

LESZEK ZWIERZYŃSKI Uniwersytet Śląski, Katowice

**WCZESNOROMANTYCZNY RDZEŃ MICKIEWICZOWEJ POEZJI
PRÓBA UJĘCIA POETOLOGICZNEGO**

1

W niniejszym szkicu spróbuję przyjrzeć się rysom świata i tekstu, które w początkach twórczości Mickiewicza składają się na nowy kształt poetycki. Będę to czynił, odwracając chwilami perspektywę – spoglądając na owe wczesne dzieła od strony form dojrzałej i późnej poezji autora *Ballad i romansów* oraz pytając, jak owe formy były kreowane na początku, jak się stopniowo wyłaniały i jaką pierwotną postać przyjmowały¹. Oczywiście, tymi początkami badacze zajmowali się wielokrotnie (wystarczy wymienić chociażby prace Juliusza Kleinera, Wacława Borowego, Aliny Witkowskiej, Czesława Zgorzelskiego, Ireneusza Opackiego, Dariusza Seweryna). Spróbuję na owe zjawiska spojrzeć na nowo, wydobywając choć trochę to, co z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się szczególnie istotne, co z upływem lat nabrało większego niż onegdaj znaczenia.

Dokonuje się we wczesnej poezji Mickiewicza przekonstruowanie modelu rzeczywistości i tekstu, dzięki któremu uzyskały one gęstsza, bardziej skomplikowaną fakturę. Ujmując to na innej płaszczyźnie, wskazać można tu przesunięcie obrazów ku wyobraźni materialnej. Centralnym wydarzeniem jest przemiana świata i „ja” oraz związane z tym stworzenie odnowionego, romantycznego symbolu i nowe czarowanie świata². To wszystko dokonało się głównie w balladach, ale widać owe procesy także w innym, równie ważnym dla rozwoju liryki Mickiewicza, wierszu – w *Żeglarzu*. Sygnały tej całościowej przemiany wizji świata i ukonkretniania bytu pobrzmiewają zresztą już w *Odzie do Młodości*, należącej wprawdzie do innego nurtu Mickiewiczowej poezji, lecz uwydatniającej aspekty bytu i tekstu istotne dla rozwoju także romantyzmu. Oczywiście, znamy też inne, wcześniejsze wiersze litewskiego wieszczka, chociażby olśniewający blaskiem „egzotyki” (pastiszowy czy wręcz – jak wskazywał Borowy – satyryczny³) obraz życia złotej młodzieży w *Zimie*

¹ Sam Mickiewicz wspominał o tym trudzie wyrabiania nowych form.

² Zob. M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Przeł. M. B. Fedewicz. Gdańsk 2003, s. 289–326.

³ W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*. Wyd. 2, uzup. Lublin 1999, s. 30–32. Zob. też D. Seweryn, „...jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*. Lublin 1997, s. 15–30.

miejskiej, ale ten blask uzyskany był metodą uniezwykłych peryfraz, ślizgających się po powierzchni zabawowego życia, i całkowicie mieści się w ramach klasycystycznej poetyki i myślenia. To, co ideowo nowe, młode, zapisane zostało poetycko w epickim liryku *** (*Już się z pogodnych niebios...*), skryształizowane w centralnym motywie morskiej wyprawy⁴. Jednak dopiero *Oda do Młodości* nie tylko opowiada ów program, lecz również poetycko go stwarza, przedzierając się przez stare formy tekstowe i kształty świata do nowej przestrzeni, bliższej romantyzmowi.

2

Oda do Młodości jest utworem ideowym czerpiącym z wielu nurtów: z koncepcji preromantycznych, antycznych, masonskich, hermetycznych⁵. Skupię się na tym, jak ów manifest został zrobiony. Wiersz zaczyna się obrazem mocnym, choć negatywnym, jakby egzorcyzmem starego świata⁶ („Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy”, M 42⁷). To był wydrażony, obłupiony z ciała, z życia („Bez”). Szkielet – martwy rdzeń człowieka – jest tu metaforą ludzkości. Dźwiękowo (głoski twarde, dźwięczne) i retorycznie (konstrukcja, rytm) obraz także mocny. A potem apostrofa do Młodości, abstrakcyjnej personifikacji, tu ożywionej. Młodość to zarazem cecha „ja” i coś, co łączy młodych, wyodrębniając ich i nacechowując pozytywnie. Ja podmiot-bohater prosi o skrzydła – motyw wyraźnie ikaryjski⁸, kreujący dynamiczny obraz lotu (nadal mocny), splatający kontrastowo lot ze starym światem. Ów lot jest ucieczką w kraj ułudy – piękny, pozytywny, lecz niemający mocy: ani poetyckiej, ani istnienia, ani tym bardziej działania⁹.

Druga strofa szkicuje obraz dziwnego stwora – wizerunek bardzo negatywny, choć intensywny i ekspresyjny (brzmieniowo, retorycznie, wyobraźniowo); budowany z dość brutalnych i konkretnych aspektów „starego”. Ruchy („Chylać”), wygląd („poradłone czoło”), inwektywy temporalne („wiek zamroczy”) przyczyniają się do tego, że rysowane jest niemal monstrum. Ale owo monstrum ustanawia swój świat podmiotowo figurą koła – święta, choć tu zdesakralizowaną („Jakie tępymi zakreśla

⁴ Analizowali ten wiersz J. Kleiner (*Mickiewicz. T. 1. Dzieje Gustawa*. Wyd. 2. Lublin 1948, s. 113–118), Cz. Zgorzelski (*O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*. Warszawa 1976, s. 48–56), Seweryn (*op. cit.*, s. 31–43), M. Siwiec, (*Od podmiotu żeglującego do podmiotowości płynącej w lirykach Mickiewicza*. „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 71–73).

⁵ Borowy w swoim klasycznym tekście (*op. cit.*, s. 36–45) opisał niemal wszystkie istotne składniki literackie *Ody*, co zwalnia mnie ze szczegółowego ich wymieniania. Zob. też Zgorzelski, *op. cit.*, s. 63–76. Seweryn (*op. cit.*, s. 45–65) w swym odczytaniu bardzo precyzyjnie i wielowymiarowo osadził *Odę do Młodości* w historycznoliterackiej maszynerii, wydobywając jej złożone relacje z klasycyzmem.

⁶ Obrzędowe składniki utworu podkreśla w swej znakomitej interpretacji J. Łukasiewicz (*Wiersze Adama Mickiewicza*. Wrocław 2003, s. 24–37).

⁷ Skrótom M odsyłam do edycji: A. Mickiewicz, *Wiersze*. W: *Dziela*. Wyd. Rocznikowe. T. 1. Oprac. Cz. Zgorzelski. Warszawa 1993. Liczby po skrócie wskazują stronie.

⁸ Piszą o nim M. Piechota (*Ikaryjskie inkrustacje Mickiewicza*. W: „*Słowo to cały człowiek*”. *Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*. Katowice 2011) i L. Zwierzyński (*W głąb i w dal Ja. O poezji Mickiewicza i Słowackiego*. Katowice 2021, s. 60–90).

⁹ To świat wyraźnie Schillerowski. O różnych składnikach znanego utworu wspomina Borowy (*op. cit.*, s. 36–45).

oczy”). Negatywne, brutalne, lecz realne i bardzo mocne. W następnej strofie przeskok, znowu zwrot do Młodości, wskazujący antytetyczne względem obrazu „starego” przestrzenie jej działania, poznawania (bo to ona ma tu wzlatywać) (M 42).

Owemu wleceniu przeciwstawione zostały kształt i ruchy skonkretyzowanego już w pełni monstrum – mieszańca gnuśnego obszaru („płaza w skorupie”). Jest to najbardziej zindywidualizowany obraz w całym utworze – samotnego człowieka, egocentryka oddzielonego od innych i od żywiołu, w którym on sam się miota („To się wzbija, to w głąb wali” – bardzo dynamiczne obrazy, w istocie podobne do zawartych w *Żeglarzu*). Tu już ów byt zostaje scharakteryzowany nie jako stary, lecz obcy, inny. Ale monstrum wzbija się także do góry. W istocie to niemal idealny prototyp bohatera wczesnoromantycznego¹⁰. Sama negatywność pojawia się przeciwieście wyraźnie w jego byronowskim wariacie. A występowanie elementu negatywnego, który pełni aktywną, twórczą, przemieniającą rzeczywistość rolę, to fenomen ważny dla całego romantyzmu. Bardzo istotna stanie się owa kwestia już w balladach. Fraza „Sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem” to niemal kwintesencja romantycznego „ja” (M 42).

Kolejna strofa zwrócona do Młodości – śliczna (nić złota, nektar słodki), ale świat młodych jest delikatny, kruchy i nie wydaje się móc sprostać tym zagrożeniom, z którymi zmagał się „płaz w skorupie”. Pojawia się tu jednak element nowy – wiązanie, scalanie „ja” z Młodością i z innymi; kształtuje się grupa, wspólnota i to ona, a nie indywidualne „ja”, stworzy nowe oblicze świata. W następnej strofie to młodzi podejmą bój i wywalczą swe silne oblicze (obrazowo, dźwiękowo, retorycznie). Lecz kreuja owo oblicze, przejmując moc, konkretność (obrazową, dźwiękową) z kształtów i twardych brzmień, kreślących wcześniej wizerunek „starych” (druga i czwarta strofa). Ten bój (z kim?), prowadzący do „sławy grodu” (konwencjonalne, stoickie), wzmocniony zostaje oksymoronami („rozumni szałem”) i konkretyzującymi obrazami wspinania się oraz walki („Gwałt niech się gwałtem odciska” – silne, utrwalone w pamięci zbiorowej, bardzo skądinąd babilońskie, starotestamentowe). Owa gwałtowność słów i obrazów przesłania (i urealnia) dość abstrakcyjną sytuację tego, co opisywane (pochodu, boju) (M 43).

W strofie siódmej, brzmieniowo niezwykle twardej i dynamicznej („urwał Hydrze”, „Centaury”, „wydrze”), wykorzystującej zarazem mocne, ekspresyjne czasowniki, poeta, przywołując antyczne motywy, wyobraźniowo ukonkretnia i rozszerza działanie młodych na cały kosmos (piekło/niebo), zarysowując tytaniczny obraz Młodości (młodych) – „orla [...] potęga”, „Jako piorun [...] ramię”. To pozwala w ósmej strofie ukazać już konkretną postać zmagania, walki – próby przekształcenia gnuśnej ziemi. Tu pojawiają się przetworzone obrazy ze strof „negatywnych” – ich dynamika oraz energia i plastyczność, a także zhiperbolizowane figury: koło („kolistko”), łańcuchy, działania fizyczne i duchowe; budowanie centrum i ładu („Zestrzelmy myśli” i „duchy” „w jedno ognisko” – te obrazy zapowiadają już *Wielką Improwizację*). Ziemia to konkretna „bryła”, pchnięta na nowe, kosmiczne tory i zarazem zapowiedź odrodzenia, wiosny (M 43–44), zrealizowana w dwóch następnych, „genetyjskich” strofach.

¹⁰ Nie pasuje do tego wizerunku tylko obraz śmierci – płaz w skorupie (zbroi) pryska jak bańka? Takiej śmierci mógłby ulec raczej subtelny bohater krainy uludy.

Jest w nich dalej dynamika, choć w nieco innej (żywiółów) postaci, brzmienowo nie są już owe zwrotki takie twarde i ostre. Przejmują jakby cechy strof negatywnych (dynamika, konkretność) i pozytywnych (płynność). W strofie dziewiątej żywióły ukazują się w (ekscytujących) obrazach chaosu; utwierdzone Boskim słowem, stają się kosmosem. Dalsze wyobrażenia żywiółów są już pozytywne, harmonijne (piękne!), a zarazem nadal efektowne. Genezyjska strofa dotyczy świata ludzkiego, bardziej chaotycznego, znajdującego się dopiero w trakcie stwarzania-przemiany. Centrum tej zapowiedzi metamorfozy (tu jeszcze głębszej niż ta nieco mechaniczna ze strofy siódmej) stanowi dynamiczny, antynomiczny obraz-metafora w strofie dziesiątej: „Oto miłość ogniem zionie”. Zmontowany z cząstek całkowicie odrębnych oraz odmiennych zdań i wizji: pozytywna, ludzka „miłość” „zionie” (i to ogniem) jak potwór, smok. Ale ta metafora nadaje moc dzianiu się przemiany w kosmos, ujętej dalej w obrazu rodzenia. Zakończenie stanowi nieco już konwencjonalne, choć nadal dynamiczne („Pryskają [...] lody”), stawanie się nowego świata, wzmocnione dwoma solarnymi symbolami: wiosny (odrodzenia) i wschodu słońca, przynoszącymi finalny dar – wolność (swobodę) (M 44). Klamrowo, antyteptycznie zderza się to z pierwszym wersem wiersza. Metamorfozy, które w finałowych strofach *Ody* się dokonują, okazują się później stałą cechą wczesnoromantycznej poezji.

3

Żeglarz to już wiersz na wskroś romantyczny i indywidualistyczny. Zmaganie toczy się wyłącznie o „ja” – o jego istnienie, tożsamość, o kształt i sens egzystencji. Można dostrzec, że pewne elementy są tu podobne jak w *Odzie do Młodości*, lecz w *Żeglarzu* zostały przetworzone, zageszczone i zradykalizowane. Całość tekstu i świata uległa przekonstrowaniu (pojawia się splot jako model tekstu). Analogicznie jak w *Odzie* – początkiem jest zastana, negatywna postać świata, ale w *Żeglarzu* ta negatywność bezpośrednio, aktywnie dotyka „ja” podmiotu. Cała pierwsza strofa okazuje się zaczerpniętą z tradycji alegorią (toposem) życia jako żeglugi, mocno jednak zindywidualizowaną, ukonkretnioną i zmetaforyzowaną, dzięki czemu morze (topos morza jako miejsca groźnego) wydaje się czymś intensywniejszym i wieloznacznym, a całość kształtu życia staje się odnowioną alegorią symboliczną. Radykalnie jest też postawione pytanie o sens egzystencji¹¹, wywołane zderzeniem się odmiennych figur – niezbywalnej linearności ludzkiego życia zmagającej się z naturą Bytu (jego kolistością i nieprzewidywalnością). Świat ma tu zaś niebezpieczny, inwersyjny porządek – po poranku następuje noc.

Ta dramatyczna, hamletyczna sytuacja zostaje w kolejnych trzech strofach wciśnięta w gorset alegoryczny – stoicki model wartości, stanowiący próbę ocalenia porządku. Świat jest teraz abstrakcyjny, a kształt życia (jako żeglugi) – topicznie linearny. Owa abstrakcyjność zmienia się znów w wyniku pojawienia się elementów,

¹¹ Pytanie raczej niespotykane w stoickim modelu. O stoicyzmie w *Żeglarzu* zob. W. Kubacki, „*Żeglarz*” i „*Pielgrzym*”. Warszawa 1954, s. 105–116. Zob. też Kleiner, *op. cit.*, s. 226–228. – Siwiec, *op. cit.*, s. 74–77. Nieco inaczej odczytuje utwór (szczególnie końcówkę) Seweryn (*op. cit.*, s. 133–143).

aspektów negatywnych i zderzania się podmiotu-bohatera z nimi. To blokowanie (wydarzające się w liryku już po raz drugi) powoduje przemianę kształtu bytowania w kolistą, mityczną. Dokładniej: linearność życia, zmagając się z kolistością (w strofach pierwszej, czwartej, piątej i szóstej), jakby się zakrzywia, w strofie piątej zatrzymując się w nieukształtowaniu. Tu zaczyna być na różne sposoby zawiązywany splot jako zasada tekstu i egzystencji. Pytanie o sens, możliwość dalszego życia, zmagania się dramatycznie kończy strofę piątą, jeszcze alegoryczną, ale transformującą model świata i życia w kierunku ujęcia innego, szerszego, stworzonego i rozwiniętego w dwóch strofach kolejnych, centralnych dla liryku. Dostrzec w nich można nie tylko daną naocznie kolistość bytowania i Bytu, lecz także splecenie aż trzech wariantów owej kolistości życia (i Bytu w ogóle).

Ta przemiana w centralnej części *Żeglarza* dokonuje się na dwóch poziomach (realnie i figuralnie). Pierwszy polega na tym, że trzy różne modele życia i Bytu jakby nakładają się na siebie, w linearnym przebiegu wiersza następując jeden po drugim, ale wyobraźniowo zazębiają się z sobą dzięki wspólnej podstawie morza jako obrazu życia. Tak kreowany jest 3-częściowy (3-warstwowy) splot, w którym morze jako alegoria życia transformuje w wieloznaczeniowy symbol. To jednak pewne uproszczenie, gdyż w owym figuralnym przejściu najciekawszy okazuje się pośredni (drugi) wielokształtny model (człowiek „wrzucony do bytu otchłani”), w którym zachowana jest niejednoznaczność, poddająca się różnym interpretacjom. Alternatywa „wylecieć” / „zginąć na dnie” (M 129), przedstawiona jako pragnienie podmiotu, rozrywa wyobrażenie zamknięcia w dwa biegunowo odmienne kierunki wyjścia: transgresji pozytywnej poza byt (w co?) lub negatywnego unicestwienia, ale jakby zarazem przeniesienia w większą gęstość, intensywność Bytu, możliwą do rozumienia jako chtoniczny wyższy stopień istnienia; byłaby to więc również transgresja – trudniejsza, jednak mocniejsza. Bo to wyobrażenie generuje dwa symbole: otchłani morza jako obrazu życia, lecz także otchłani Bytu jako chtonicznego, trudnego, ale niezbędnego przejścia przez śmierć (wzór stanowi zstąpienie Chrystusa do otchłani). W *Żeglarzu* ten drugi symbol jest niedopowiedziany i bardziej niejednoznaczny. To właśnie z owego środkowego symbolu Mickiewicz wywodzi (na nim opiera) kształt romantycznej egzystencji autentycznej, danej w ostatnich trzech strofach wiersza.

Lecz przemianę można też czytać na płaszczyźnie topicznej. Antyczny topos morza jako miejsca groźnego zostaje przetworzony dzięki zmianie usytuowania (likwidacji dystansu) „ja” względem żywiołu. „Żeglarz” wchodzi w bezpośredni kontakt z wodą (okrętu w tych strofach już nie ma) – wnika do wnętrza toposu i przekształca go w topos romantyczny: żywiołu, natury jako partnera. W antycznym toposie morze było wyobrażeniem niebezpieczeństwa, śmierci, w nowym toposie-symbolu zyskuje status rezerwuaru życia, a także – miejsca transgresji. Antyetyczność, która jest zasadą organizacji strofy pierwszej (i piątej), w strofie szóstej i siódmej przenosi się do wnętrza obrazu. Sam Byt okazuje się tu antyetyczny, i to nie tylko w przejawach, lecz również w swej zasadzie: morze jako symbol bycia i zarazem jako symbol transgresji. Potem zaś w ostatnich, „romantycznych” strofach (otwarta, wolna, morska wyprawa), antyetyczność przenosi się do wnętrza „ja”. Powstaje dynamiczny szereg: „ja” – żywioł – Bóg, zetknięty z innym, statycznym: przyjaciele – dom – brzeg (skały).

Jednak to w *Balladach i romansach* – w owym magicznym cyklu – dokonuje się zasadniczy zwrot w naszej literaturze i ukonstytuowanie paradygmatu romantycznego na poziomie tekstu, świata i podmiotu. Ballady to krótkie utwory epickie, w których skondensowana, udratyzowana akcja¹² prowadzi bohatera, bytującego w znanym sobie doskonale i empirycznie sprawdzalnym świecie, do spotkania z obcością – światem o innym (szerszym i głębszym) statusie ontologicznym i metafizycznym. Owo doświadczenie Inności jest momentem przełomowym życia protagonisty i zarazem wierzchołkiem akcji każdej ballady¹³.

Wyrazisty wydaje się, dokonujący się na naszych oczach, przebieg zdarzeń prowadzących do groźnego, unicestwiającego finału. Etapy fabuły włączane są w powtarzalne figury świata (przestrzeń i czas) oraz tekstu (refreny, kłamry...) ¹⁴. W *Świteziance* dostrzec można owo figuralne dzianie się właśnie w kształtach czasu. Życie strzelca to linearna wędrówka, ukazana jako spacer z dziewczyną. Ale od początku linearność drogi wpleciona jest w powtarzalność spacerów, cykliczność pór roku, określających sytuację¹⁵. Dodajmy splecenie wianka, domykające pierwszą część ballady¹⁶. Co jednak najważniejsze w balladach, ludzka linearność zderza się z epifanią mitycznego żywiołu (jeziora – wyraźnie kolistego). W balladę wdziera się inny, mityczny czas, rozrywający ludzką diachroniczność.

W tym konstytutywnym momencie dokonuje się rozbitcie nienaruszalnej dotąd granicy światów¹⁷ (woda „Burzy się, wzdyma, pękają tonie”), poprzedzone poruszeniem żywiołów. Po tym „pęknięciu” ponad wody „wytryska” epifania jeziora, ale (jak wiemy) w postaci ułudy, kuszącej i destrukcyjnej *psyche* strzelca (M 67). Prawdziwe, groźne oblicze żywiołu ukazują się na końcu opowieści. Owa dwoista epifania świata mitycznego dokonuje się już w kręgu jeziora (do tego momentu akcja działa się nad nim, wokół niego). Czas i przestrzeń stają się izomorficzne. Co wieczór powraca „para znikomych cieni” (M 70). W tej epifanii dostrzec można rysy stwarzanego przez Mickiewicza w balladach romantycznego symbolu, w którym obrazy żywiołów ujawniają ponownie swą mityczną postać. Najbardziej widoczne jest to w słynnym pejzażu z początkowych strof *Świtezii*, kiedy noc odsłania pełnię kosmosu („Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą”, M 58), wertykalny jego wymiar („nie-

¹² Zob. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 152–229. – I. Opacki, *Odurócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999, s. 191–312.

¹³ Inność i przemiana widoczne są również w „balladach groteskowych” (*Tukaj, Pani Twardowska*), choć odgrywają odmienną rolę. Zob. Kleiner, *op. cit.*, s. 298–303. – Borowy, *op. cit.* s. 77–79.

¹⁴ Wymienione aspekty ballad opisał niegdyś znakomicie Zgorzelski (*op. cit.*, s. 192–198), a także R. Fieguth (*Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*. Przeł. M. Zieliński. Warszawa 2002, s. 50–87).

¹⁵ Analizy czasu w *Świteziance* ukazywane na innej płaszczyźnie – zob. K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*. Słupsk 1994, s. 84–95.

¹⁶ O symbolicznej roli wianków w balladach zob. M. Pivińska, *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romansów”*. W: *Wolny myślowy. Osiem prób czytania Mickiewicza*. Gdańsk 2003, s. 38–40.

¹⁷ Podobne zjawisko (obraz) dostrzec można w *Hymnie na dzień Zwiastowania N. P. Maryi* (z tego samego pierwszego tomu *Poezji*). Tam jednak wydarza się ono w innej sytuacji i bardziej zgodnie z oświeceniowymi formami poetyckimi. Zob. Seweryn, *op. cit.*, s. 68–82.

bokrąg”) i otwarciu na nieskończoność (linie kosmosu rozbiegają się od stóp patrzącego we wszystkie strony świata), a także przemianę usytuowania „ja” w Bycie (zawieszenie w otchłani błękitu). Kosmos okazuje się ładem. Najważniejsze, że tworzy się tu symbol, wyrażający samym kształtem, porządkiem elementów to, co Inne, bezpośrednio niedostępne. To jednak obraz tylko potencjalnego zaistnienia pełni bytu (można się „ułudzić”) (M 58); wprawdzie zostaje powtórzony jako zjawisko rzeczywiste w opowieści córki Tuhana (metamorfoza miasta), ale jako naoczna realność dany jest dopiero w końcowej części ballady, gdy jezioro pęka, „pani” znika i toną „statki i sieci” (M 64)¹⁸.

W obu tych realnie wydarzających się epifaniach uwidacznia się, że ważny element balladowego (wczesnoromantycznego) symbolu stanowi negatywność – aktywny, transcendentny aspekt zdarzenia, który rozbija znaną, codzienną maskę rzeczywistości. Negatywność w balladach ma zawsze dwie strony: pierwszą, ludzką – zły czyn dokonany względem innego; i tę drugą, następującą po niej, mityczną – karząca, odsłaniająca w swej inności głębszy, transcendentny porządek Bytu. Normalny świat okazuje się istnieć w kruchej równowadze nad otchłanią chaosu. Wyraźne jest to w *Świteziance*, gdzie w końcowej części ballady wydarza się „naga” epifania żywiołu – czystej jego mocy. Karzący żywioł ogarnięła całkowita metamorfoza („wre aż do dna”, M 70), ujawniająca, że jego prawdziwa postać to chaos, używający tu widzialnie wymiar mityczny¹⁹. I świat nie wraca już do normalnego, oswojonego kształtu.

Jeszcze ostrzej ukazano tę mityczną negatywność w *Rybce*, gdzie pozytywną stronę epifanii stanowi piękna, baśniowa przemiana rybki-Krysi. Ale prawdziwy, epifaniczny symbol przybiera wyraźnie negatywną formę. Uświadamia, iż rzeczywistość zmierza tu nie do spotęgowania istnienia, lecz do unicestwienia²⁰. Naoczna jest pustka, znikanie: nie ma już pani, nie ma pana, nie ma wody (życia). Ludzie zmieniają się w martwy kamień, rzeka w pustynię („suchy piasek i rowy”). Na brzegu „Wala się odzież bez ładu” (M 75) – to, co ludzkie, wrasta w unicestwioną naturę, w pejzaż pustynny, najbardziej obcy i destrukcyjny w balladach. Obcość całkowita i dominująca. Ona wypiera piękny i żywy krajobraz akwaticzny – linearną rzekę wpływającą do kolistego jeziora.

Inaczej owe przemiany i obcość wydarzają się w *Lilijach*. Wyraźna jest tu klamra początku i końca – zabójstwo, rana (w zabitym, w naturze – grób kopany na łączce), stanowiące wyrwę w Bycie; a potem – pochłonięcie wszystkiego (wszystkich!) przez ziemię, w pomście zranionego Bytu. Środek ballady zaś to wędrówka pani od zbrodni aż do nieuniknionej kary. Próba ucieczki nie tylko przed ową karą, lecz także przed odpowiedzialnością, przed niezbednością prawdziwej metanoi. Całość wyznacza linearna droga pani, stająca się jednak niepostrzeżenie labiryntem²¹,

¹⁸ Epifanię – choć inną, liryczną – dostrzec można w centralnych, morskich strofach *Żeglarza*. Mniej oczywiste jest to w *Odzie do Młodości* w strofach genezyjskich, gdyż cała *Oda* dzieje się w jednej przestrzeni metafizycznej. Zob. Zwierzyński, *op. cit.*, s. 62–67.

¹⁹ Mamy więc tu do czynienia z postacią zgodną z opisem mitycznego modelu zła jako chaosu. Zob. P. Ricoeur, *Symbolika zła*. Przeł. S. Cichowicz, M. Ochab. Warszawa 1986, s. 28–44.

²⁰ O tym aspekcie ballad pisze ciekawie L. Neuger (*Ćwiczenia z wrażliwości. Duże i małe szkice literackie*. Katowice 2006, s. 7–28).

²¹ Zob. B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*. Kraków 1992, s. 139–141.

omotującą ją siecią. A więc również przemiana linearności w kolistość, wzmacniana zresztą przez powracające elementy tekstu – refreny, powtórzenia obrazów, gestów, przeżyć, elementów fabuły²². W to włącza się wewnątrzfabularna (i wewnątrzświatowa) mikrosymbolika okręgu – opisane przez Martę Piwińską wianki (pojawiające się także w innych balladach)²³; wreszcie finalne, obrzędowe obchodzenie przez panią kościoła z wiankiem, które okazuje się obrzędem zaślubin ze śmiercią. Ciekawsze jednak i ważniejsze od końcowego obrazu zagłady są w *Liljach* współdziałające ze wspomnianym już labiryntem pejzaże wewnętrzne pani, jej przeżyć – człowieka czującego, lecz nie chcącego (nie umiającego?) wyplatać się z wewnętrznego labiryntu, z sieci własnych pragnień, pożądań i lęków (M 108, 116–117). Znowu obcość – tym razem wewnątrz bohaterki.

Jeszcze inaczej wydarza się to w *Romantyczności* i w obu romansach: obcość, negatywność ujawnia się jako śmierć bliskiej osoby. W sztandarowej romantycznej balladzie śmierć Bliskiego, przechodzenie i bytowanie dziewczyny w przestrzeni, gdzie ona (szalona²⁴) może go nadal bezpośrednio spotykać, doświadczać jego obecności, jest mocnym i podstawowym²⁵ „dzianiem się” tej ballady. Przeżywanie obcości śmierci tworzy inny, dziwny, dwuwarstwowy symbol. Najpierw wyrażona została inność, obcość „bliskiego” zmarłego („ja się boję!”). W związku z oddaleniem śmierci zaistniał problem tożsamości zmarłego – Innego, z jej ukochanym („To ty?”, „Czego się boję mego Jasieńka”). Potem doznania zmysłowe – wygląd, biel śmierci („biała sukienka” i „ty biały jak chusta”). Wreszcie doznanie najmocniejsze – dotyk („jakie zimne dłonie”, „Tutaj połóż, tu, na łonie”). Także doświadczenie absolutnego osamotnienia w granicznej sytuacji śmierci. Ale poprzedzają to „wnętrze” symbolu morituralnego obrazu naoczne – twarz dziewczyny, ekspresja jej ciała, obserwowane przez narratora („To jak martwa opoka”, „To strzela wkoło oczyma”²⁶) (M 55–56).

Analogiczne doświadczenie śmierci przekazuje tytułowy bohater romansu *Du-darz*. Tutaj jednak to właśnie nieszczęście, graniczne przeżywanie utraty ukochanej (bycie nie-kochanym) powoduje powstawanie, już za życia pasterza-flisaka, tunelu ku śmierci. Natomiast w *Kurhanku Maryli* pojawia się tylko obraz „reprezentacji” zmarłej (kurhanek – jakby jej metonimii)²⁷. Szczególnie wyraźnie zostały tu zaś nakreślone obrazy destrukcji bycia ludzkiego, jaką powoduje śmierć bliskiej osoby (sytuacja graniczna).

²² O tych refrenowych powrotach, powtórzeniach (także na poziomie zespołów ballad i całego cyklu) piszą Zgorzelski (*op. cit.*, s. 192–198) i Fieguth (*op. cit.*, s. 58–80).

²³ Piwińska, *op. cit.*, s. 38–41.

²⁴ Zob. A. Kowalczykowska, *Widzenie w biały dzień. O „Romantyczności” Mickiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3.

²⁵ Inaczej odczytuje to Borowcy (*op. cit.*, s. 62–64). Jednak wysunięcie na pierwszy plan retorycznej dyskusji zaniedbuje poetycki rdzeń ballady, stanowiący fundament i uzasadnienie dla owych finalnych tez. Zob. też J. Brzozowski, *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*. Łódź 1997, s. 9–41.

²⁶ Te obrazy ciała dziewczyny są podobne (mimo całej odmienności sytuacji i osobowości bohaterki) do obrazów pani w *Liljach*.

²⁷ Ciekawe, wielopoziomowe analizy tego romansu (i samego bytu kurhanka) – zob. J. Winiański, *Nadnieieńskie wzgórze w „Balladach i romansach”*. „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 4.

5

Próbując spojrzeć na *Ballady i romanse* jako na wczesnoromantyczne utwory, w których dochodzi do powstania nowej, romantycznej formy „ja” – prawdziwej, pełnej tożsamości – napotykaemy problem. Niewątpliwie fabuła ballad Mickiewicza prowadzi zawsze do punktu kulminacyjnego, w którym następuje wtargnięcie rzeczywistości „transcendentnej” w świat. Doświadczanie tej rzeczywistości przemienia także uczestniczącego w niej człowieka. Opisano już dokładnie bohaterów biorących udział w tej przemianie: ich szkieletowe, cząstkowe, lecz zarazem ukonkretnione i ekspresyjne (dzięki dynamizacji – ujęciu w ruchu, w przeżywaniu zdarzeń) postacie²⁸. Rodzi się jednak pytanie o ich tożsamość: czy są one rzeczywiście wcieleniami romantycznego „ja”?

Oczywiście, bohaterowie ballad mają jakąś swoją, społecznie umocowaną, tożsamość (strzelec w boru, pani zamku, pasterz, córka władcy Świtezi, zbójca, pustelnik...). Ale, jak twierdzi Charles Taylor, taka społecznie otrzymana tożsamość, od romantyzmu począwszy, nie jest już wystarczająca i skuteczna²⁹. Trzeba ją na nowo samemu stworzyć. W tym celu każdy człowiek winien odkryć, ustalić swoje własne ramy aksjologiczne – zespół stałych, niezbywalnych pewników etycznych. Nie tych wygłaszanych, lecz tych stojących u podstaw jego wyborów, czynów, tego, co jest naprawdę dla niego najistotniejsze. Ów horyzont moralny musi uzyskać jakiś własny kształt i wyraz, należy zatem wypracować własną, adekwatną formę jego ekspresji, jako czegoś wewnętrznego, wartościowego. I ta ekspresja powinna otrzymać akceptację społeczną; dopiero wtedy można mówić o pełnej, silnej tożsamości.

Bohaterowie ballad posiadają wspomnianą tożsamość społeczną (a więc nieco ogólną i zewnętrzną), ale w zderzeniu z obcością, mitycznością tracą ja, stają się kimś (czymś?) innym. Czy tym samym uzyskują nową, własną, romantyczną tożsamość? W *Świtezi* otwiera się przed nami niezwykle kosmiczny pejzaż, lecz nie ma realnego „ja”, które by się w nim przemieniło (sama sytuacja „zawieszenia w kosmosie” jest tu tylko potencjalna, a nie zaistniała realnie). Taką rzeczywistą przemianę opowiada, chcącym osiągnąć tajemnicy jeziora, córka Tuhana, ale ona okazuje się już nie człowiekiem, lecz istotą mityczną. Znika w jeziorze, pozostawiając, jako znak jego mocy, zatopienie statków i sieci. Nie spotykamy tu więc przemienionego „ja” ludzkiego, jego uzyskanej prawdziwej tożsamości. Analogicznie kwestia ta przedstawia się w innych balladach. W *Świteziance* strzelec – sympatyczny, ale konwencjonalny – gdy próbuje stać się rzeczywistym partnerem rusałki, nie potrafi sprostać próbie. Łamiąc przysięgę, zdaje się na chwilę uzyskiwać mityczną bytowość, lecz to ułuda; jest raczej bezwolną kukiełką kręcącą się na wodzie. A potem będzie już tylko jęczącym cieniem. Trudno mówić tu o jakiejś rzeczywistej tożsamości. Podobnie dzieje się z pozostałymi bohaterami ballad: jednych gwałtowna choroba i śmierć wyłamie, inni uzyskują kamienne oblicze lub wręcz przemieniają się w kamienie. Nie ma tu człowieka-protagonisty, który stałby się pełnym,

²⁸ Zob. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 86–87. – Dopart, *op. cit.*, s. 78–80. – Opacki, *op. cit.*, s. 200–204.

²⁹ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. Gruszczyński [i in.]. Oprac. nauk. T. Gadacz. Wstęp A. Bielik-Robson. Warszawa 2001.

poszerzonym o symboliczną głębię, „ja”. Najbardziej rozbudowany proces zmagani o własną tożsamość ukazano w *Lilijach*, pani wszakże chce jedynie otrzymać akceptację społeczną dla siebie takiej, jaka jest, rezygnując z uzyskania prawdziwych ram aksjologicznych, ekspresja zaś jej wnętrza to w istocie ujawnienie przerażenia i lęku.

Przejmuje „ja” zdestruowane przez śmierć osoby ukochanej (Maryli) – „ja” jej bliskich. Materializuje ją kurhanek, jako jej metonimiczny wizerunek, a zarazem centrum rzeczywistości osamotnionych. Podobnej przemianie uległa Karusia, lecz dzięki zaistnieniu jej przestrzeni własnej, miejsca spotkań z ukochanym, staje się ona kimś Innym – widzącym, czującym, choć przeraźliwie samotnym. Obcą dla siebie i dla otaczających ją ludzi. Dostrzegalne są jej rzeczywiste i akceptowalne ramy aksjologiczne (ich ekspresja), ale kamienne oblicze, teatr w przestrzeni śmierci świadcza, że Karusia nie jest już tylko całkowicie człowiekiem, lecz istotą kroczącą w tunelu śmierci.

Właściwie poszerzoną tożsamość uzyskuje jedynie zbójca w *Powrocie taty* (choć to baśniowe i poznajemy ją zaledwie w błysku jego słów), a także tytułowy Dudarz, którego bycie, świadomość zostały rzeczywiście przeobrażone w spotkaniu-dialogu z „ty” flisaka-pasterza. Dudarz prezentuje też przed gromadą prawdziwe ramy etyczne, wpływające na innych (pasterka), zmieniające charakter i treść radosnego święta dosiewek. Jest jednak nie tylko bohaterem, lecz także wewnętrznym narratorem *Dudarza*. I tu dotykamy kluczowego aspektu tworzenia tożsamości i ram aksjologicznych w balladach. Rodzi się bowiem pytanie o to, kogo w owym cyklu można nazwać prawdziwym podmiotem, rzeczywistym, powstającym w nich, romantycznym „ja”. Protagonistów raczej nie, a przynajmniej, jak wskazywałem, nie w pełni. Oni uczestniczą oczywiście swoim bytem, swoją egzystencją w stwarzaniu wspomnianego horyzontu etycznego, nowej tożsamości romantycznej, ale sami jej nie uzyskują, nie stają się rzeczywistym romantycznym „ja”.

Można wprawdzie wyliczyć bohaterów, którzy przypuszczalnie przemieniają się w wyniku zetknięcia się z opisanym centralnym zdarzeniem ballad – z obcością Bytu; taki jest chociażby wierny sługa z *Rybki*. Postać marginalna, lecz jednak ważna: to on sprawia swą wiernością („ach, dziecię!”, M 71) wyłonienie się dziwnego świata „pomędzy” – baśniowej przestrzeni Krysi-rybki³⁰. Jego zdumienie (przerażenie?) na widok destrukcji, negatywnej przemiany akwaticznego świata Krysi, przeżywanie unicestwiającej pomsty mitycznego żywiołu („Otrze pot na licu zbladłym”, M 75; „Śmieje się dzikim uśmiechem”, M 76) jest silne i dogłębne. To on poznaje, doświadcza tego, co się stało, i to go przemienia, co stanowi zakończenie ballady.

Zasadniczo jednak we wszystkich balladach przemieniony świat i bohaterowie postrzegani są i doświadczeni przez medium narratora³¹. W *Świteziance* chwilami obserwujemy niemal dialog (osmoze) między wypowiedziami narratora i bohaterów (język, formuły słowne). Owo przejście między światem a narracją zaznacza się szczególnie wyraźnie we wczesnej balladzie *To lubię*, gdzie narrator (wątpiący, ra-

³⁰ Ta pośredniość przestrzeni Krysi, w której zajmuje się ona dzieckiem, podkreśla obraz jej baśniowej epifanii – zawieszenie między wodą a ziemią.

³¹ O rysach i postaciach narratora poszczególnych ballad i całego cyklu pisze precyzyjnie Fie g u t h (*op. cit.*, *passim*).

cyjonalny) jest zarazem bohaterem ballady, przeżywającym spotkanie z „martwicą” („padłem”, „Włos dębem stanął na głowie”) (M 87). Widać to szczególnie w kontekście lirycznego wiersza-przedmowy *Do przyjaciół*, ukazującego niejako następstwa przemiany i tworzącego dalszy pomost w kierunku podmiotu autorskiego i – autora. Bardziej realnie i przejmująco dokonuje się owo przeniesienie doświadczenia obcości z bohatera na narratora w *Romantyczności*, gdzie narrator, będący także bohaterem, uczestnikiem zdarzeń, wchodzi w dialog z główną bohaterką, Karusią. Najpierw jest to dialog jednostronny (próba „dominacji”: „Słuchaj [...]!” (M 55)), potem obiektywny ogląd dramatu dziewczyny, wreszcie oddanie jej głosu: poznajemy jej własną relację z doświadczenia obcego świata i kochanka. Ten niezwykły, przejmujący spektakl dogłębnie przemienia narratora-bohatera, co przejrzysto widać w zestawieniu strof drugiej (opisującej ruchy, gesty dziewczyny) i dziesiątej (czyniącej to już po jej dramatycznym monospektaklu). Całkowicie przekształcona perspektywa. Podkreślona w zderzeniu nowego „ja” narratora ze słowami starca, będącymi kalką z pierwotnej postawy narratora. W tych dialogach najwyraźniejsze jest zarysowanie nowego horyzontu aksjologicznego (nowego czucia), jego ekspresja jako wewnętrznego przeżycia Karusi, a potem narratora; ballada zaś jako całość ma „programowo” przekonać odbiorcę. Zatem przemiana, dokonując się w narratorsze, winna ogarnąć również czytających.

Podobne zjawiska (choć różnie skonstruowane) dostrzec można także w innych balladach. W *Świtezii* zasadniczą płaszczyznę tworzy narrator o „zmiennej świadomości”. Na początku jest niemal podmiotem autorskim, przeżywającym nocny pejzaż jeziorny, potem zwręca swą percepcję do zakresu charakterystycznego dla powiatowego gawędziarza, zakorzenionego w okolicy. Dalej zastępuje go, przedstawiając dzieje Świtezii, mityczna pani jeziora. A na końcu? – narrator staje się bezpośrednio przeżywającym, opowiadającym podmiotem romantycznym. Analogicznie, choć bardziej mistrzowsko, skonstruowany jest narrator *Świtezianki*, obserwujący i opisujący świat jeziora, ludzi i znana sobie okolicę; do wyrażenia epifanii żywiołu używający nowego, poszerzonego języka (metafory romantyczne, matryce mityczne). Podmiot tej ballady stanowi idealne wcielenie narratora „niewszzechwiedzącego”, przeżywającego wraz z czytelnikiem i bohaterami tajemnicę i cudowność jeziora. Czujący, lecz obiektywny. Jeszcze doskonale stworzył Mickiewicz narratorsze *Liliji* – idealnie wykreowanym językiem (lekkim archaicznym i prowincjonalnym), oddającym grozę i cudowność wydarzeń (także grającym ze schematami opowieści gotyckich). Narrator ów ukazuje cały gwałtowny świat wewnętrznych przeżyć pani mową pozornie zależną, interferując niejako z jej *psyche*.

To właśnie narratorsze niewszzechwiedzący (naiwni – genialna konstrukcja teoretyczna), o różnych obliczach, są najważniejszym miejscem kreacji wczesnoromantycznego „ja”, jego poszerzonej, romantycznej tożsamości, będącej w stanie przeżyć, zrozumieć i opowiedzieć ów nowy, pełniejszy, romantyczny świat. To narrator, na materiale bohaterów, ich doznań, doświadczeń, spotkania z obcością, kreuje na oczach czytelnika nowy, romantyczny horyzont aksjologiczny (wykorzystując do tego również symbolikę zła, uwewnętrznioną w Bycie etykę³²), a także fascynujące fabuły

³² Zob. L. Zwierzyński: *Wyobraźnia akwaticzna Mickiewicza*. Katowice 1998, s. 31–44; *W głębi i w dal Ja*, s. 139–145.

ballad, będące przekonywającą ekspresją tych nowych ram, niejako wymuszającą na czytelniku ich akceptację i przyjęcie potencjału nowej, głębszej tożsamości.

Wymienione sprawy łączą się ściśle z badanym i omówionym precyzyjnie przez Rolfa Fiegutha zjawiskiem tworzenia się, w związku z obliczami podmiotów poszczególnych ballad i konstrukcjami podmiotów minicykli, nadrzędnego podmiotu całego cyklu, korelującego na innym poziomie z podmiotem autorskim i autorem. To wszystko opisane zostało w ramach analiz *Ballad i romansów* jako utworu cyklicznego³³.

A jak przedstawia się problem uzyskiwania tożsamości w lirykach z pierwszego tomu *Poezji* (i w innych tekstach Mickiewicza tego czasu)? W *Żeglarzu* horyzont aksjologiczny, stanowiący punkt wyjścia, został sformułowany (w związku z sytuacją graniczną pierwszej strofy) w ramach alegorii życia – wyprawy. Wyłoniła się tu etyka stoicka (postawa: „męstwo Bycia”³⁴). Ale moment próby (strofa piąta) ukazał niewystarczalność tego szlachetnego, lecz jednak statycznego horyzontu. Druga, radykalniejsza sytuacja graniczna wydobyła to, co w człowieku najważniejsze, niezbywalne: gorąco wiary i gwiazdę ducha jako istotowe metafory. W tym bezpośrednim zmaganiu się „ja” z żywiołem tradycyjne wartości zostają zindywidualizowane i przemienione w dynamiczne wartości egzystencjalne, duchowe. Owa romantyczna, indywidualistyczna ekspresja stwarza swą transgresyjnością szersze ramy i wymusza – swym heroizmem – akceptację. Uzyskuje ją także intensywnością obrazów, energią strumieni słów.

Inaczej jest w *Odzie do Młodości* (i wierszach pokrewnych – np. *** *⟨Już się z pogodnych niebios...⟩*). Tu Mickiewicz prezentuje wspaniały program młodych; zostały w nim niewątpliwie wyrażone ramy aksjologiczne, ale poeta nie stworzył tu jeszcze romantycznego świata ani egzystencji, które by ów program uwiarygodniały. Mimo opisanej mocy energetycznej słów wezwania – mamy tu dopiero zapowiedź.

Dlatego to w balladach dokonuje się owa niezwykła romantyczna przemiana – zaistnienie indywidualnych ram aksjologicznych i opartej na nich nowej tożsamości. Właśnie w pierwszym cyklu romantycznym spotkanie z obcością wyparło to, co we wcześniejszych (a także pisanych niemal równoległe z balladami), „oświeceniowych” dziełach: w *Zimie miejskiej*, w utworach wolteriańskich (*Pani Aniela*, *Mieszko*, *książę Nowogródka*) i filomackich (*Jamby*), stanowiło w istocie centrum rzeczywistości – obraz życia jako zabawy i przyjemności. Taki kształt egzystencji dany jest niewątpliwie w anakreontycznej *Zimie miejskiej*, czarującej obrazami zabaw złotej młodzieży. Nawet jeżeli uwzględnić pastiszowy charakter wiersza³⁵, swoistą przebierankę, można ją przecież uznać za dodatkową formę zabawy (literackiej). Oczywiście wydaje się element tego typu w *Jambach*, lecz i w większości utworów filomackich (*** *⟨Już się z pogodnych niebios...⟩*, *Oda do Młodości*, *Pieśń filaretów*), gdzie również, mimo tonacji heroicznej, pojawia się wzorzec ludyczny. Najwyraźniejsze jednak obrazy życia jako zabawy zawierają teksty „wolteriańskie” młodego Mickiewicza. W *Pani Anieli* ukazana została ona jako coś zdecydowanie pozytywnego,

³³ Zob. Fieguth, *op. cit.*, *passim*.

³⁴ P. Tillich, *Męstwo bycia*. Przeł. H. Bednarek. Paryż 1983.

³⁵ Taką tonację wiersza sugeruje (popierając konkretnymi argumentami) Łukasiewicz (*op. cit.*, s. 16–23).

składającego się na naturalny, dobry kształt życia. Także zabawa miłosna... Negatywnie natomiast przedstawiono tu maskę obłudnej i nieprawdziwej pobożności, ascezy. Jej zrzućenie (dzięki odkryciu – przez córkę Zuzię – prawdziwego kształtu życia nocnego pani Anieli) przynosi jasny i radosny model życia jawnego, dostępnej dla wszystkich zabawy. W *Mieszku, księciu Nowogródka* brak zabawy i miłości (wymuszany przez mnichów) prowadzi do słabości, ślamazarności księcia, powodującej klęskę w momencie najazdu Tatarów Mamaja. Na szczęście płomień miłości (i zabawy) zachowała w głębi piękna Zyla, kochająca Mieszka, która w sprytny sposób pomaga niezaradnemu księciu wyzwolić się z obu niewoli – tatarskiej, potem zaś mniszej. Tu także triumfują bezobłudna zabawa i miłość.

A jak jest z zabawą w balladach? We wczesnym *To lubię* świat Maryli przepelnia jeszcze zabawa (w której dziewczyna uczestniczy wraz z rodzicami). Panna bawi się szczególnie liczną zalotników i miłosnymi cierpieniami zakochanego Józia („W boleściach jego dla mnie radość dzika”, M 89). Wprawdzie owa nieczułość została ukarana, jednak wykonując czyścicową pokutę – straszenie – Maryla jakby dalej się bawi. Dopiero zderzenie z podobnym amatorem zabawy, narratorem-bohaterem ballady, który na perspektywę samotnego spędzenia nocy w pustce reaguje zabawowo („*To lubię*”, M 88), kończy pozytywnie historię tej pary. Zabawą, straszeniem drugiej (pozatekstowej) Maryli jest sama ballada. Ale utwór ma przecież także wymiar uczuciowy – wspomnianego i antycypowanego romantycznego losu narratora-autora.

W innych balladach wzorzec życia przyjmuje jednak charakter zdecydowanie bardziej serio. Najwyrazistsze jest to w *Liljach*. Pani (po wyjeździe męża na Kijowiany) chce bawić się (wśród młodzieży), a że „droga cnoty śliska”, nie dotrzymuje „wiary”, łamie przysięgę, więzy małżeńskie (M 109). Potem, lękając się kary – zabija. Gdy zjawiają się bracia pana, protagonistka wciąga ich do swojej gry (tak, że przestaje ich interesować los brata³⁶); dalej bezkarnie pragnie się bawić, wieść przyjemne życie – teraz z jednym z braci. Bez kary, pokuty, nawrócenia. Rezygnuje nawet z wyjątkowej możliwości odwrócenia swego złego czynu. Ale w tej balladzie (i w innych) taka zabawa na fundamentach uczynionego zła jest niemożliwa. Wykryształowały się bowiem w owym cyklu, jak wskazywałem, nowe ramy aksjologiczne, surowe i nienaruszalne. Życie zabawą (szczególnie w zaistniałej, negatywnej przestrzeni etycznej) ocenione tu zostaje jako coś złego i nagannego. Prowadzi nieuchronnie do kary. Także lekkomyślnych braci, którzy dali się wciągnąć pani w jej sieć zła, oraz... gości weselnych. To świat surowy, rysujący ostre prawa i granice wartości etycznych w samym Bycie. Ich przekroczenie, nawet nieświadome, automatycznie wywołuje pomstę³⁷.

Podobnie dzieje się w *Świtezii, Świteziance* czy *Rybce*. Czy będzie to chęć poznania (złowienia) tajemnicy jeziora, czy chęć magicznego poigrania swą ludzką bytowością (i miłością...), czy wreszcie egoistyczna zabawa kosztem kochanki, rozszerzana na terytorium mitycznej natury. Nie zabawa jest treścią życia i Bytu;

³⁶ Zupełnie inaczej niż w pierwowzorze ballady.

³⁷ To świat pierwotnej, archaicznej symboliki grzechu i zmayı, opisany przez Ricoeura (*op. cit.*, s. 34, 47–49). Zob. też Zwierzyński, *Wyobraźnia akwatywna Mickiewicza*, s. 37, 41.

ballady wyznaczają inny jego sens i horyzont, swą magiczną mocą wciągając w te nowe romantyczne ramy również czytelnika.

6

Na czym więc polega stworzenie przez Mickiewicza załączka nowej, romantycznej poezji? Jak się wydaje, owa istota jego własnej poetyckości, „wyciosana” w pierwszym tomie *Poezji*, a rozwijana dalej aż po liryki lozańskie, opiera się na tym, że pragnienie dotarcia do prawdziwej, pełnej postaci świata wymusza kreację – w materii semantycznej, wyobraźniowej i językowej – nowych form ekspresji. Nowego obrazu Bytu nie da się bez nich dojrzeć, trzeba go w nich „wyrzeźbić”. Ale te nowe: synkretyczne, romantyczne, formy mogą naprawdę zaistnieć, uzyskać moc poetycką, gdy wnikają w Byt, wykrawając w nim nową postać – wyobraźniową i metafizyczną. Kształty tekstu i świata (oraz podmiotu) muszą być splecione, uczynione razem. To wypracował, tego nauczył się Mickiewicz w pierwszej odsłonie swojej poezji.

Ale to, co dzieje się w kręgu *Ballad i romansów*, warto rozpatrzyć jeszcze inaczej – na płaszczyźnie ontologicznej. Gdy w takiej perspektywie spojrzysz na preromantyczne wiersze Mickiewicza³⁸, wyraźnie widać (szczególnie w *Odzie do Młodości*, szczytowym, granicznym utworze klasycystycznym³⁹), że zasadniczą, metafizyczną akcją jest tu przekształcanie świata od ontologicznego stanu nicości (negacji, pustki) do pełnej formy istnienia. Dokonuje się to w wyobrażeniach siły, dynamicznego ruchu, które kreuja kształty Bytu o ostrych krawędziach, ujmowanego najczęściej w postaci brył, figur geometrycznych, a wszystko to wyrzeźbione w mocnych i dźwięcznych zespołach brzmień. Efektem jest – mimo klasycystycznej jeszcze poetyki – zarys, przecucie Bytu jako istnienia prawdziwego i dobrego, zrealizowane po latach w *Panu Tadeuszu*, niezwykłym, metafizycznym poemacie („Był sad. – ”)⁴⁰.

W romantycznym *Żeglarzu* transformacja polega na czymś innym. Początkowo aktywność i moc sprawcza należą do żywiołów (morza). Potem, w centralnych strofach wiersza, przejmuje je przemieniony podmiot. Wir wyobrażeń rozrywa bowiem dotychczasowe ramy (językowe, imaginacyjne, metafizyczne). Wyraźne jest to w opisanym wcześniej splocie trzech różnych wizji kosmosu-życia. One tak mocno poruszają, uruchamiają wyobraźnię, że stwarzają nowe, dynamiczne istnienie i działanie, a także zdolność ekspresji tego, co w perspektywie klasycznego widzenia niekoherentne, niesystemowe, niemożliwe. To wymusiło inną niż w poprzedzających strofach konstrukcję tekstu (odśrodkowe, antynomiczne zestawianie odmiennych sensów i wyobrażeń językowych). Wewnątrz form, ukazujących ten wir wyobraźni, dokonuje się przemiana „ja” i jego usytuowania w Bycie⁴¹. Dzięki

³⁸ Szczegółowego, historycznoliterackiego ujęcia tych utworów dokonał Seweryn (*op. cit.*).

³⁹ Zob. *ibidem*, s. 46–47.

⁴⁰ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Oprac. Z. J. Nowak. W: *Dzieła*, t. 4 (1995), s. 58. „Poemat metafizyczny” to w odniesieniu do *Pana Tadeusza* niezbyt genologiczne, ale znakomite określenie Cz. Miłosza (*Ziemia Ulro*. Przedm. J. Sadzik. Warszawa 1982, s. 133) najlepiej ujmujące istotę owego „ostatniego eposu w europejskiej literaturze” (*ibidem*).

⁴¹ Podobne zjawiska dostrzec można także w balladach – przemiana świata doświadczana przez córkę Tuhana w *Świtezii* pełni analogiczną funkcję.

owej metamorfozie w dalszych, finalnych strofach wiersza życie „ja” ujęte mogło zostać jako egzystencja autentyczna, realizowana w nowym horyzoncie etycznym. Wszystko jest tu prawdziwe – Byt i życie w całej rzeczystwej trudności i niebezpieczeństwie. „Ja”, heroiczne i kruche, ma szansę działać, wybierając swój los, lecz ponosząc ryzyko.

Zasadnicze przeistoczenie dokonało się jednak w balladach. Fascynujące metamorfozy „ja” w *Żeglarzu*, mimo intensywności obrazów morza, wydarzają się wszakże głównie w przestrzeni poezji – nie mają realności konkretnego, jednostkowego miejsca. Dlatego było tak ważne, że fundamentalna przemiana wyobraźni, form poetyckich i Bytu, ustanawiająca romantyczny paradygmat w naszej poezji, dokonała się w świecie realnym: prowincjonalnym, empirycznym i indywidualnym. To stało się właśnie w balladach. W balladowych krajobrazach, przedstawiających konkretne, „rodzinne” miejsca Mickiewicza, dostrzec możemy nie tylko elementy prawdziwe, ujęte „scenicznie”, jak na początku *To lubię czy Rybki*, poeta bowiem cząstki owych pejzaży, wizje z nich wyrastające potrafi lirycznie zageścić, uczynić rzeczystwymi w mocniejszym – w metafizycznym znaczeniu. Tak jak strzelcowi w *Świteziance*, kiedy „Sam został, dzika powraca droga, / Ziemia uchyła się grząska. / [...] pod nogą / Zwiędła szeleszcze gałązka” (M 67). A pani, gdy zaczyna swą labiryntową drogę, „Bieży przez łąki, przez knieje, / I górą, i dołem, i górą” (M 108). Oba obrazy nie tylko są intensywne, ale zawężają w sobie jeszcze inne poziomy utworu – psychikę bohaterów (krajobraz wewnętrzny), metafizyczną przemianę bytu i głębszy, mityczny porządek kosmosu. Takie obrazowanie prowadzi nas już do symbolicznej „nadrzeczywistości” *Sonetów krymskich* i *Pana Tadeusza*⁴².

Na tym jednak głębinna akcja ballad nie wyczerpuje się. Na płaszczyźnie metafizycznej trzeba ją ująć jeszcze ostrzej: to dzianie się, w którym świat realny, empiryczny przemienia się, dążąc do nicości. W teźże jednak nicości prześwituje inna, symboliczna postać Bytu, uobecniająca transcendentność. Dostrzec to można w różnych formach w *Rybce*, *Świtezii*, *Świteziance* czy w *Lilijach*. Tu już jesteśmy na drodze ku lirykom lozańskim, z ich nieciągłością ontologiczną, nową transcendentną postacią Bytu i tekstu.

Warto zapytać, czy ślady takiej nieciągłości metafizycznej widać już w pierwszym tomie *Poezji*. W pewnym sensie wolno dopatrywać się jej we wskazanej przez Kazimierza Cysewskiego „momentalności” jako zjawisku narracji w *Świteziance*, określonej przez badacza jako czasowe skupienia akcji w tej balladzie, związane z uobecnianiem zdarzeń przeszłych w terażniejszej świadomości narratora⁴³. To zdaje się jednak dotyczyć bardziej strumienia świadomości opowiadacza niż samej faktury bytowej świata. Z większą pewnością można dopatrywać się nieciągłości ontologicznej w *Żeglarzu*, i to raczej nie w zewnętrznej epizodyczności akcji lirycznej pomiędzy strofą pierwszą a następnymi, „stoickimi” (potem zaś między strofą siódmą a strofami finalnymi), gdyż to znowu raczej nieciągłość ujęcia. Prawdziwa nieciągłość ontologiczna (tym razem przestrzenna, nie zaś czasowa) wydarza się w centralnych strofach wiersza, w których nie da się pogodzić („zszyc”) trzech różnych wyobrażeń

⁴² Zob. Miłosz, *op. cit.*, s. 133–134.

⁴³ Cysewski, *op. cit.*, s. 87–95. Ta momentalność wiąże się z koncepcją czasowości, jaką badacz wskazuje w *Świteziance*.

istnienia „ja”, nie da się wskazać ciągłości bytowej między nimi. A jednak „ja” w swym momencie granicznym przechodzi przez nie wszystkie. I to przejście owo „ja” przemienia, niejako wyrывая je z dotychczasowego Bytu. W silniejszym zaś sensie – na moment – dokonuje się zupełna transgresja poza Byt. Niewykluczone, że na radykalnej, metafizycznej płaszczyźnie jest to najważniejsze miejsce w całym tomie *Poezji*.

Ale ślady nieciągłości ontologicznej odnaleźć można także w balladach, choć w innej postaci. Dostrzegalne są w konkretnych elementach dwóch utworów. W postaci bardziej wyraźnej w *Romantyczności*: nie ma kontinuum bytowego między wewnętrznym światem Karusi a światem „dnia białego” narratora (M 55). Oczywiście wydaje się różnicowanie ich czasu i przestrzeni. Sam przebieg czasu dziewczyny jest odmienny, szybszy. To świat wewnętrzny, psychologiczny⁴⁴, o innym rytmie. Dodajmy, że w balladzie nie sposób świata Karusi sprowadzić do złudzenia – w drugiej strofie narrator i pozostali obecni bezpośrednio i naocznie widzą symbol transcendentności w twarzy dziewczyny („jak martwa opoka”, M 55). Tu tworzy się jeden z ważnych Mickiewiczowych toposów negatywnej, ludzkiej transcendencji, rozwinięty w czwartej i pierwszej części *Dziadów*, gdzie odgrywa zasadniczą rolę (*Młodzieniec zaklęty*), a także w wierszu *Śniła się zima...* i w lirykach lozańskich. Dodajmy cielesne doznania dotykalności materii w balladach („Oczy twe żywem zagasną”, M 69; „żwir mnie oczki wyjada”, M 72).

Trochę inaczej ślad nieciągłości ontologicznej przejawia się w *Rybce*: dostrzec go można w niespodzianym przeskoku do kamiennej postaci świata po zagładzie („[...] głazu kawał, / [...] / Dwa ludzkie ciała udawał”, M 75). To jedyna ballada, w której pomsta dotyka nie tylko bytu karanych ludzi, lecz także samego żywiołu. To coś radykalniejszego niż gwałtowne, dogłębne wzburzenie jeziora w *Świteziance* czy *Świtezii*. Tu powstaje nicość („suchy piasek i rowy”, M 75). Nie ma ciągłości ontologicznej między nią a wcześniejszymi bytami akwaticznymi (jeziorem i rzeką). Unicestwiony, kamienny obraz natury uznać wolno za przejaw toposu kamiennej transcendentności, zdaje się wszakże prowadzić nas w lekturze ballad dalej. Wspomniany bowiem już wcześniej metafizyczny przebieg akcji (najwyrazistszy w *Rybce*) wskazuje coś więcej: dotarcie do transcendentnej postaci Bytu (zasygnalizowanej jedynie jako przecucie w inicjalnym pejzażu kosmicznym *Świtezii*) możliwe jest tylko na drodze destrukcji, chaosu, unicestwienia. Jak należałoby sądzić, zapowiada to kolejne, niezwykle „przygody” poezji Mickiewicza i jej wielkie figury: ryt przejścia w trzeciej części *Dziadów* jako mitycznej matrycy przemiany „ja” (uzyskania głębszej, symbolicznej tożsamości⁴⁵), lecz także – gdy uwzględnimy znicestwiony pejzaż *Rybki* – coś jeszcze bardziej niezwykłego: mistyczne pejzaże liryków lozańskich („nieprzekładalnych arcydzieł poezji medytacyjnej”⁴⁶), a nawet, być może,

⁴⁴ Ów czas wewnętrzny ma jednak swoją obiektywność, jak sugeruje doświadczenie wybitnej kompozytorki, G. Bacewicz (*Znak szczególny*. Wyd. 2. Warszawa 1974, s. 117–120), dotyczącej odgrywania własnych utworów muzycznych w samej świadomości.

⁴⁵ Zob. W. Szturc, *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*. Kraków 2004, s. 15–126. W innym ujęciu: M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*. Warszawa 1998, s. 102–104.

⁴⁶ Tak je określa Cz. Miłośz (*Historia literatury polskiej. Do roku 1939*. Przeł. M. Tarnowska. Kraków 1993, s. 268).

„tunel przejścia” genezyjskiej twórczości Juliusza Słowackiego⁴⁷. Moc kreacyjna jednej, dobrze „wyrobionej” formy poetyckiej sprawia wrażenie nieskończonej.

Abstract

LESZEK ZWIERZYŃSKI University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0002-6157-7589

EARLY-ROMANTIC CORE OF MICKIEWICZ'S POETRY A POETOLOGICAL APPROACH

The paper is an attempt to disambiguate a set of phenomena forming a new Romantic paradigm in Adam Mickiewicz's *Poezje (Poetry)*. It describes the mode in which, in connection with the constitutive occurrence of ballads, namely the breaking of empirical vision of the world, all the crucial (textual, imagery, existential, and subjective) phenomena of the work mingle into a multi-layer model to generate new relations and shapes. This event core of the ballads is also linked with developing a personal ethic horizon and individual romantic identity based on it. The paper reveals that this identity is substantially formed in the subjective sphere of the literary piece, on the level of the narrator and the author of *Ballady i romanse (Ballads and Romances)*. Parallel phenomena are examined in the lyrical pieces of the *Poetry*.

⁴⁷ Zwierzyński, *W głąb i w dal Ja*, s. 271–305.