dzieła dla „małych ludzi”. Problem ten powrócił również w *Epilogu*, w którym mówi się o „księgach prostych” litewskiego poematu i wyraża się pragnienie, aby „zblądziły pod

strzechy”, tam znajdując swego powszechnego czytelnika. A jednak ówczesnie poemat nie znalazł zbyt wielu odbiorców, sprzedawał się źle, a ciągi krytyki zbierał z prawa i z lewa. Stało się tak w dużej mierze dlatego, że polscy emigranci oczekiwali od Mickiewicza epopei narodowej upamiętniającej powstanie listopadowe, nie wspominków o niegdysiejszym życiu na litewskiej prowincji. Także Słowacki i Norwid, pełni podziwu dla artystycznego mistrzostwa poematu, zrazeni byli „wieprzowatością” obrazu życia w utworze (Słowacki) i zaprezentowaną tam galerią szlacheckich safandulów, którzy „jedną, piją, grzyby zbierają i czekają, aż Francuzi przyjdą zrobić im ojczyznę” (Norwid). Książką ukochaną i nieśmiertelną stał się *Pan Tadeusz* w kraju po powstaniu styczniowym. W czasach tragicznej egzystencji polskiej zbiorowości, poddanej odwetowym prześladowaniom, czerpano z tego poematu pociechę, wiarę w ład życia przyjaznego człowiekowi i znajdowano upodobanie w idyllicznym tonie opowieści o pięknie prostych form istnienia.

Epilog to wiersz o charakterze elegjno-refleksyjnym, który Mickiewicz zamierzał dołączyć do poematu może nie tyle jako jego zamknięcie, ile jako autointerpretację dzieła, ujawniającą głos autora. Wszakże *Epilog* nie został nigdy ukończony i w wersji brulionowej odnalazł się w papierach pośmiertnych. Wolno go więc traktować jako liryk dość samoistny, kontynuujący tradycję wierszy intymno-elegyjnych, takich jak *Dumonia w dzień odjazdu* (powst. 1825), *Do***, Na Alpach w Spligen* (powst. 1829), *Te rozkwitłe święto drzewa* (powst. 1832) oraz niektóre z omówionych dalej liryków łoańskich, zwłaszcza *Nad wodą wielką i czystą, Gdy tu mój trup* oraz *Polaty się ty*. Są to utwory, w których ujawnia się nie Mickiewicz – romantyczny retor idei, lecz człowiek o bolesnej autoświadomości, ciężkich doświadczeniach życiowych, do głębi przeniknięty poczuciem klęski, jaką w porządek losu indywidualnego wniosła historia. Szczególnie ostro uświadamiana będzie przez Mickiewicza dola wygnańca, dla którego obca pozostaje i rzeczywistość Zachodu, i własna emigrancka społeczność, pełna rozrachunków, mienawości, owych „polepięńczych swarów”, wedle określenia z *Epilogu*. Dlatego m.in. pojawił się tak wielkie zatrucie klęską, mniej dochodzące do głosu w utworach publikowanych, widoczne zaś w wyznaniach lirycznych nie poddanych upublicznieniu, jak *Epilog*, a zwłaszcza króciutki liryk łoański *Polaty się ty*, nazwany przez Juliana Przybosa „wierszem-placzem”. W tym wierszu „wiek męski”,

który bywa wiekiem dokonani i pełni, określony jest jednoznacznie jako „wiek kłeski”. Także liryk *Gdy tu mój trup*, oprócz sensów metafizycznych i symbolicznych, openuje podziałem rzeczywistości na trupią, obumarłą, tę wyznaczoną przez realną egzystencję, i na „ojczyznę myśli mojej” – krainę idealną, powołaną do istnienia przez pamięć przeszłości, nostalgia wygnańca i marzenie o bycie nie napiętnowanym przez martwość pozornego życia.

Liryki lozańskie to kilka wierszy powstałych najpewniej w latach 1839-1840, podczas pobytu Mickiewicza w Lozannie, nie opublikowanych za życia poety: *Nad wodą wielką i czystą, Gdy tu mój trup, Polaty się tzy, Smuć miłość* oraz dwa fragmenty – *Ach, już i w rodzicielskim domu, Uciec z duszą na listek*. Wiersze te zachowały się w wersji brulionowej, skazanej licznymi błędami zapisu, i prawdopodobnie nie były przeznaczone do druku. Także tytuł Liryki lozańskie jest arbitralnie nadany przez badaczy. Uważa się, iż ta grupa wierszy otwierała nową perspektywę literackiego rozwoju ich twórcy i zarazem sygnalizowała przemiany w liryce romantycznej. Przemiany owe wyznaczone są przez odejście od retoryki, od opisowości, tak silnie zakorzenionej także w liryce Mickiewicza, przez lapidarność odległą od romantycznego wielosłownia. Ten efekt literacki uzyskuje poeta m.in. eksponując funkcję słowa w wierszu, nie konstrukcje zdaniowe, jak zazwyczaj bywało w liryce Mickiewicza, oraz przez poszerzenie sensów słowa o znaczenia alegoryczno-symboliczne.

Toteż każde słowo w tych oszczędnych wierszach uzyskuje nie tylko szczególne znaczenie w ich artystycznej budowie, ale promieniuje wieloma sensami, często metafizycznymi, które kształtują tajemniczą wieloznaczność myślowej zawartości utworu. Dobrym przykładem sensów realnych i symbolicznych zarazem jest końcowa strofa wiersza *Gdy tu mój trup*:

Tam widzę ja, jak z ganku biła stapa,
Jak ku nam w las stród łąk zielonych leci,
I wpośród zbóż jak w toni wód się kapa,
I ku nam z gór jako jutrzienka świeci.

Strofa była odczytywana w sposób biograficzno-ukonkretniający jako wspomnienie o Maryli Wereszczakównie. Dzisiaj bardziej skłonił nas do takiego widzenia w wizyjnej białej postaci, która i stapa, i leci, i świeci, symbolizację duszy lub głębokiego ja wewnętrznego

człowieka w dwójwym sposobie istnienia równoczesnego: realnego i metafizycznego.

Liryki lozańskie zwracają także uwagę skłonnością do melodyjnego zorganizowania wypowiedzi i wyrażenia fonicznej strony języka, uzyskiwaną przez zastosowanie różnorakich powtórzeń i paralelizmów. Ta muzyczność, jakby prosta i ludowa, nie staje się jednak śpiewankową łatwością, właściwą części liryki romantycznej. Panuje nad nią zwałość budowy artystycznej dawnego mistrza sonetów i aforyzmów poetyckich oraz waga refleksyjny myślowych wierszy (np. *Polaty się tzy*) w rozkołysany rytm, powtórzeniową ramę i wewnętrzne paralelizmy wiersza – syntezy życia:

Polaty się tzy me czyste, rzęsisie
Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,
Na moją młodość górą i dumą,
Na mój wiek męski, wiek kłeski;
Polaty się tzy me czyste, rzęsisie.

Pobyt Mickiewicza w Szwajcarii to także jego praca profesorska w Akademii lozańskiej. Wykłady o literaturze łacińskiej rozpoczął poeta jesienią 1839 r., a przerwał w czerwcu roku następnego z powodu objęcia katedry literatur słowiańskich w Collège de France w Paryżu.

Wykłady lozańskie zachowały się w szatkowej formie w kilku brulionach profesora i skrótych notatkach słuchaczy. Miały charakter kursowy, dawały orientację w rozwoju literatury rzymskiej, ze szczególnym uwzględnieniem doby cesarza Augusta. Najlepiej zachował się tzw. wykład instalacyjny z czerwca 1840 r., prezentujący Mickiewicza jako profesora zwyczajnego i zarazem szkicujący program zajęć powakacyjnych, których poeta już nie podjął.

W wykładzie tym Mickiewicz skupił się na literaturze łacińskiej schyłku cesarstwa, w szczególności łacińskiej literaturze chrześcijańskiej. W centrum uwagi wykładowcy znalazła się twórczość poety Prudencjusza (II poł. IV w.). Ta literatura stać się też miała przedmiotem nie odbytego już cyklu wykładowego w roku akademickim 1840/1841. Wybór literatury, na którą ówczesna filologia nie zwracała uwagi, jest znaczącą decyzją Mickiewicza. Z wykładu instalacyjnego można też poznać motywy, które kierowały decyzją profesora. To dramatyczne napięcie idei między upadającym Rzymem a triumfującym chrześcijaństwem, obserwacja kultury już pozabawionej

możliwości duchowego rozwoju oraz literackiej ekspansji sił kultury chrześcijańskiej, wreszcie wyczerlenie Mickiewicza na martyrologię pierwszych chrześcijan, utrwaloną m.in. w religijnej twórczości Prudencjusza. Oprócz więc socjologicznej wrażliwości na literaturę jako świadectwo czasów – składa wręcz takie oświadczenie w wykładzie instalacyjnym – odnajdywał poeta ceną dla mesjanisty duchową bliskość między mecenąskimi dziejami Kościoła a martyrologią Polaków.

Liryki powstałe w Lozannie w zasadzie zamykają znaną nam poetycką twórczość Mickiewicza. Albowiem po tej dacie powstało kilka zaledwie wierszy: dwie bajki, parę fragmentów liryki mistycznej i okolicznościowe towianistyczne postanie poetyckie *Do B...Z.* Warto więc zastanowić się nad tym zjawiskiem z zakresu psychologii twórczości.

Powody zamknięcia Mickiewicza jako poety są wielorakie i u źródeł swych nie do końca wyjaśnialne. Oczywisty jest natomiast związek passywności poetyckiej z filozofią aktywizmu moralno-społecznego, której namiętnym wyznawcą stał się Mickiewicz w latach czterdziestych i pozostał jej wierny do końca życia. Od dawna czyn, działanie cenit znacznie wyżej od wiedzy książkowej, obecnie przenosił działanie ponad wszelką twórczość, także poetycką. Wazne i warte uwagi wydawało mu się wyłączenie to, co prowadzić mogło do wewnętrznej przemiany człowieka i do przeobrażeń rzeczywistości. Coraz bardziej także spirytualizował więź łączącą wolę i wewnętrzną dyspozycję człowieka z bytem materialnym. Był ów zostawał podporządkowany dyspozycjom człowieka, przede wszystkim jego sile duchowej, płynącej z pozamaterialnych źródeł mocy. Całą energię zwrócił więc Mickiewicz na rozwijanie darów wewnętrznych podobnych do takich, jakie posiadali święci, mistycy, twórcy Kościoła w czasach jego bohaterskiej ofiarności. Odnosi się wrażenie, iż entuzjazmem i mocą duchową chciał ujarzmić rzeczywistość polityczną i zarazem położyć tamę dalszej degeneracji środowiska emigranckiego, załamane go brakami widowisk na pomysłne rozwiązanie sprawy polskiej.

O Mickiewiczu z tego okresu można mówić jako o mistyku romantycznym, który dyktatowi ducha podporządkował myślenie polityczne, praktykę społeczną i wszelkiego rodzaju działania. Najpełniej te właściwości myślenia i działania ujawniły się w pracy poety w Kole Sprawy Bożej Andrzeja Towiańskiego, zwanym

skrótowo kotłem towiańczyków, którego poeta był współtwórcą i głównym filarem w latach 1841-1846.

Wiele energii i czasu włożył w organizację, rytuał i moralne kształtowanie życia w zamkniętej społeczności towiańczyków. Pisma towianistyczne stanowią swego rodzaju dorobek twórcy poety lat 1841-1846. Jednakże nikłe rezultaty praktyczne podejmowanych wysiłków wewnętrznych, izolacjonizm grupowy właściwy sekcje, dyktatorskie zapędy Towiańskiego i jego niechęć do politycznej aktywności, stały się podstawą niezależnienia się Mickiewicza od dominacji Mistrza Andrzeja. Początkowo polegało to na rozluźnieniu więzi, a od wiosny roku 1846 na założeniu przez Mickiewicza i solidarnych z nim towiańczyków własnego Koła. W czasie Wiosny Ludów poeta działał już zupełnie samodzielnie, „krokami ziemskimi”, organizując Legion włoski i czynnie angażując się po stronie walczących o wolność.

Najpełniejszym świadectwem poglądów Mickiewicza-romantycznego mistyka jest czteroletni kurs wykładowy literatur słowiańskich ogłoszony przez poetę w Collège de France od grudnia 1840 do maja 1844 r. Profesor traktował te wykłady jako szczególne posłannictwo, jako walkę słowem o porządek idei w świecie przyszłości i o koncepcję człowieka współczesnego, który tę przyszłość wywalczy. Profesja, wieszczanie, rola prorocza mieszała się w prelekcjach z historycznymi wiadomościami o Słowianach i ich kulturze. Z czasem, mniej więcej od połowy kursu drugiego, dominować będzie profesja oraz swobodne refleksje historyzoficzne dotyczące przeszłości i przyszłości Ludów Europy, zwłaszcza Słowian i Francji.

Intelektualnie rzecz biorąc, wykłady w Collège de France stanowią dzieło ogromne. Materia naukowa prelekcji oraz refleksje polityczno-filozoficzne zorganizowane są wokół kilku uprzywilejowanych tematów, takich jak historia Polski i dzieje Rosji, konflikt polsko-rosyjski, misja Słowian, Słowianie wobec cywilizacji Zachodu, rola Francji w przeszłości i przyszłości świata, koncepcja duchów przywódczych w historii lub obdarzonych szczególną siłą idei. Znamienny jest także mesjanistyczny charakter rekonstrukcji przeszłości i prognozy historyzoficznej wykładów. Prelegent zmierzał do ujawnienia szczególnej roli Słowian, jako ludu pierwotnego, nie zdeprawowanego przez cywilizację, który przechował zdolność rozumienia tradycji i natury, ludu, w który wcieliło się Słowo Boże. Ten młodszy cywilizacyjnie lud ma do spełnienia odrodzicielską misję

wobec Europy. Francja natomiast, posiadająca tradycje rewolucyjnej i napoleońskiej energii czynu, da Słowianom realizacyjną siłę idei. Przyszłość Europy, jej ratunek będzie więc dziełem misji mesjanistycznej słowiańsko-francuskiej, tworzącej nową jedność Europy. Prawdy te przenikną do świadomości powszechnej za sprawą rewelatora, tego który doznaje objawień i przekazuje je innym. Mickiewicz mówi o tym wprost, wskazując na Towiańskiego jako na wybrane narzędzie Boskie, Męża Naznaczonego lub Pośrednika w skali globu (stąd określenie Człowiek Globu). Toteż obok misji zbiorowych – słowiańskiej i polsko-francuskiej występuje w wykładach mesjanizm osobowy i apologia postaci Andrzeja Towiańskiego.

Niejednokrotnie zarzuca się Mickiewiczowi dowolność i arbitralność sądów niezgodnych z wiedzą o przedmiocie nawet według ówczesnego stanu badań. Jest to cchybiony punkt widzenia. Każdy sąd wykładawczy, nawet najbardziej fantazyjny i zaprzeczony później przez rozwój wiedzy, zachowuje swój niezwykły walor dlatego właśnie, że jest jego sądem i poświadcza jakiegoś jego wybory, upodobania i niechęci.

Zaangażowanie polityczne wykładów, ich namiętny ton tak w krytyce, jak w prorokowaniu przyszłości, ataki na Kościół oraz propaganda napoleonizmu niewątpliwie przyczyniały popularności prelekcjom, zwłaszcza wśród młodzieży, zarazem jednak wzmożyły czujność władz, które kurs zawiesiły, urlopując Mickiewicza.

Prelekcje pozostają wspaniałym dokumentem nie tylko myśli Mickiewiczowskiej, ale zarazem profetycznej służby idei i romantycznej ekspresji wykładowej, przerażającej się co moment w natchnione improwizacje poety-proroka. Kurs Mickiewicza, obudowany równocześnie prowadzonymi wykładami pisarza i filozofa Edgara Quineta oraz historyka Jules'a Micheleta (zвано ich wielką trójcą z Collège de France), stanowił złotą epokę w dziejach tej uczelni i triumf romantycznego stylu wykładowego.

Rok 1848 stał się dla Mickiewicza prawdziwą epoką czynu. Ostro formułowany przez niego, zwłaszcza w czasach towianizmu, postulat zgodności słów i czynów znalazł okazję do pełnego potwierdzenia. Poeta zaangażował się bez rezerwy w popieranie ruchów wolnościowych Wiosny Ludów, licząc oczywiście na pomyslnie rozstrzygnięcie sprawy polskiej, dla której pomocy oczekiwał wyjątknie od zwycięstwa rewolucji. W styczniu 1848 r. pośpieszył do Włoch, aby tam

formować legion zbrojny, który walczyłby o wolność Italii i zarazem, bijąc się przeciw Austrii, torował drogę do wolnej Polski. Formował ten legion wbrew opinii obozu Czartoryskiego, wbrew klerykałom, usposabiającym wrogo wobec poety kota watykańskie, i wbrew współbraciom towiańczykom. Pokonując ogrom trudności zdołał sformować załazek formacji wojskowej i na czele garści legionistów przemaszzerował przez Włochy, porywając tłumy dla idei wolności Italii i Polski.

Rozbite na księstwa i częściowo podległe Austrii Włochy nie były w stanie poprowadzić zwycięskiej wojny o wolność, toteż i polska formacja wojskowa nie mogła odegrać większej roli, ale nie w sukcesach militarnych tkwi znaczenie legionu. Tworząc go w osamotnieniu i pomimo piętrzących się przeszkód, Mickiewicz potwierdził romantyczny aksjomat woli, wiary i działania, dzięki którym człowiek jest zdolny łamać przeszkody realnego świata. Poznawał i wprowadzał w czyn także inną zasadę, którą przeżyście sformułował w jednym z artykułów „Trybuny Ludów”: „W rewolucji trzeba być rewolucjonistą, kto nim nie jest, upada”. Dzięki tej taktyce działania i nieprzeciętnej sile wewnętrznej, które zaangażował w czasie Wiosny Ludów, Mickiewicz stał się wybitną osobistością polityczną i postrachem opinii konserwatywnej.

Znakomitym dokumentem jego ideowej świadomości jest *Skład zasad*, zawierający ujęte w 15 punktach ideowe podstawy legionu. W dokumencie tym myślenie religijne przecina się ze społecznym demokracyzmem, humanistycznymi racjami człowieczeństwa i ponadnarodowym braterstwem wolnych ludów. Punkt 10 przyznawał prawa obywatelskie Żydom, punkt 11 – równość kobiecie, punkt 13 deklarował: „Każdej rodzinie rola domowa pod opieką gminy. Każdej gminie rola gromadna pod opieką narodu”. Punkty te najbardziej oburzyły współczesnych, zwłaszcza zaś punkt 13, nieuzupełnione zresztą precyzyjnie sformułowany, ale jasny w intencji obdziałenia ziemią nieposiadających i groźny w odwołaniu się do wspólnoty własności.

Kolejnym polem Mickiewiczowskiej batalii o wolność stało się francuskie pismo polityczne „La Tribune des Peuples”, którego poeta był redaktorem i najczynniejszym publicystą. „Trybuna Ludów” stanowiła organ międzynarodowy skupiający działaczy politycznych i ideologów wielu krajów, powołany w celu obrony europejskich dążeń wolnościowych i wyzwolenieczych doby Wiosny Ludów. Gazeta

wychodziła od marca do czerwca 1849 r. (zajęcie lokalu przez policję) i od września do połowy października tegoż roku, po czym podległa ostatecznej konfiskacie. Mickiewicz zamieścił tu kilkadziesiąt artykułów i drobnych notatek, które składają się na blok znakomitej publicystyki politycznej o uderzającej świetności stylu – widocznej także w przekładzie polskim – zwierzęłego, pełnego skrótownych formuł na pograniczu aforystyki i pamfletowej zjadliwości w walce z przeciwnikami. Tymi przeciwnikami są dla publicysty „Trybuny” nie tylko reakcyjne rządy, dawające Włosną Ludów, ale również Kościół i osoba papieża Piusa IX, który zawrócił pokładane w nim nadzieje na przywódcę włoskiego wyzwolenia, politycy umiarkowani, zdradzający rewolucję, a także chrześcijańscy socjaliści, mający do zaoferowania ludowi rzewne współczucie i utopijne programy.

Swoistą całość myślową nadaje publicystyce Mickiewicza z „Trybuny” idea, której dopracował się we Włoszech, a teraz ujął ją w pełny kształt myślowy – idea rewolucyjnego uniwersalizmu, nazwana wkrótce internacjonalizmem przez teoretyków ruchów robotniczych. Terenem realizacji więzi ponadnarodowych staje się dla poety historia, a podmiotami tego nowego uniwersum – ludy dążące do wolności. Braterstwo ludów stanowić by miało także oparcie dla wolności narodów. W centrum Mickiewiczowskiego uniwersalizmu tkwi zasada niepodzielności rewolucji, która gdziekolwiek się dzieje, jest sprawą wszystkich. Toteż kule, którymi rozstrzeliwuje się wolność w jakimkolwiek punkcie świata, padają także w Paryżu: „w Rzymie, w Warszawie, w Brukseli, w Madrycie, podobnie jak dziś w Turynie, atakuje się i broni się tych samych spraw, które toczą walkę na ulicach [Paryża] i w Zgromadzeniu Narodowym” (art. *Nieinterwencja*). Dlatego tak szydliwie nicował formułę mieszczkańskiego egoizmu politycznego: „każdy u siebie, każdy dla siebie”, która legła u podstaw doktryny o nieinterwencji w czasach monarchii Ludwika Filipa.

Zaprzeczeniem partykularnych interesów i egoizmów była dla Mickiewicza nowa idea epoki – socjalizm (por. art. *Socjalizm*). Bo „socjaliści wzywają wszystkie jednostki, wszystkie państwa do poświęcenia swoich prac uczuciu, które nosi w sobie zaród dogmatu powszechnego”. W interpretacji Mickiewicza socjalizm związany był z człowiekiem jako reprezentantem rodzaju, z jego pragnieniem usunięcia krzywd i stworzenia życia szczęśliwego. Stanowił więc ideę nieodłączną od bytu ludzkości i domagającą się realizacji.

Otóż właśnie rozważania Mickiewicza o socjalizmie odsłaniają fundamentalne założenie jego taktyki rewolucyjnej: konieczność działania, nadawania ideom kształtu realizacji, urzeczywistnienia w historii. Socjalizm powinien być wiarą powszechną, podobnie jak była nią religia, i mieć zdolność historycznego wcielenia. Inaczej pozostanie idea utopijna, lekceważoną przez rządy, które dysponują władzą i siłą.

Punkt widzenia rewolucyjnego aktywizmu stał się decydujący w Mickiewiczowskiej ocenie Napoleona, postaci, do której wracał kilkakrotnie w artykułach „Trybuny” (np. *Bonapartyzm a idea napoleońska*, [*Idea napoleońska a demokracja*]). Napoleon bowiem to „słowo krótkie, a czyn ogromny”, to „rewolucja, która się stała regularną władzą. To idea socjalna, która się stała rządami” (art. *Bonapartyzm a idea napoleońska*). W tym sensie Napoleon pozostawał dla Mickiewicza opatrznosciowym mężem rewolucji, choć ją w końcu zdradził, i uosobieniem siły realizacyjnej, bez której współczesne idee rewolucji pozostaną nieszkodliwą gadaniną teoretyków.

Do rzędu teoretyków ani na moment nie chciał spaść sam Mickiewicz. Dlatego zakładał Legion włoski i dlatego pionem walczył w „Trybunie” ze złudzeniami różnych ideologów, iż radykalne zmiany w społecznym i politycznym kształcie świata można osiągnąć łagodnie, bez gwałtów, przy użyciu perswazji.

Wierność zasadzie czynu potwierdził życiem. W 1855 r., w czasie tzw. wojny krymskiej, udał się na Wschód. Powodów ku temu miał wiele. Oficjalnie była to podróż naukowa do południowych słowiańskich krajów Europy pod panowaniem tureckim, finansowana przez rząd francuski. Nieoficjalnie Mickiewicz udał się do Turcji, aby wspierać ideę formowania się pułków polskich przy boku Turcji walczącej z Rosją. Miał także przeciwdziałać rozwydrzonym intyngom politycznym, jakie rozpetali Polacy nad Bosforem. W dużej mierze wymierzone one były w osobę niedyśsejszego agenta Czaroturskich na Wschodzie – Michala Czajkowskiego, obecnie muzeumianina Sadyka Paszę. Jego właśnie swym autorytetem wsparł Mickiewicz. Z nim też miał zamiar sformować tzw. legion żydowski stworzony z Izraelitów pojmanych w armii rosyjskiej i ochotników z terenu Turcji. Wszystkie te prace przecięła śmierć poety 26 listopada 1855 roku. Nagłość zgonu, jego niejasne okoliczności, dały współczesnym podstawę do mniemań o cholercze jako przyczynie śmierci lub wręcz o otruciu Mickiewicza przez przeciwników politycznych.