

Andrzej Paluchowski

Uwagi o obrazowaniu w "Panu Tadeuszu"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 50/2, 475-516

1959

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANDRZEJ PALUCHOWSKI

UWAGI O OBRAZOWANIU W „PANU TADEUSZU“

Ostatnie dziesięciolecia przyniosły zasadniczą ewolucję postawy wobec głównych wartości *Pana Tadeusza*. Od akcentowania przede wszystkim konkretnych czynników ideowych (przykładem znakomita monografia Pigoń¹) — ku bardziej zgodnemu z naturą przedmiotu, ogólnemu tylko sformułowaniu „idei“, którą jest sama sztuka, sprawne poruszanie naszej wyobraźni przez układy słowne.

Charakterystyczny pod tym względem był przebieg wielkiego sporu o poemat, zainicjowanego w 1925 r. artykułem Jana Nepomucena Millera². Wtedy i w latach następnych padły nowe, zdecydowane wypowiedzi. Nie tylko ze strony krytyków i historyków literatury. Zabierali głos pisarze i poeci. Wystarczy wspomnieć nazwiska Marii Dąbrowskiej (najcenniejsza jest w poemacie sama „radość istnienia“³) i Józefa Wittlina (główne walory dzieła to — zobiektywizowanie i sugestywność wizji, „umiejętność i siła ewokacji“, „piękno bezinteresowne“⁴). To, co było nowe w wypowiedziach naukowych (Kleiner, potem Kridl i Borowy), dobrze syntetyzuje zdanie autora *Wstępu do badań nad dziełem literackim*:

Najważniejszą [...] rzeczą w *Panu Tadeuszu* jest wizja artystyczna, to, co stanowi znamię wszystkich wielkich dzieł poetyckich: doskonałe stworzenie nowej, prawdziwej, nie ulegającej żadnej wątpliwości

¹ S. Pigoń, *Pan Tadeusz*. Wzrost, wielkość, sława. Warszawa 1934.

² J. N. Miller, *Mickiewicz w świetle niepodległości*. *Wiadomości Literackie*, 1925, nr 3, s. 2. Por. także: L. Płoszewski, [*Polemika o „Pana Tadeusza“*]. *Przegląd Warszawski*, 1925, t. 3, s. 80—86.

³ M. Dąbrowska, *O „Panu Tadeuszu“*. Z powodu artykułu J. N. Millera. *Wiadomości Literackie*, 1925, nr 15, s. 1.

⁴ J. Wittlin, *W stulecie „Pana Tadeusza“*. Tamże, 1934, nr 28, s. 3.

rzeczywistości [...]. Istotną i jedyną „ideą“ *Pana Tadeusza* jest stworzenie nowej, prawdziwej rzeczywistości [...]⁵.

Po wojnie Julian Przyboś w kilku wystąpieniach, w szczególności w dwu esejach poświęconych w całości *Panu Tadeuszowi* („*Historia szlachecka*“, czyli *baśń; Widzę i opisuję*), silnie zaznaczył przekonanie, że cała wielkość ideowa i wychowawcza wartość poematu „wynika pośrednio z materii wyobraźniowej“.

Dzieło to daje niebывały rozmach naszej fantazji, usposabia nas do bujnego i pełnego życia umysłu i serca i przez dalsze, pośrednie ogniwa oddziaływania duchowego uczy nas, nie uczy — wprawia nas w dzielność. Oto ten trudny do opisanias sens poematu, ta siła, którą przerabia całą naszą istotę⁶.

W ten sposób ukształtowała się nowa postawa wobec utworu. Dokonał się nawrót do przenikliwej formuły Norwida, który nie w intelektualnych podniętach, nie w ładunku moralnej problematyki, ale w geniuszu wyobraźni, w sile i bogactwie wizji, danej naszej wrażliwości — upatrywał arcydzielność *Pana Tadeusza* „przez sztukę“⁷.

W przedstawianych tu uwagach usiłowano wykorzystać — w spojrzeniu na *Pana Tadeusza* — niektóre nowe poglądy na to, co w poezji najgłówniejsze. Idzie o zdobycze tego kierunku krytycznego i naukowego, który ogólnie nazywa się semantycznym⁸.

⁵ M. Kridl, O „*Panu Tadeuszu*“. W: *W różnych przekrojach*. Warszawa 1939, s. 13.

⁶ J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*. Wyd. 2. Warszawa 1956, s. 263 (por. też s. 63—64).

⁷ Pigoń, *op. cit.*, s. 282 (list do Kraszewskiego, z maja 1866). *Tamże* (s. 259—389) przegląd literatury krytyczno-naukowej o *Panu Tadeuszu*. Por. także: J. Krzyżanowski, *Wielkość i oryginalność „Pana Tadeusza*“. *Pamiętnik Literacki*, 1948, s. 240—241. — K. Wyka, *O formie prawdziwej „Pana Tadeusza*“. Warszawa 1955, s. 5—37.

⁸ Prace „semantyków“ znane są autorowi przede wszystkim z drugiej ręki, z wykładów prof. I. Sławińskiej (*Wybrane zagadnienia z teorii literatury: teoria liryki*. KUL, rok akademicki 1953/1954). Z wielu książek, obszernie tam referowanych, udało się wejrzeć tylko do niektórych: C. Brooks, *The Well Wrought Urn*. New York 1947 (fragmenty). — K. Burke, *A Grammar of Motives*. New York 1946, s. 503—517 (rozdział *Four Master Tropes*). Por. także uwagi o problematyce badań nad obrazowaniem w pracy: Z. Łapiński, *Obrazowanie w „Quidam*“. *Roczniki Humanistyczne*, (Lublin) 1958, t. 6, z. 1, s. 117—126. Kompetentne informacje z zakresu bibliografii, problematyki i historii ruchu semantycznego na terenie humanistyki przyniósł ostatnio artykuł: M. Rzeuska, *Se-*

Przedstawiciele nurtu semantycznego upatrują w sztuce poetyckiej strukturę różnego typu znaczeń. „Wartość“ utworu uzależniona jest od stopnia objawień nowych możliwości znaczeniowych słowa. Nowość znaczenia liczy się w istotny sposób w przemianach poezji. (W tym punkcie możliwa jest dokładna obserwacja zjawisk tradycji i nowatorstwa, tak doniosłych w historycznym spojrzeniu na sztukę.) Proces metaforyzacji jest właśnie procesem poszukiwania nowych znaczeń, rozszerzenia ich przez coraz inne układy (lub np. budzenia znaczeń archaicznych). To nadawanie nowych sensów dokonuje się przez zmiany aspektu widzenia świata. Metafora jest spojrzeniem na rzecz, zjawisko z perspektywy innej rzeczy, zjawiska. Inna rzecz (motyw przenośny) użyta jest zatem w funkcji perspektywy.

Pojęcie obrazu poetyckiego („obrazu słownego“ w terminologii Juliana Krzyżanowskiego) jest w tej teorii ściśle sprzęgnięte z pojęciem metafory. Obraz — to szeroko pojęta przenośnia, więc taki układ elementów, który opalizuje przynajmniej dwoma warstwami znaczeń. Jednoznaczne przedstawienie nie jest obrazem. Nie każdy więc opis czy zespół motywów czyni obraz. Ale też obrazy to nie tylko tzw. „tropy“. Analizować obrazowanie jakiegoś poety to badać jego sposoby przenoszenia rzeczywistości w nowe kręgi znaczeń, pokazywania jej w nowych perspektywach. Zasadą działania obrazu poetyckiego jest więc zaskoczenie.

Tak pojęte obrazowanie nie jest zagadnieniem peryferyjnym ani wąskim. Przeciwnie, jest centralnym problemem tworzenia poetyckiego. Analiza obrazowania pozwala podpatrzeć poetę w najbardziej indywidualnych rysach jego sztuki. Mówić o obrazowaniu w *Panu Tadeuszu* — to mówić o głównych czynnikach sugestywności tej poezji.

W poniższych uwagach zagadnienie „sztuki obrazowania“ jest potraktowane właśnie jako pretekst do spojrzenia szerszego, jest jak by wybranym oknem, przez które można obserwować całość wnętrza.

*

Mówiono nieraz o „polifonii“ poetyckiej rzeczywistości *Pana Tadeusza*, o tym, jak świat ukazuje się nam tutaj na przemian w różnych przekrojach i aspektach, by podsunąć myśl o wielo-

stronności i pełni wizji. „Południowego słońca realizm“ — wedle nazwania Norwida. Otóż ta „polifoniczność“ sięga dalej: także w „technicznym“ procesie kształtowania materii poematu współdziałają różne sposoby. Rzeczywistość dana jest naszej wrażliwości w różnych kategoriach przekształcania, w różnych typach patrzenia. Oczywiście rozmaite warstwy stylu *Pana Tadeusza*, różnie skierowane zamiary ekspresyjne, nie układają się mechanicznie obok siebie, są mocno spojone, wzajem się przenikają. Jednak w poszukiwaniu czynników pierwszych warsztatu stylotwórczego Mickiewicza, w tropieniu najdrobniejszych, sprawdzalnych właściwości jego pracy, konieczne jest rozszczepienie tych warstw i obserwacja osobna, uwzględniająca — rzecz jasna — funkcjonalne więzi z całością.

Uwagi te próbują ukazać, jaki jest współtwórczy udział kilku tendencji stylizacyjnych, kilku wybranych „tonów“ obrazowych — w budowaniu jednolitej wizji nowego świata.

W obfitej bibliotece opracowań i komentarzy *Pana Tadeusza* są i prace zawierające rozważania o podobnej tematyce.

Wielu ważnych odkryć, do dziś nie przebrzmiałych i świeżych, dokonał Stanisław Witkiewicz w rozprawce *Mickiewicz jako kolorysta* (1885). Jednak autor — krytyk przede wszystkim malarstwa — analizował osiągnięcia Mickiewicza w zakresie kolorystyki i kompozycji wedle kryteriów tej właśnie sztuki, nie zawsze mając w pamięci odrębność materiału i praw wyrazu poetyckiego. Brał za przedmiot rozważań całość materii opisowej utworu i wykazywał jej ukształtowanie takie, jak w malarstwie impresjonistycznym.

Roztacza on [Mickiewicz] całe bogactwo plam barwnych, a mając ciągle w umyśle przytomne to oświetlenie, w jakim je opisuje, wydobywa je mniej lub więcej silnie, odpowiednio do siły ich tonu⁹.

To było podstawowe twierdzenie rozprawy, która miała pełnić rolę argumentu w aktualnej walce o nowy wówczas kierunek sztuki. Budzi również zastrzeżenia stosowana przez Witkiewicza metoda realistycznego „sprawdzania“ obrazów, zestawiania ich wartości ze światem empirycznym.

Obrazom nieba i ziemi poświęcony jest osobny szkic Józefa Tretiaka¹⁰. Dość ogólnie omawia on dłuższe partie krajobrazowe

⁹ S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*. Warszawa 1947, s. 7.

¹⁰ J. Tretiak, *Obrazy nieba i ziemi w „Panu Tadeuszu“*. W: *Kto jest Mickiewicz*. Kraków 1924, s. 92—126.

poematu, sposoby ich wmontowania w akcję, cechy kompozycyjne, metodę osiągnięcia sugestywności.

W niewielkim stopniu zajął się z zamierzonymi tu poszukiwaniami książka Stefani Skwarczyńskiej *Rozwój wątków i obrazów w twórczości Mickiewicza* (1934). Autorka obserwuje i klasyfikuje typy ukształtowania „konkretnych elementów treści“ (wątków, obrazów) we wszystkich utworach Mickiewiczowskich. Przy tym — śledząc przeobrażenia tych składników — pomija przeważnie różnorodność zadań, jakie pełni ten sam typ w kontekście różnych organizmów literackich (i różnych gatunków)¹¹.

Uwagi o obrazowaniu w *Panu Tadeuszu* napotykałyśmy też raz po raz w studiach bardziej ogólnych. Obfitością i przenikliwością

¹¹ Już w czasie przygotowywania tej pracy ukazała się wspomniana powyżej rozprawa Wyki *O formie prawdziwej „Pana Tadeusza“* (por. tegoż autora: *Trojaka opisowość „Pana Tadeusza“*. Nowa Kultura, 1955, nr 48—49. — *Mickiewiczowska teoria epopei*. Życie Literackie, 1955, nr 48, s. 6—7). Wstępnie ujęta próba nowego spojrzenia na złożone, a jednolite, oblicze gatunkowe poematu — zawiera sporo uwag ważnych dla problematyki, jaka ma być tu zarysowana. Główna teza autora, mająca wagę dla spraw warsztatu obrazowego, głosi, że ujęcie przedstawionego świata nie pochodzi u Mickiewicza z tradycji epiki dawniejszej, przedromantycznej, lecz określane jest przez „tradycję ludowej epiki, ludowego obrazowania, ludowego widzenia związków z historią“ (podkreślenie A. P.).

„W epickiej opisowości Mickiewicza brzmi echo ludowe, dające się wywieść genetycznie z paralelizmów pieśni ludowej [w szczególności — słowiańskiej], przeniesionych w warsztat wykształconej metaforyki“ (s. 143).

Te cechy „ludowej wyobraźni“ ujawniają się najpełniej „w aktywnym stosunku do natury“, w przesyce poematu przyrodą; zarówno „w bezpośrednio podanym opisie“, jak w materiale obrazowania, „w sferze porównania, metafory, omówienia“. Wyka zilustrował obliczeniami udział tych dwu sposobów prezentowania przyrody. Na ogólną liczbę 9854 wierszy poematu bezpośrednio opisy obejmują 864 wiersze, zaś obrazy, których składnikiem są elementy przyrody, 358 wierszy. Stąd wniosek, że przyroda jako przenośny człon obrazu poetyckiego zajmuje obszar więcej niż jednej trzeciej opisu bezpośredniego! Autor wskazał też na różnicę między oboma przejawami przyrody: we wspomnieniowych parabazach i obszernych opisach towarzyszą jej rysy epickiej wielkości i wzniosłości, a na terenie obrazowania, budującego codzienny tok poematu — znamiona potoczności, „humor i realizm szczegółu“ (kolejno: s. 67, 89—93, 95).

Abstrahując od ogólnej podstawy, na jakiej Wyka wspiera te, i inne, szczegółowe spostrzeżenia, wypadnie wykorzystać je w tej pracy.

analiz i spostrzeżeń w tym zakresie góruje druga część drugiego tomu monografii Juliusza Kleinera, prawie w całości poświęcona *Panu Tadeuszowi*.

Wreszcie wspomnieć trzeba raz jeszcze studia Przybosia, ze szczególną uwagą i wrażliwością uwzględniającego sprawy obrazowania w swych obserwacjach sztuki Mickiewicza. Studia te są ważne i z racji obiektywnych walorów twierdzeń — nieraz zbyt absolutyzujących dzisiejsze postulaty konstrukcyjne poezji, nieraz komunikowanych bez argumentacji, ale prawie zawsze godnych rozwinięcia i uzasadnienia¹² — i z racji inspirującej roli, jaką mogą odegrać w kolejach badań naukowych, ukazując możliwości stawiania nowych pytań.

1. Świat konkretny

Główny zamiar poetycki w *Panu Tadeuszu* odsłonił Mickiewicz inwokacją: „piękność twą w całej ozdobie Widzę i opisuję“¹³. Podczas tworzenia poematu pisał do Odyńca:

Co tam najlepsze, to obrazki z natury kryślone naszego kraju i naszych obyczajów domowych¹⁴.

Szło więc o to, by dać poetycką wizję ojczyzny. Temu zamiarowi służą różne sposoby wzmaganie ekspresji w utworze. Podstawowym (i jedynym) budulcem tej poezji jest kształt dostępny z myślom. *Pan Tadeusz* jest wypowiedzią „malarza“, nie „intelektualisty“. Buduje go język plastycznej wizyjności, nie język poetyckiego intelektualizmu, operujący bardziej czystymi znaczeniami.

W tworzeniu tej wizji poeta różnorodnie umiejętności epickie tak wykorzystał, by pokazać świat rzeczy i ludzi konkretnych. Budował rzeczywistość „grubą, gęstą, prawie dotykalską“, poddaną obserwacji rzeczowej, dokładnej, skupionej, dającą sugestię jak by przylegania do obiektywnej rzeczywistości, słowem — świat bliski. Ów zamiar otrzyma poetycki wyraz już na progu I księgi, zaraz w pierwszym wersecie, o ukrytej (i zatartej

¹² O studiach Przybosia por. Cz. Zgorzelski, *Książka o sztuce poetyckiej Mickiewicza*. Tygodnik Powszechny, 1951, nr 30.

¹³ Por. Przyboś, *op. cit.*, s. 84.

¹⁴ A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Narodowe. T. 15. Warszawa 1954, s. 107, list z 14 II 1834.

deklamacjami) sile obrazowej. Uniwersalizuje ona i przybliża znaczenie ojczyzny odniesieniem do czegoś powszechnego, ale też osobicie, na codzień bliskiego i potrzebnego: „ty jesteś jak zdrowie“¹⁵.

Jaki jest udział poetyckiego obrazowania w tych szczególnych zadaniach? Jak do takiego zarysu wykorzystano i przystosowano struktury obrazowe?

Sugestia wyrazności, jasne wskazywanie analogii, zdaje się wynikać z samego charakteru stosowanego tu najczęściej (mającego przewagę nad innymi) środka konstrukcyjnego obrazu: porównania. Rozgraniczenie w nim ostrzejsze dwu planów przedstawienia pozwala jak by osobno skupić uwagę na motywach głównego tematu, osobno na analogicznych motywach wtórnych. Obraz jest dzięki temu bardziej „uporządkowany“. Pierwszoplanowy temat odrysowany zostaje konturem wyraźnym od członu bliżej określającego, modyfikującego¹⁶. Zabieg ten ma w *Panu Tadeuszu* zarówno postać szerszych układów (porównanie epickie), jak i jednostek mniej rozwiniętych.

Przykład pierwszego typu:

[Klucznik] [...] spuścił ostrze płytkiej stali
 Między głowę Chrzciciela i ręce Moskali;
 Cofnęli się wydawszy przeraźliwe głosy,
 Lecz jedna ręka mocniej wplątana we włosy
 Została się, wisząca i krwią buchająca.
 Tak orlik, jedną szponę gdy wbije w zająca,
 Drugą, by wstrzymać zwierza, o drzewo uczepli,
 A zając, targnąwszy się, orla wpół rozszczępi,
 Prawa szpona u drzewa zostaje się w lesie,
 A lewą, zakrwawioną, zwierz na pole niesie. [IX, 440—449]

Warto od razu zanotować, że w podobnych momentach poeta często wykorzystuje przenośny człon porównania jako okazję do tak obszernego rozwinięcia jakiegoś tematu, że sprawuje on też samodzielne zadania. Dopełnia poemat sytuacjami, scenkami, realiami, których nie dało się włączyć w zakres pierwszego planu, a które mają wagę dla poznania całokształtu ukazywanego świata.

¹⁵ Wszystkie cytaty z *Pana Tadeusza* podano za Wydaniem Narodowym *Dzieł*. Podkreślenia A. P.

¹⁶ Por. rozważania o metaforze i porównaniu w pracy: J. Kleiner, *Z zagadnień metaforyki Mickiewicza i Słowackiego*. Wrocław 1948. Odbitka z *Rocznika Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*. T. 3.

Tak dzieje się w przytoczonym fragmencie: przedstawienie wtórne daje poznać mały odcinek życia puszczy. Podobnie w znanym porównaniu przebiegu rozmowy towarzyskiej do kolei wyprawy strzeleckiej (II, 730-738). W bieg akcji poematu zostaje nagle wprowadzona zwięzła relacja o przygodzie myśliwskiej: strzelcy wybierają się na lisa, „A wtem dojeżdżacz dzika ruszył niespodzianie“.

Skłonność do stosowania takich przedstawień pomocniczych, które mogłyby z powodzeniem wystąpić w świecie poematu — w roli głównych, ujawnia się też w typie porównania drobniejszego. Opisując więc w księdze XI nabożeństwo, nie ominie poeta okazji, by — właśnie tą drogą — wprowadzić przedmiot ważny dla całości fragmentu:

Czasem poranny wietrzyk, gdy ze wschodu wionie,
Zrywa wianki i rzuca na klęczących skronie,
I rozlewa jak z mszalnej kadzielnicy wonie. [XI, 212—214]

A oto inne przykłady porównania prostszego, mniej rozbudowanego, które służy podobnym tendencjom:

[Hrabia]

Nagle stawał i w niebo poglądał żałośnie
Jak kot, gdy ujrzy wróble na wysokiej sośnie; [II, 133—134]

Tylko kiedy niekiedy kaptur mnicha bury
Wznosi się nad tumany jako sęp nad chmury. [VI, 295—296]

Ale obfite stosowanie porównań to w całej sprawie rys warsztatu poetyckiego uchwytne stosunkowo najłatwiej, zarazem najmniej może doniosły dla tego akurat utworu, znany bowiem poezji wszystkich czasów, szeroko stosowany, a przy tym w samym *Panu Tadeuszu* przecież nie jedyny. Spostrzeżenie o dodatkowych funkcjach niektórych przedstawień wtórnych okazuje się już bardziej pożyteczne.

Zapewre ważniejszy materiał daje bardziej dokładne wejrzenie w zasób i charakter motywów przywoływanych przez poetę do gry obrazowej. Okazuje się, że w doborze ich przestrzegana jest zasada, by nie wykraczały poza horyzont wyobrażeń, zakres pojęć dostępny światkowi nowogródzkiemu. „Gospodarz poematu“ (określenie Kazimierza Wyki), także ograniczający się tym kręgiem, czuwa, by były one „zawsze na ziemi“, w zespole rzeczy i zjawisk konkretnych, do których się przywykło. Skupienia w pewnych miejscach *Pana Tadeusza* motywów wtórnych okre-

ślonego typu — zawisłe są od charakteru ukazywanej właśnie postaci (z której aspektu i w komentarzu nierzadko patrzy narrator), opowiadanej sprawy lub np. rodzaju prezentowanego odcinka świata zewnętrznego:

[...] ściany od ziemi do szczytu pstrokate
 Niby rojem owadów czarnych; w każdej plamie
 Siedzi we środku kula jak trzmiel w ziemnej jamie.

[VI, 458—460]

Mowa o domu Maćka nad Maćkami, co „gospodarstwa światom“. Nie pozostaje to oczywiście bez wpływu na ukształtowanie obrazu.

Ważne też na przykład, że to w obecności Hrabiego (właśnie „przyczołgał się blisko“) Zosia

Wracała wstrzymując się, lecz musiała wrócić,
 Jak niechętny duch, wróżka przyzwany zaklęciem;

[III, 92—94]

— a Jarkielowa karczma podobna jest do „Żyda, gdy się modląc kiwa“ (IV, 206).

Jeszcze inny przykład:

Bucha ogień, wyrasta szara sosna dymu
 I rozszerza się w górze na kształt baldakimu. [IV, 812—814]

„Baldakim“ w porównaniu rozwijającym metaforę („wyrasta szara sosna dymu“) na pozór wydaje się motywem psującym jednolitość obrazu przez przynależność do odległej, „hieratycznej“ sfery. Ów „baldakim“ powraca zresztą w innym jeszcze miejscu jako część przenośna obrazu: „Wisiała jak baldakim jasna mgła motylów“ (III, 66). Zważmy, iż był to przedmiot, jaki zgromadzeni właśnie wokół ogniska myśliwi oglądać mogli każdej niedzieli w kościółku (choćby nawet podczas tej sprzed paru godzin „króciuchrej oferty za myśliwych“). I ten przedmiot mógł kształtować ich wyobrażenie o dostojnym, wymyślnym pięknie! Gdy przy tym ma się w pamięci całość świata *Pana Tadeusza* (soplicowska „świątynia maleńka“ w księdze XI, Robak przy ołtarzu w księdze I, Wojski machający swą placką ze skóry „jak ksiądz kropielnicą“ — II, 775—778), ujawniają się — nie od razu widoczne — więzi spajające poemat.

W księdze III Hrabia, zbliżając się do gaju grzybowego, upatrjuje w snujących się ludziach z Soplicowa „obraz elizejskich

cieni". Widocznie z daleka postaci upodobniają mu się do różnych fantastycznych figur. O jednej z osób czytamy:

Ow, patrząc wprost przed siebie, niby senny kroczy
Jak po linie, ni w prawo, ni w lewo nie zboczy; [III, 233—234]

Nie przypadkowo wyobraźnia Hrabiego buduje ten obraz. Na pierwszy rzut oka porównanie to wydaje się nie bardzo dopasowane do atmosfery poematu. Ale Hrabia mógł przecież, podczas któregoś ze swych zagranicznych wjazdów, oglądać pokazy chodzenia po linie. Zresztą może sławny kuglarz „Pinety“, o którym — przypomnijmy sobie — Dąbrowski mówi jak o kimś dobrze znanym na Litwie, popisywał się i tego rodzaju „kunsztem bezbożnym“? Cała „niezwykłość“ skojarzenia okazuje się pozorna.

I pamiętne porównanie Telimeny do kuli bilardowej (I, 561), rażące komentatora „miejskością“¹⁷, ma swoje uzasadnienie. To przecież patrzy Tadeusz, który — choć wychowywany w Wilnie rygorystycznie — mógł poznać coś niecoś z atmosfery „zimy miejskiej“.

Podobnie we fragmencie:

Woźny [...] w konopie zwolna ręce wsuwa
I rozchylając gęstwą badylów, w jarzynie
Jak po linie, ni w prawo, ni w lewo nie zboczy; [III, 233—234]

— konstruuje Mickiewicz obraz przy pomocy motywu dobrze znanego jego bohaterom z życia, a zarazem wiąże go z innymi zabiegami rybiej i rybackiej metaforyki (II, 11—12; IV, 332—333; V, 237—243 i inne)¹⁸.

Gdy zestawienie obrazowe tworzy reminiscencja jakiejś lektury, to nie przekracza ona czytelniczych możliwości przeciętnego szlachcica, jak w wypadku biblijnych analogii w opisie matecznika (IV, 513-515, 550-555).

Wspomniana na początku tendencja ukonkretniania świata przedstawionego — w widzeniu np. postaci¹⁹ przejawia się w ma-

¹⁷ T. Dworak, *Analiza porównań w „Panu Tadeuszu“*. Pamiętnik Literacki, 1948, s. 297.

¹⁸ Por. także uwagi Dworaka (*tamże*, s. 282—283) o obrazie: „słońce sennych promykiem poranka Drażni, jak dziewczę kłosem budzące kochanka“ (II, 33—34).

¹⁹ Symbolizują one w *Panu Tadeuszu* przede wszystkim rozmaite postawy psychiczne, a nie moralne czy intelektualne.

terializowaniu i obiektywizowaniu, z pomocą obrazu, ich stanów duchowych. Bywają utwory przelewające na świat zewnętrzny podmiotowe sytuacje osób. W *Panu Tadeuszu* często — odwrotnie — jakiś motyw pozapsychiczny środkiem przenośni lub porównania (rzadko bowiem w takich momentach ograniczy się poeta do niezmetaforyzowanego opisu) ukonkretnia nieuchwytnie stany psychiczne.

A szczególniej mu słowo „ciocia“ koło ucha
Brzęczało ciągle jako naprzykrzona mucha. [I, 830—831]

Jak szczupak, gdy mu oścień skrós piersi przekole,
Pluska się i nurtuje myśląc, że uciecze,
Ale wszędzie żelazo i sznur z sobą wlecze:
Tak i Tadeusz ciągnął za sobą zgryzoty,
Suwając się przez rowy i skacząc przez płoty,
Bez celu i bez drogi; [V, 238—243]

Klucznik na to słowo
Pobladnął, pochylił się, i ciała połową
Wygięty naprzód, stanął, zwiśł na jednej nodze,
Jak głaz lecący z góry, zatrzymany w drodze.
Oczy roztwierał, usta szeroko rozszerzał
Grożąc białymi zęby, a wąsy najeżał;
Rapier z rąk upuszczony przy ziemi zatrzymał
Kolanami, i głównię prawą ręką imał
Cisnąc ją; rapier, z tyłu za nim wyciągniony,
Długim, czarnym swym końcem chwiał się w różne strony.
I Klucznik był podobny rysiewi rannemu,
Który z drzewa ma skoczyć w oczy myśliwemu,
Wydyma się kłębuszkiem, mruczy, krwawe ślepie
Wyiskrza, wąsy rusza i ogonem trzepie. [X, 460—473]

Ze przy tym Mickiewicz nie ogranicza się do pokazania wewnętrznego skomplikowania człowieka poprzez objawy zewnętrzne, zachowanie się, ale odkrywa je bezpośrednio, z psychoanalitycznym niemal — jak na ów czas — zainteresowaniem, świadczy obraz Hrabiego po wyprawie na sad:

Dusza jego, jak ziemia po słońca zachodzie,
Ostygała powoli, barwy brała ciemne; [III, 170—171]

Dzięki podobnym zabiegom także gesty i czynności, które w zwykłej relacji mogłyby wydać się mało przekonywające, stają się dosadne i namacalne: „kichała szlachta jak móżdzerze“ (IV, 292), Hrabia w otwory ogrodowego parkanu „wcisnął się po cichu, jak wilk do obory“ (III, 14), a potem „na rękach, po trawie, Ska-

cząc jak zaba, cicho, przyczołgał się blisko" (III, 20-21). (Poza terenem rozważań zostaje tymczasem sprawa wykorzystania przenośnych znaczeń słów do osądzania ukazywanego świata, zaznaczania stosunku, np. humorystycznego, narratora-poety do tego świata.)

W ten sam sposób bywają „zmysłowie przedstawiane“ mniej uchwytnie zjawiska świata zewnętrznego, jak zmiany atmosferyczne i świetlne: „Mrok zgęstniał“ (V, 790), „ciemność gruba, gęsta, prawie dotykalna“ (X, 85).

[słońce]

Na wpół widne, na poły w czerni chmur się chowa,
Jak rozżarzona w węglach kowalskich podkowa. [IX, 78—79]

Przenośne człony zestawień obrazowych przydają dotykalności odległym zjawiskom, splatają je z codziennymi realiami. Jesteśmy w świecie, gdzie wszystko jest bryłowate, wymierne, niby bezpośrednio dające się sprawdzić²⁰. To jak by krąg poetyckiego reizmu²¹. Rzeczy nie są złudne, mają swój ciężar, nie są uzależnione w bytowaniu od człowieka, po prostu są. Mamy być przekonani o ich realnym, cielesnym istnieniu. Skrupulatna analiza z zakresu „literackiej teorii poznania“ łatwo, oczywiście, wykaże, jak dalece ten typ widzenia świata jest konstrukcją, przemyślanym wyborem, jak wyraźnie jest widzeniem innego rzędu niż empiryczne, „życiowe“ — słowem: że jest widzeniem artystycznym. Ale w *Panu Tadeuszu* nie tylko ta inność, odmienność patrzenia nie jest prowokacyjnie podkreślana. Jest wręcz zacierana: poeta stara się poddać nam naturalność obrazów, mniemanie, że nie ma szczeliny między tym światem a empirią. Niezwykłości i piękności też mają charakter codzienny.

Nawet baśniowa stylizacja uczłowiczająca świat zewnętrzny nigdzie przecież nie prowadzi do ulotności form. Nie polega ona na „upsychicznieniu“ świata — tak, by zatarła się granica między „naturą“ rzeczy i „naturą“ człowieka. Raczej jest chwytności analogii kształtu i takich cech, które są zmysłowo zauważalne. Rzeczy nie rozpylają się w tej poetyckiej metamorfozie. Antropo-

²⁰ Por. dyskusję o obrazach wschodu słońca (X, 154—181): Przyboś, *op. cit.*, s. 67—72. — S. Pigoń, *Czy Mickiewicz widział wygięty promień słońca*. *Odrodzenie*, 1948, nr 39. — Przyboś, *Raca — wygięty promień*. Tamże, nr 42. Przedruk w: *Czytając Mickiewicza*, s. 273—277.

²¹ Termin użyty przez J. Przybosia (*Leśmian po latach*. Nowa Kultura, 1955, nr 41, s. 3) na oznaczenie nieco odmiennej niż tutaj właściwości poetyckiej.

morfizacja — nie odbierając rzeczywistości nic z jej materialnych, dotykalnych wymiarów — jest świadectwem przyjacielskiego do niej stosunku.

Stały w dwóch kątach sieni, wsparte o filary,
Dwa kurantowe, w szafach zamknięte zegary;
Dziwaki stare, [V, 594—596]

[...] armaturę — serów zasłoniły pułki [VI, 467]

Dwie chyliły się karczmy po dwóch stronach drogi,
Oknami wzajem sobie grożące jak wrogci; [IV, 165—166]

[słońce] [...] idzie niewesoło i po drodze drzemie. [VI, 8]

Dbałość o to, by skojarzenia obrazowe miały oparcie w potocznym doświadczeniu, dostępnym w kreowanym świecie, stąd dobór motywów obrazowych przede wszystkim ze sfery konkre-
tów zmysłowo uchwytnych, a także — zaobserwowany tu po-
bieżnie, ledwo dotknięty jako osobny problem — fakt jednoli-
tości i konsekwencji w stosowaniu tych motywów, dyktowany
wymogami najbliższego kontekstu i całości dzieła — oto właści-
wości zdające się mieć niejaki udział w tym, co nazwane zostało
„rzeczowością“, konkretnością, realizmem obrazowych przedsta-
wień. I te jednak stwierdzenia nie zadowolają: w części tylko doty-
czą bezpośrednio umiejętności konstrukcyjnych poety, w prze-
ważnej mierze mówią raczej o świecie poetyckim już ukształto-
wanym dzięki tym umiejętnościom. Natomiast sam postulat jed-
ności, integralności utworu — jest aktualny wobec wszelkich dzieł
poezji.

Najtrudniej uchwytą, wymykającą się analizie, cechą Mickie-
wiczowskiej konstrukcji obrazowej w *Panu Tadeuszu* jest to, co
można by nazwać jej k o n c e n t r y c z n o ś c i ą, metodą skupia-
nia, kondensacji tworzywa, zwartości układu, właśnie w służbie
określonych tu na początku dążeń artystycznych. Warto przy tym
mocniej zaakcentować, jak Mickiewicz jest, wbrew pozorom epic-
kiej rozlewności, bardzo oszczędny w posługiwaniu się materiałem
językowym, jak poprzez nikły często obszar wersetów przekazuje
obfity zasób znaczeń, podnieć wyobraźniowych, emocji! Chwyty
obrazowe nie tylko wzbogacają, wyraźnie uwypuklają i ucieleś-
niają, nie tylko uniwersalizują. Poeta eliminuje zbędne dodatki,
pomija szczegóły, rezygnuje z obszerniejszej, wyczerpującej re-
lacji, a wynajduje taki moment porównawczy, by jedno jakieś
zestawienie starczyło za wielosłowny opis.

[Telimena]

Zręcznie między dwie ławy umiała się wtłoczyć,
 A potem między rzędem siedzących i stołem
 Jak bilardowa kula toczyła się kołem. [I, 559—561]

Pomniki nasze! ileż co rok was pożera
 Kupiecka, lub rządowa, moskiewska siekiera! [IV, 35—36]

A już deszcz wciąż pluszczy,
 Jak z sita, w gęstych kroplach; wtem rykły pioruny,
 Krople zlały się razem; to jak proste struny
 Długim warkoczem wiążą niebiosa do ziemi,
 To jak z wiader buchają warstami całemi. [X, 73—77]

A analogii i proporcji jak by — zauważmy! — częściej poszukiwał praktyczny obserwator niż poeta.

*

Narrator *Pana Tadeusza* stara się być obiektywnym realistą, sugerującym naturalność swego widzenia i oczywistość rezultatów tego widzenia — obrazów dających się zobaczyć, niby to sprawdzalnych przez zwykłe doświadczenie każdego. Nie ma w poemacie magicznych bram, pozwalających na wyswobodzenie się od praw cielesnego, konkretnego bytowania. Jeżeli są tu obrazy jak by przeniesione z raju, to jest to rzeczywiście, jak określono, „raj, wymarzony przez realistę“²².

Mimo baśniowej dziwności *Pan Tadeusz*, jak mało która poezja, udziela przekonania — by posłużyć się mową współczesnego poety —

Że ziemia nie jest snem, lecz żywym ciałem,
 I że wzrok, dotyk ani słuch nie kłamie.
 A wszystkie rzeczy, które tutaj znałem,
 Są niby ogród, kiedy stoisz w bramie²³.

Przekonanie to wydaje się jednym z tonów, chyba najsilniejszym, jakie poeta „dobywał“ i „łączył“ w *Panu Tadeuszu*. Najsilniejszym, ale przecież nie jedynym.

2. Czynniki liryczne

Liryzm (składniki konstrukcji właściwej wypowiedziom lirycznym) nie był w epice polskiej przed *Panem Tadeuszem* ani czymś koniecznym, ani powszechnym. Tu, w „historii szlachec-

²² Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, s. 89.

²³ Cz. Miłosz, *Ocalenie*. Warszawa 1945, s. 118.

kiej“ uderzał nowością; to wrażenie zanotowali niektórzy z pierwszych czytelników utworu:

Poemat raczej żartobliwy niż smutny — a jednak często z najweselszych na pozor miejsc smutek ujmuje człowieka²⁴.

Chyba czynniki liryczne miał na uwadze Słowacki, pisząc te słowa zaraz w roku 1834.

Potem, w ciągu stulecia z górą, wielokrotnie powracało to spostrzeżenie w wyznaniu czytelnika i pod piórem krytyka, najczęściej w postaci relacji o własnych wrażeniach i doznaniach oraz w wydobyciu liryzowanych w szczególny sposób partii poematu; ale także w analizach szczegółowej udokumentowanych, zwłaszcza w monografii Kleinera²⁵.

Przyboś, idąc najdalej, nazwał *Pana Tadeusza* „poematem lirycznym“:

Liryzm poety [...] rozwinął swoje skrzydła najszerzej w *Panu Tadeuszu*. Różnorodność emocji, którymi nasycił słowa, jest w *Panu Tadeuszu* największa. W żadnym dziele nie bije serce poety tylu wzruszeniami²⁶.

Jak w tych emocjonalno-lirycznych zadaniach uczestniczy sztuka obrazu? Jest to m.in. sprawa obiektywnego uzasadnienia takich, sprawdzalnych w przeżyciu, wrażeń, jak przytoczony sąd Słowackiego, sprawa wskazania warunków umożliwiających takie np. zdanie Jana Lechońa:

Opis Zosi tańczącej jest jak by tylko znakiem, przez który Mickiewicz budzi w nas tęsknotę do idealnej harmonii, uwielbienie dla czystego wdzięku, pamięć o pierwszej miłości, poczucie związku między kobiecością a bezcielesnym ideałem, który nazywamy anielstwem²⁷.

Więc sprawa odpowiedzi na pytanie dotyczące zależności między obiektywnym układem obrazowym (językową konstrukcją

²⁴ J. Słowacki, *Dzieła*. T. 11. Wrocław 1949, s. 213, list do matki, z 18 XII 1834.

²⁵ J. Kleiner, *Mickiewicz*. T. 2, cz. 2. Lublin 1948, s. 161—503, *passim*. Por. także: Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 239—264. — Z. Szmydtowa, *Czynniki gawędowe w twórczości Mickiewicza*. Pamiętnik Literacki, 1948, s. 298—334. — W. Kubacki, *Uwagi nad poetyką „Pana Tadeusza“*. Kuźnica, 1948, nry 16—17. — Z. Szwejkowski, „*Pan Tadeusz*“ — poemat humorystyczny. Poznań 1949. — Wyka, *O formie prawdziwej „Pana Tadeusza“*.

²⁶ Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, s. 171, 175.

²⁷ J. Lechoń, *O literaturze polskiej*. New York 1946, s. 113.

obrazu) a lirycznym jego wymiarem. Pytanie to w części tylko dotyczy strumienia subiektywizmu, jaki ujawnia się poprzez inwokacje i parabazy liryczne²⁸, zatem tych miejsc poematu, w których narrator pokazuje się wyraźniej, staje się jak by lirycznym podmiotem, kimś dalekim od „kraju lat dziecińczych“, tęskniącym za ziemią i za przeszłością. W tym zakresie istotne, bo — okazuje się — dotyczące spraw obrazu, jest dla nas pytanie: jak to się dzieje, że wspomnieniowe introdukcje, liryczne wstawki poematu, nie rozbijają autonomiczności stworzonego świata? Wyrazistość konkretnego podmiotu lirycznego bywa w nich przecież sygnalizowana *expressis verbis*. Teren bardzo sposobny, by dać swobodne ujście falom osobistych wynurzeń²⁹.

Poeta istotnie w tych wypadkach wyraża mocne przeżycia i udziela odbiorcy mocnych w z r u s z e ń l i r y c z n y c h, odbiegających od narracji kontekstu. Ale nadaje temu kształt tak zobiektywizowany, w układzie obrazów tak opanowany i skupiony, że mógłby wydać się epickim sprawozdaniem, gdyby nie apostroficzne wersety, spełniające rolę lirycznych sygnałów. Nurt określonego uczucia płynie skrycie, podskórnie, hamowany wolą mówiącego. Tak dzieje się zawsze w poemacie. Tęsknota krystalizuje się w takim m. in. obrazie:

Wokoło była ciemność; gałęzie u góry
 Wisiały jak zielone, gęste, niskie chmury;
 Wichler kędyś nad sklepem szalał nieruchomym,
 Jękiem, szumami, wyciem, łoskotami, gromem:
 Dziwny, odurzający hałas! mnie się zdało,
 Że tam nad głową morze wiszące szalało. [IV, 51—56]

O tym, że wiersze te trzeba czytać jako wytwór wyobraźni wzruszonej wspomnieniem, pamiętamy dzięki wcześniejszej partii tekstu:

Drzewa moje ojczyste! jeśli Niebo zdarzy,
 Bym wrócił was oglądać, przyjaciele starzy,
 Czyli was znajdę jeszcze? czy dotąd żyjecie?
 Wy, koło których niegdyś peizażem jak dziecię; [IV, 23—26]

²⁸ Por. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 241—243.

²⁹ Szmydtowa (*op. cit.*, s. 314) i tutaj dostrzega „dążność do rzeczowości i powściągliwości epickiej. Nawet w inwokacjach »ja« wymienia się lub może wymienić na »my«. Przejawiają się w tych lirycznych partiach dzieła uczucia i przeżycia zbiorowości, z którą autor jest najściślej związany“.

Inwokacja I księgi przechodzi zaraz w obrazy nasycone liryzmem, ale rzeczowe; one z kolei niepostrzeżenie prowadzą do epickiej opowieści: „Śród takich pól przed laty...“

Podobnie skierowany jest ku zewnętrznemu światu początek introdukcji otwierającej księgę II. Nieco odmiennie ułożone są dalsze obrazy tej wypowiedzi:

Kiedyż nam Pan Bóg wrócić z wędrowki dozwoli
I znowu dom zamieszkać na ojczystej roli,
I służyć w jeździe, która wojuje szaraki,
Albo w piechocie, która nosi broń na ptaki;
Nie znać innych prócz kosy i sierpa rynsztunków,
I innych gazet oprócz domowych rachunków! [II, 21—26]

Dwa zespoły przedstawień nakłada na siebie ta konstrukcja na zasadzie zaskakującego przeciwstawienia: z kręgu aktualnej sytuacji podmiotu i ze świata przywoływanego wspomnieniem, ku któremu kieruje się dążenie. Rynsztunek bojowy tych, co „lękliwe nieśli za granicę głowy“, kojarzy się z narzędziami pracy rolnika, powołanie żołnierza — z zajęciem myśliwca „ze strzelbą na ramieniu“, gazeta z „paryskiego bruku“ — z gospodarskim notatnikiem. Przy tym dominującą rolę pełnią przedstawienia z „ojczystej roli“. Okoliczności aktualnie towarzyszące mówiącemu są zaznaczone bardziej aluzyjnie, są mniej rozwinięte. Domyślamy się jedynie, że ludzie noszą tu broń nie tylko na szaraki i ptaki, że rynsztunek jest groźniejszy niż kosy i sierpy, a gazety udzielają miejsca „swarom“ innym niż domowe. Więc i tu wyraża poeta żal i pragnienie w takim materiale, który objął naczelną pozycję w utworze.

Ale, wypada powtórzyć, nie te fragmenty, ujawniające przecież w jakimś stopniu podmiot wypowiedzi, są dla tych rozważań najważniejsze.

Problemem istotniejszym jest podpatrzenie innej metody ujawniania liryzmu w *Panu Tadeuszu* — metody „pośredniej“, bardzo tu niezwyklej. Mickiewicz, mistrz w opanowywaniu i krystalizowaniu wybuchów, umie pośród epickiej narracji, w o b i e k t y w i z o w a n y m t o k u p o e t y c k i m, tak operować znaczeniami słów, taki sens nadawać większym całościom poematu w kontekście innych, tak niespodzianie poszerzać strefę poznania, że świat już nie jest „opowiadany“, lecz — nagle uświadomiony — staje się intelektualną i emocjonalną, więc liryczna rewelacja. To momenty jak by „zatrzymania“ relacji czysto epickiej, w więk-

szym stopniu jednoznacznej, konstrukcje bardziej mgliste i nie-
domówione, ale dające o wiele pełniejszy zakres poznania rzeczy-
wistości poetyckiej.

Pośrodku szła dziewczyna w bieliznę ubrana,
W majowej zieloności tonąc po kolana;
Z grząd zniżając się w bruzdy, zdała się nie stąpać,
Ale pływać po liściach, w ich barwie się kąpać. [II, 431—434]

Gdy czytamy ten fragment na tle relacji „realistycznej“, ujawnia się jego ujęcie „poetyzujące“, skierowane ku odmaterializowaniu i większej ogólności przedstawienia (abstrakcyjna „zieloność“ i „barwa“; ulotna lekkość dziewczyny zdającej się „pływać po liściach, w ich barwie się kąpać“). Językowe zabiegi nie są jaskrawe, raczej ukryte: mamy jedynie owo oderwanie „zieloności“ i ni to porównanie, ni to przenośnię („zdała się nie stąpać, Ale pływać [...] kąpać“). Jednak dzięki nim Zosia jest widziana z nowej perspektywy; poeta — delikatnym naprowadzeniem — daje poznać głębszy sens tego, co przedstawia, istotniejszy charakter postaci: jej uduchowienie? wewnętrzną czystość? (Por. jeszcze biel ubrania i świeżość „majowej zieloności“.)

O tym, że jest to istotnie podsuwanie jakiegoś ważniejszego znaczenia, świadczy dodatkowo fakt stosowania podobnego sposobu przy innych przedstawieniach Zosi. Bo z Zosią związana jest jedna z fał obrazowych, lirycznie funkcjonujących na całym obszarze poematu, przydających mu jednolitości. Poddawanie dalszych perspektyw znaczeniowych towarzyszy Zosi i w księdze I (110-137), i w księdze III („zrywała się lecieć jak kraska spłoszona, I już lekkie jej stopy wionęły nad liściem“; 86—87), i w księdze V (76-78; zwłaszcza: „Sama biała i w długą bieliznę ubrana, Kręci się jak bijąca wśród kwiatów fontanna“; również 87—94), przede wszystkim zaś w księdze XII (826 i n.), w obrazach Zosi tańczącej. Szczególnie dwa wersety otwierają tam najszerzej pole poetyckiego widzenia:

[Zosia]
Śród traw i kwiatów krąży niewidzialnym lotem,
Rządząc tańcem, jak anioł nocnych gwiazd obrotem: [XII, 830—831]

Metafora „krąży niewidzialnym lotem“ daje wzmogoną aluzyjność tej wypowiedzi, jest szczytowym punktem „odmaterializowania“ Zosi, które już wcześniej dało się zaobserwować. Natomiast porównanie „rządzącej tańcem“ do anioła wnosi wyraźnie jakiś odmienny stopień zjawisk.

We wszystkich tych wypadkach ważne jest współgranie kon-
kretu i motywu bardziej ulotnego. W księdze I Zosia „wleciała
przez okno, świecąca, Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca”
(127—128) — po czym? — „po desce opartej o ścianę
komnaty” (126).

Inny łańcuch powracających wariantów obrazowych, mających
właściwość wyzwalania lirycznych wzruszeń, nakazujących kon-
templacyjne „zatrzymanie się”, tworzą przedstawienia nieba i słoń-
ca. Przeważna ich część „gra” lirycznie jedynie z racji uczestnic-
twa w ciągu powtórzeń analogicznych motywów, który ma w so-
bie coś z metod pośredniego mówienia, właściwych liryce (np.
II, 27—34; IV, 101—103; VI, 1—8, 567—580; X, 1—10 i inne). Ale
niektóre są — jak tamte obrazy, towarzyszące Zosi — same w sobie
mocno liryzowane. Zwłaszcza opis burzy jest silnie sprężoną emo-
cją:

Czasem widnokrąg pęka od końca do końca,
I anioł burzy na kształt niezmiernego słońca
Rozświeci twarz, i znowu okryty całunem
Uciekł w niebo i drzwi chmur zatrasnął piorunem. [X, 80—83]

Przyboś pisze o tych wierszach:

Dla wywołania najgórnieszego z uczuć [wzniosłości] poeta nie puszcza
w ruch maszyny wielu metafor. Dla wywołania wysokiego uczucia
wystarczy mu jeden obraz „anioła burzy”. Mdły zazwyczaj w naszym
wyobrażeniu i nijaki anioł, tu — zespolony z ogromnym zjawiskiem
przyrody — podnosi obraz burzy w wymiar jakiejś kosmogonii³⁰.

Dodajmy, że wyobrażenie „anioła burzy” jest ściśle zespolone,
drogą porównania, z „niezmiernym słońcem”. Ono daje temu wy-
obrażeniu oslepiające światło, ono sprawia, że antropomorfizm nie
jest natarczywy.

Tajemnicze niedomówienia towarzyszą również kilkakrotnie
pojawiającym się relacjom o lasach i ich mieszkańcach:

[wiewiórka]

Dostrzegłszy gościa skacze gajów tanecznicza
Z drzew na drzewa, miga się jako błyskawica;
Na koniec w niewidzialny otwór pnia przepada
Jak wracająca w drzewo rodzime dryjada. [IV, 77—80]

Rzecz znamienna: poeta rezygnuje tu z tak obficie stosowanej
gdzie indziej antropomorfizacji „realistycznej”, przeprowadzanej

³⁰ Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, s. 172.

ze skrupulatnym uchwyceniem szczegółów, zmysłowo wymiernej. Daje obraz mniej „opowiadawczy“, a bardziej sugerujący, opalizujący wyglądem. Motyw „humanizujący“ zaznaczono jednym słowem w przenośni „gajów tanecznicza“ (nie licząc wcześniejszego przyrównania kitki zwieszanej nad oczyma do „pióra nad szyzakiem u kirasyjera“), a osłabia go jeszcze porównanie „miga się jako błyskawica“, wprowadzające motyw w tym zespole niezwykle, choć zaczerpnięty ze zjawisk przyrody.

Oczywiście niespodziewane ujawnianie liryzmu obserwujemy nie tylko w obrazach wariacyjnie powracających. Oto w spowiedzi księdza Robaka mowa o córce Stolnika:

Lecz ona biedna! tak ją rodzice pieścili,
Słaba, lękliwa! był to robaczek motyli,
Wiosenna gąsieniczka! [X, 638—640]

Szorstki, nieskory do czułości człowiek posłużył się nagle takim zestawieniem³¹.

Mechanika zatrzymywania czytelnika dla lirycznej kontemplacji pewnych ustępów wspiera się w *Panu Tadeuszu* na wprowadzaniu przedstawień różnych od kontekstu. Przeważnie w otoczeniu opowieści miłującej drobny szczegół — motywy te są ogólniejsze i bardziej wzniosłe. Niekiedy zjawiska ze sfery zaziemskiej, niekiedy — wielkie przejawy natury. Czasem ich irność ujawnia się w zestawieniu z charakterem postaci lub konkretnej sytuacji.

Jeszcze inna sprawa jest ważna. Nie przypadkowo wszystkie prawie fragmenty liryzowane „pośrednio“, które były cytowane, posługują się metaforą w ściślejszym znaczeniu. Przenośnia jest najbardziej syntetycznym i pojemnym środkiem poezji, szybciej niż inne działa na wyobraźnię — jest w większej mierze zaskoczeniem, zaskakaniem, skrótami³². Stąd dla percentora jest skoiarzeniowo bardziej twórcza niż inne zabiegi obrazowe. Im lapidarniejszy, oszczędniejszy w słowa, im bardziej skondensowany chwyt

³¹ O tym obrazie por. uwagi: Wyka, *O formie prawdziwej „Pana Tadeusza“*, s. 93.

³² J. Krzyżanowski (*O przenośni. Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału I Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, 1946, z. 1/2, s. 62) pisze: „przenośnia [...] wiąże wprawdzie również [jak porównanie] dwa wyobrażenia, niekoniecznie jednak równorzędne, cechy zaś [wspólnej] nie wymienia, ukrywa ją, każe się jej domyślić“.

obrazotwórczy — tym większy zakres rzeczywistości, tym większą liczbę jednostkowych obserwacji i doświadczeń może objąć. Słowem: daje tym większą uniwersalizację sensu. I tym bliższy jest działaniu liryki.

Choć fragmenty podobne cytowanym nie są w *Panu Tadeuszu* częste, ich siła promieniuje skutecznie na całość utworu. One właśnie są nowością w historycznych przemianach epiki. Są też nowością w *Panu Tadeuszu*. Jeśli zbliżone objawy poetyckie dały się zauważyć w epice klasycystów — miały charakter abstrakcyjny. Tu zawsze wsparte są o konkret.

Epika, rodzaj opowiadający i opisujący, sprawowała przede wszystkim funkcję powiadamiania słuchacza. Jeżeli miała go poruszać, to raczej większymi jednostkami fabuły, szerszymi układami tekstu. Tymczasem *Pan Tadeusz* stawał na drodze między tym stanem a pozycją, jaką później miała objąć epika Słowackiego. Torował drogę.

Beniowski jest w świetle poetyki klasycyzmu „nieepicki“ przecież nie tylko z racji rozrywania obiektywnego toku spraw odległymi dygresjami podmiotu mówiącego, nasycenia relacji ironią, nie tylko z racji nieprzestrzegania wielu szczegółowych postulatów, dotyczących np. bohatera, „machiny cudowności“ itp. Także przebieg bardzo przedmiotowo z pozoru ukształtowanych partii tego poematu swoją organizacją językową, metaforycznym roziskrzeniem dekoncentruje uwagę, czy raczej koncentruje ją silnie, ale na coraz nowych obrazach. Im dalej w tekst *Beniowskiego*, tym więcej przykładów takiej metody. Poeta wytwarza gęstość emocjonalnych napięć w samym warsztacie obrazowania, na wąskich odcinkach, każdym krokiem narracji. Sposoby komponowania etapów opowieści schodzą na plan dalszy.

Ewolucję epiki w pierwszej poł. XIX w. znaczyła — między innymi — inwazja lirycznych środków przedstawiania. Ale w *Panu Tadeuszu* nie zdołała ona naruszyć — jak w *Beniowskim* — obiektywności wizji, dyscypliny mówiącego poety.

*

Kazimierz Brodziński tak ujmował różnice między klasycyzmem i romantycznością jako zasadami stylu poetyckiego:

Klasycyzm, ograniczając wyobrażenie, do jednego nas przedmiotu sprowadza; romantyczność od przedmiotu do nieskończoności unosi;

tamta jest fantazją zewnętrzną, zmysłową; druga wewnętrzną, nieskończoną. Dla Homera wszystko było ciałem, dla romantyków [...] wszystko jest duchem. Pierwsza jest dzień jasny, w którym nam się nieskończoność zdaje być ograniczoną, druga jest noc też nieskończoność otwierająca i niepewne dla oka, ale pełne wrażenia przedstawiająca przedmioty³³.

Brodziński jako krytyk nie zdażył wypowiedzieć się obszerniej o *Panu Tadeuszu*. Posiadamy tylko kilka jego spostrzeżeń, na świeżo notowanych refleksji czytelnika, m.in. bardzo entuzjastyczną ocenę ogólną: „najwyższy szczybel, na jakim dotąd poezja nasza stanęła“³⁴.

Pojednawczość była głównym rysem krytycznej działalności Brodzińskiego. Jak uzasadniałby wielkie uznanie dla dzieła Mickiewicza? Czy nie jest prawdopodobne, że decydujące znaczenie nadałby — obok „narodowości“ lub właśnie jako „narodowości“ — współdziałaniu w budowie poematu „klasycznych“ i „romantycznych“ tendencji?

Otóż dotychczasowe uwagi tej pracy traktować można jako demonstrację — na przykładzie faktów przynależnych do warsztatu obrazowania — tezy o „klasycznym“ i „romantycznym“ zarazem (w rozumieniu Brodzińskiego) ukształtowaniu *Pana Tadeusza*. Nie na zasadzie składanki, mozaiki różnych stylów, ale przez ich zwarte współfunkcjonowanie.

Epicka przedmiotowość i obiektywizm, postawa skierowana ku widzialnej zewnętrzności — obok świadczenia zjawiskom „niepewnym dla oka, ale pełnym wrażenia“. Świat niezaprzeczenie istniejący — i świat napomykany tylko, domyślny, ulatujący od „żywego ciała“ ziemi. Konkretność — i jej liryczne, uniwersalne perspektywy. „Fantazja zmysłowa“ i „fantazja nieskończona“.

Umieszczenie *Pana Tadeusza* na tle nurtów poetyckich epoki pozwoliłoby ukazać, jak to „dwoiste“ ukształtowanie, przemienność widzenia, czyni zeń arkę przymierza tradycji i nowatorstwa. Pozwoliłoby wyraźniej wytyczyć na jego obszarze granice nowości,

³³ K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*. Kraków 1925, s. 79—80. Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 10.

³⁴ Por. A. E. Odyniec, *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie*. Warszawa 1884, s. 335. Por. także J. Szotarski, *Wzmianka o Kazimierzu Brodzińskim i o jego pismach*. Rocznik Emigracji Polskiej, (Paryż) 1836, s. 80.

to jest tego wszystkiego, co po raz pierwszy stało się tu poezją, pokazać „świeże farby w obrazach“, dostrzeżone przez Niemcewicza³⁵.

3. „Uwagi malarskie“

W wielu miejscach obrazowego nurtu *Pana Tadeusza* daje się zauważyć skłonność do układów ozdobnych, bardziej otwarcie komponowanych. Partie takie silniej niż inne każą myśleć o układającym je „artyście“ — o kimś, kto relacjonując wygląd świata wyraźnie go porządkuje w myśl dążeń ku malarskim efektom. Układy te wyraźnie pragną być właśnie „obrazkami“, malowanymi „w całej ozdobie“. Tak też prezentują się naszej wrażliwości. Nie możemy nie pamiętać, że to owoce prze-myślanych — prowadzących najczęściej do nadmiaru — poczynań obserwatora, a nie jedynie spontaniczne „odkrycie“ rzeczywistości, jakie pragną podsuwać inne obszary poematu. Niekiedy, można rzec, odsłaniają się kulisy roboty poetyckiej, skierowanej na piękne ukazanie rzeczy.

O malarskim komponowaniu przedstawień, o budowaniu przemyślanej „harmonii kolorystycznej“ w *Panu Tadeuszu* pisał już Witkiewicz. Określenia te miały jednak u niego nieco inne znaczenie: odnosił je do wszystkich opisów *Pana Tadeusza*³⁶.

Tadeusz wypowiada „uwagi malarskie“ nad obłokami:

U nas dość głowę podnieść, ileż to widoków!
 Ileż scen i obrazów z samej gry obłoków!
 Bo każda chmura inna: na przykład jesienna
 Pełźnie jak żółw leniwa, ulewą brzemienna,
 I z nieba aż do ziemi spuszcza długie smugi
 Jak rozwite warkocze, to są deszczu strugi; [III, 634—639]

Chmura jest żółwiem i zarazem spuszcza rozwite warkocze deszczu. Tych przedstawień nie sposób uzgodnić w wyobraźni. Nie dadzą się izolować od siebie (oba porównania blisko sąsiadują, połączone nie tylko spójnikiem, ale i ciężeniem intonacyjnym); muszą być brane razem. Brane zaś razem albo narzucają — czy choćby tylko podsuwają — obraz żółwia z długimi włosami (a rozumiemy, że nie to było intencją poety), albo zmuszają do męczącego wysiłku rozdzielenia ich *ex post*, wyobrażenia ich jako

³⁵ J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki*. T. 2: 1833—1834. Poznań 1877, s. 333 (notatka z 27 IV 1834). Por. także s. 279—280, 286 (zapiski z marca).

³⁶ Witkiewicz, *op. cit.*

następujących po sobie³⁷. Zatem: ozdobna szczegółowość kosztem sugestywności.

Czytamy dalej:

Chmura z gradem, jak balon, szybko z wiatrem leci,
 Krągła, ciemnobłękitna, w środku żółto świeci,
 Szum wielki słycać wkoło; nawet te codzienne,
 Patrzcie Państwo, te białe chmurki, jak odmienne!
 Zrazu jak stada dzikich gęsi lub łabędzi,
 A z tyłu wiatr jak sokół do kupy je pędzi:
 Ściskają się, grubieją, rosną, nowe dziwy!
 Dostają krzywych karków, rozpuszczają grzywy,
 Wysuwają nóg rzędy i po niebios sklepie
 Przelatują jak tabun rumaków po stepie:
 Wszystkie białe jak srebro, zmieszały się — nagle
 Z ich karków rosą maszty, z grzyw szerokie żagle,
 Tabun zmienia się w okręt i wspaniale płynie
 Cicho, zwolna, po niebios błękitnej równinie! [III; 640—653]

Ileż przedstawień, wyłącznie w przenośnej warstwie obrazu, wprowadza poeta dla uzmysłowienia różnorodności kształtu chmur! Balon; dzikie gęsi lub łabędzie ścigane przez sokoła; krzywe karki, grzywy, rzędy nóg — naprzód nieokreślone, potem konkretyzujące się w tabun rumaków; srebro, maszty, żagle — i wreszcie okręt. Dodajmy do tego motywy wcześniej wspomniane: żółw, warkocze. Barokowe nagromadzenie pomocniczych określeń. Niebo jest zatłoczone; takiego wrażenia udziela całość. Czy fragment pozwala cieszyć się wizją kształtów nieba? Nie ma takiej wizji. W pamięci nie pozostaje „gra obłoków“, zmienne kształty chmur. Pamiętamy za to nadmierną liczbę rzeczy (właśnie rzeczy, nie ich konturów) wprowadzonych na obszar nieba. Ta coraz inna konkretność przeszkadza wywołaniu jednego obrazu.

Wprawdzie Tadeusz nie miał zamiaru ukazania wyłącznie tej sytuacji, którą w danej chwili miał nad głową: najpierw opisał chmurę jesienną, potem chmurę „z gradem“ i na końcu dopiero przeobrażenia chmur „codziennych“, właśnie widzianych. Ale czytelnik umieszcza wszystkie przedstawienia na tym samym, wyobrażonym niebie! Przeladowanie jest głównym rysem,

³⁷ Piszący stara się pamiętać, że „nie ma metafory, która by nie dawała okazji do parodii i karykatury“ (Croce), że jest to „wdzięczne pole dla [...] nieuczciwych krytyków“. Por. K. Górski, *Poezja jako wyraz*. Toruń 1946, s. 162.

jaki w tym opisie trzeba było uwydatnić. Nie można podzielać zachwytu Tretiaka i późniejszych komentatorów dla tej „panoramy obrazów“³⁸. Kleiner mówił tu o „ciągłości zmiennych obrazów“, ale to nie obrazy ulegają przetworzeniu — wymieniają się tylko przenośne motywy.

Czy omówiony fragment jest w *Panu Tadeuszu* wyjątkowym przykładem drzemania homerycznego i dlatego wolno tu wypowiadać wobec niego ujemne sądy? Otóż okazuje się, że nie ma mowy o jakimś potknięciu poety, że jest to wyraz ogólniejszej postawy estetycznej, jaką można wysledzić w kształtowaniu opisów poematu.

Przeczytajmy inny fragment:

Śród ptaszych głów sterczały główki ludzkie małe,
 Odkryte; włosy na nich krótkie, jak len białe;
 Szyje nagie do ramion; a pomiędzy nimi
 Dziewczyna głową wyższa, z włosami dłuższymi;
 Tuż za dziećmi paw siedział i piór swych obręcze
 Szeroko rozprzestrzenił w różnofarbną tęczę,
 Na której główki białe, jak na tle obrazku,
 Rzucone w ciemny błękit, nabierały blasku,
 Obrysowane wkoło kręgiem pawich oczu
 Jak wiankiem gwiazd, świeciły w zbożu jak w przezroczu,
 Pomiedzy kukuruzy złocistymi łaski
 I angielską trawicą posrebrzaną w paski,
 I szczyrem koralowym, i zielonym ślazem,
 Których kształty i barwy mieszały się razem,
 Niby krata ze srebra i złota pleciona,
 A powiewna od wiatru jak lekka zasłona.

Nad gęstwą różnofarbnych kłosów i badyłów
 Wisiała jak baldakim jasna mgła motylów
 Zwanych babkami, których poczwórne skrzydełka,
 Lekkie jak pajęczyna, przejrzyste jak szkiełka,
 Gdy w powietrzu zawisną, za ledwo widome,
 I chociaż brzęczą, myślisz, że są nieruchome. [III, 49—70]

I tu mamy zagęszczenie motywów, operowanie obrazem skierowane ku maksymalnemu upiększeniu i urozmaiceniu. Zwróćmy uwagę na wersety objęte nawiasem (III, 53—64). Na jakim to tle mamy widzieć główki dziecięce, których białość przyrównana została poprzednio do białości lnu? Przede wszystkim na tle rozprzestrzenionych piór pawia. Są to „obręcze“ piór, zesta-

³⁸ Tretiak, *op. cit.*, s. 99. — Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1, s. 544; t. 2, cz. 2, s. 420—425.

wione następnie z „różnofarbną tęczą“, potem z „tłem obrazku“; kolorowy krąg „pawich oczu“ przypomina jeszcze „wianek gwiazd“. Wszystko to na nieco dalszym tle zboża, porównanego w tym układzie do „przezrocza“, i pośród innej roślinności, której kolory są dokładnie widziane (!). Mało tego: całe tło, razem objęte wzrokiem, jest „Niby krata ze srebra i złota pleciona“, a poruszana wiatrem „jak lekka zasłona“. W dalszych wersach, dzięki przenośni wbudowanej w porównanie (w. 66), motyle są baldakimem i mgłą, zaś ich skrzydełka porównane są i do pajęczyny, i do szkiełek. Tło zarysowane z dekoracyjnym przepychem w gruncie rzeczy jest jako całość niewyobrażalne, pozostawia odczucie dość bezładnego zmieszania. Kolory bardzo często tu nazywane — „różnofarbny“ powtórzone dwukrotnie (w. 54, 65) — to słowa jednoznacznie „dodawane do rzeczy“, nie dające odkrywczego obrazu. Trudno dopatrzeć się innej, poza ornamentacyjną, funkcji „kolorowych“ roślin, które z równym skutkiem mogłyby być wyliczane z jeszcze większą obfitością.

Bardziej interesujące są jednak inne cechy tego opisu. W jaki sposób poeta rozwija przed nami widzenie całości? Taką metodą pokazuje nam przedstawiany obszar, jak byśmy oglądali nieruchomy malunek na płótnie, kierując wzrok kolejno na różne jego części. Przy tym poeta stara się, byśmy uzyskali wrażenie przedstawienia nie płaszczyznowego, ale przestrzennego. Czyni to wszakże nie drogą metafory, mogącej w jednej chwili uobecnąć zamierzone wrażenie, lecz za pomocą kolejnego wskazywania stosunków między poszczególnymi częściami opisu: „Tuż za dziećmi paw siedział“; główki dzieci „jak na tle obrazku, Rzucone w ciemny błękit“ (to przenośne określenie najskuteczniej daje złudzenie perspektywicznej głębi); „Nad gęstwą“ unosiła się „mgła motylów“.

Tak więc — niczym obraz malowany „realistycznie“, ale ze skłonnością do ornamentacji — ujawnił się nam ten opis.

Elementy podobnej metody znajdujemy w kompozycjach bardziej wyrazistych, pozostających w pamięci jako jednolita całość.

W szmaragdzie bujnych traw na krwawnikowym szalu,
 W sukni długiej, jak gdyby w powłoce koralu,
 Od której odbijał się włos z jednego końca,
 Z drugiego czarny trzewik; po bokach
 błyszcząca

Snieżną pończoszką, chustką, białością rąk, lica,
 Wydawała się z dala jak pstra gąsienica,
 Gdy wpełźnie na zielony liść klonu. [III, 324—330]

Pełnemu ujrzeniu całości decydująco pomaga końcowe, podsumowujące porównanie Telimeny do pstrej gąsienicy. Zauważmy zamiłowanie do zarysu symetrycznego, uładzonego, widoczne także w wierszach poprzedzających (od w. 312), które ukazują proces powstawania sytuacji, potem statycznie już opisanej³⁹.

Opis starej karczmy w księdze IV prezentuje nam naprzód w trzydziestu prawie wierszach różne szczegóły jej wyglądu, nie dając wszakże syntetycznego widzenia budowli. Dopiero uosabiająca rekapitulacja — w analitycznie rozbudowanym porównaniu daje sugestywny ogląd karczmy, ale... poprzez przytłumiający nieco kształt ludzki:

Słowem, z daleka karczma chwiejąca się, krzywa,
 Podobna jest do żyda, gdy się modląc kiwa:
 Dach jak czapka, jak broda strzecha roztrzęsiona.
 Ściany dymne i brudne jak czarna opona,
 A z przodu rzeźba sterczy jak cyces na czole. [IV, 205—209]

Na temat konstrukcji, o jakich tu mowa, wypowiedział się z dużym krytycyzmem Julian Przyboś. Wskazał on na barokową dziwaczność słynnego opisu wschodu słońca w XI księdze. Z okazji końcowej części tego opisu (w. 174—181) mówi:

Mickiewicz malował obraz najwyraźniej w intencji olśnienia widza przepychem jaskrawości [...] ⁴⁰.

Rzeczywiście, zasadą stylową mowy poetyckiej w *Panu Tadeuszu* często bywa intencja olśnienia widza upiękuszonym przedmiotem. Hiperboliczne nasycenie środkami metaforycznymi, nadmiar obrazów, to, co ma się ochotę nazwać napuszoną poetycznością, przywołuje na pamięć niektóre z *Sonetów krymskich*. Tam jednak świadoma dążność do przepychu, mówienie obrazami napierającymi na siebie i wypierającymi się wzajem, miała wyraźniejsze uzasadnienia.

W innym miejscu Przyboś pisze:

W toku opowiadania wtrąca poeta porównania, które nie zawsze służą trafniejszemu uprzytomnieniu zjawiska, niekiedy mają tylko

³⁹ Por. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 2, cz. 2, s. 418.

⁴⁰ Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, s. 69.

ukazać jego ozdobność, jego piękno, już nie tylko dla piękna, lecz i dla ornamentu. A niekiedy ornament wybija się w porównaniu tak ozdobnie, że niemal ponad miarę i potrzebę samego piękna⁴¹.

Autor ilustruje te przekonania wybranymi przez siebie cytami — przede wszystkim ze sceny, w której Zosia karmi ptaki (V, 55—75), sceny szczególnie przeładowanej ozdobnikami, „zbędnymi pleonazmami“.

*

Zwrócono tu uwagę — w dużej mierze opierając się na osiągnięciach Przybósia — na dwie szczególne cechy tzw. opisów Mickiewicza: na ich łączność z „malarską“ techniką przedstawiania (przy tym techniką o określonych cechach) oraz widoczną chęć zasugerowania przepychu. W zakresie językowych sposobów odpowiada tym tendencjom charakterystyczna sytuacja: bądź mówienie językiem niezmetaforyzowanym, nagromadzającym jednoznaczne motywy, bądź — odwrotnie — nadmiar obrazowania, męczące transfigurowanie obrazów.

Dużo opisów, zwłaszcza obszerniejszych, *Pana Tadeusza* ma charakter dekoratorsko-szczegółowy. Tendencji zdobniczej towarzyszy przeważnie usposobienie do stopniowego, nieraz drobniawego, ujawniania szczegółów wyglądu. Praca poety polega wówczas na dobieraniu słownych ekwiwalentów dla składników oglądanej przestrzeni, na kolejnym opisywaniu. A więc nie są to obrazy w ścisłym rozumieniu poetyckie, budowane środkami konstytutywnymi dla poezji i tylko dla poezji jako sztuki. Te bowiem dane są od razu w całości, dzięki napięciu wytwarzanemu przez zestawiane słowa, które wzajem przenoszą na siebie znaczenia.

„Uwagami malarskimi“ nazwał poeta w „Treści“ księgi III spostrzeżenia Tadeusza „nad drzewami i obłokami“. To dobre określenie dla metody opisowej, o której była mowa⁴².

⁴¹ *Tamże*, s. 77. Por. także s. 78, 102.

⁴² Problem tzw. „malarskości“ *Pana Tadeusza*, tylekroć wracający w wypowiedziach naukowych i krytycznych, jest szczególnie skomplikowany i wymaga od historyka literatury doskonałego przygotowania także w zakresie teorii i historii sztuk plastycznych. Tu dotknięto go jedynie od strony warsztatu poetyckiego obrazowania. Zaproponowane interpretacje i wnioski mogą budzić zastrzeżenia. Ich umieszczenie wydawało się

4. Kształt człowieka

Od dawna i wielokrotnie wskazywano, jak bardzo szczególną właściwością obrazowania w *Panu Tadeuszu* jest antropomorfizacja. Udział tego zabiegu w stworzeniu swoiście „Pana-Tadeuszowej“ wizji rzeczywistości jest tak doniosły, iż urasta do roli jednej z naczelných zasad konstrukcyjnych obrazu.

Kształt ludzki jest w świecie tej epopei prawie, jak przestrzeń, kategorią postrzegania. Często jak by nie można tu było patrzeć inaczej — tylko poprzez zarysy ludzkich postaci. Człowiek jest obecny we wzroku narratora. Przyboś wypowiedział dobitnie spostrzeżenia na ten temat:

Wydaje się, że ilekroć Mickiewicz pisząc *Pana Tadeusza* odrywał się od powieści o ludziach, tylekroć z nieodpartą siłą nasuwał mu się antropomorficzny obraz przyrody. Krajobraz robił na kliszy, na której już zdjęto pierwszoplanowy obraz człowieka — ustawiczna personifikacja. Nie znam w literaturze świata dzieła, które by w tym stopniu co *Pan Tadeusz* było nasycone w widzeniu świata, w stylu — człowiekiem, które by było tak przeczłowieczone jak *Pan Tadeusz*⁴³.

Antropomorfizm jest — wedle Przybosia — główną podstawą baśniowości poematu.

To jeden przejaw warsztatu poetyckiego, na którym będzie skupiona uwaga. Towarzyszy mu często drugi, równoległy doń, ale przeciwnie skierowany, o podobnej wadze — fakt nazwany przez Wacława Kubackiego „naturomorfizmem“⁴⁴. Gdy mowa o człowieku, odwołuje się poeta w większości wypadków do analogii przyrodniczych. Szerzej określając — do analogii z bytami naturalnymi, nie wytworami cywilizacji.

W tym ujawnia się może najpełniej indywidualność wyobraźni opowiadającego, swoistość jego wzroku: patrząc na świat zewnętrzny transponuje go na cechy i kształty człowieka, mówiąc o ludziach kojarzy ich wygląd i czynności z przejawami natury. „[...] człowiek ożywia obraz przyrody, przyroda ukonkretnia obraz człowieka“⁴⁵. Ta dwukierunkowa transpozycja najwyraźniej decyduje o odrębności artystycznej świata *Pana Tadeusza*, nadaje mu niepowtarzalny „smak“.

wszakże konieczne — ze względu na rolę, jaką pełnią w całości wywodów. Autor pragnie w przyszłości wrócić do analizowanej sprawy.

⁴³ Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, s. 39.

⁴⁴ Kubacki, *op. cit.*

⁴⁵ Wyka, *O formie prawdziwej „Pana Tadeusza“*, s. 120.

Nie jest to tylko sprawa udziału w obrazowej mechanice — przedstawień z określonych sfer tematycznych. Wspomniane kierunki przekształceń obrazowych zbyt są tutaj doniosłe i powszechne. Ich zadanie jest ważniejsze niż tylko urozmaicenie i „uplastycznianie“ wizji. Uzasadnione są istotniejszymi racjami. Mają swą rolę w głównych zasadach uszeregowania tworzywa, decydujących o ogólnych „ideach“ poetyckich *Pana Tadeusza*.

Związek człowieka i otaczającej go natury — to jedna z tych „idei“. „Bohaterami poematu są dawność polska [więc człowiek i kultura] i przyroda“ — powiada Leopold Staff⁴⁶. Ważne, że poeta nie komunikuje tego składnika ogólnej filozofii utworu drogą bezpośrednich sformułowań, nawet nie wyłącznie drogą wyboru tematyki, obszernego opowiadania o ludziach i przyrodzie. Komunikuje — samym sposobem mówienia, ujmowania opowiadanych spraw w obrazy.

Kubacki przypominał z tej okazji postulatory filozofii romantycznej, mówił o „swoistym panteizmie poetyckim“ w *Panu Tadeuszu*, o tym, że następuje tu „coś w rodzaju Schellingiańskiej identyfikacji jaźni i bytu w sztuce“⁴⁷. Nie jest to przekonujące — i może prowadzić do nieporozumień, jeśli idzie o „filozoficzne“ mniemania podsuwane przez kształt poematu.

Świat otaczający człowieka — wskazywaliśmy na to — jest w *Panu Tadeuszu* obiektywny i rzeczywisty. Nie jest dla człowieka złudzeniem, nie jest — jak w idealistycznych przekonaniach — projekcją jego jaźni, myślową konstrukcją. Nie jest przecież światem ukształtowanym wedle wyobrażeń „romansowej głowy“ („romansowość“ Hrabiego, jego zetknięcia z rzeczywistością, jeszcze bardziej to uwydatniają), odbiega od ujęć romantycznej kosmologii. Człowiek jest tu przekonany o realności świata, wie, że jest od rzeczywistości zależny, podporządkowany jej jako jeden z wielu elementów. Świat, natura nie jest dlań przedmiotem ogólnikowego myślenia czy marzenia — jest terenem pracy, konkretnych zadań. Człowiek *Pana Tadeusza* jest osobą społeczną, związaną z losami zbiorowości. Jest częścią organizmu społeczne-

⁴⁶ L. Staff, O „*Panu Tadeuszu*“. W: *Rocznik Polskiej Akademii Literatury*. 1933—1936. Warszawa 1937, s. 54.

⁴⁷ Kubacki, *op. cit.*

go — nie ośrodkiem świata, wyjątkową jednostką poszukującą sensu życia.

W tym też znaczeniu jest człowiek silnie sprzęgnięty ze sprawami świata, w którym pracuje — z ziemią, przyrodą: „ona wy-daje go, otacza i wchłania“, jak to określono⁴⁸. „Zjednoczenie“ człowieka i przyrody nie prowadzi jednak do jakiegoś monizmu poetyckiego. Granica między człowiekiem a przyrodą nigdy się nie zaciera w tym stopniu — by posłużyć się odległym przykładem — jak w niektórych ujęciach Leśmiana. (Spostrzeżenia na ten temat były już notowane na s. 486—487.) O „identyfikacji jaźni i bytu“ nie można mówić — ani w warstwie najogólniejszych idei poematu, ani w zakresie faktów objętych warsztatem obrazowym, który te „idee“ współtworzy, a który nas tu specjalnie interesuje.

Opowiadający podmiot wyraźnie daleki jest od utożsamiania siebie i opisywanego świata zewnętrznego. Nie może też być mowy o jakimś „stopieniu“ wprowadzonych postaci z tłem przyrody. Osoby poematu są bardzo wyraźnie odrysowane na tle otoczenia — to odrębne portrety charakterologiczne. Pozostaje zatem do rozpatrzenia obszar antropomorfizujących i naturomorfizujących obrazów.

Bardzo różnymi sposobami wmontowuje poeta człowieka w obrazowe przedstawienia świata zewnętrznego. Wprowadzmy zasadniczy tylko podział antropomorficznych opracowań.

Najpowszechniejszą postacią tego zabiegu są krótkie zestawienia czynione w toku narracji. Polegają one na powiązaniu przedmiotu opowieści z odpowiadającym mu zewnętrznym kształtem i wyglądem ludzkim. Czasem wystarcza jeden epitet:

Na grotach zawieszono brzuchate kociołki; [IV, 815]

Niekiedy bywa to uświadomienie metafory spopularyzowanej w codziennym języku — przez jej szersze rozbudowanie, ujawniające „ludzki“ składnik obrazu:

W ludziach straty nie było; ale wszystkie ławy
Miały zwichnione nogi, stół także kulawy, [V, 782—783]

Najczęściej porównanie lub przenośnia:

⁴⁸ Krzyżanowski, *Wielkość i oryginalność „Pana Tadeusza“*, s. 261—262.

[słońce]

Całe zaczerwienione, jak zdrowe oblicze
 Gospodarza, gdy prace skończywszy rolnicze
 Na spoczynek powraca. [I, 188—190]

[...] panińskim rumieńcem dziecielina pała, [I, 20]

Czasem aż przedstawienia drugiego stopnia objęte są procesem personifikacji. Oto metafora wbudowana w porównanie: Zosia panująca w myślach Tadeusza zestawiona jest z *u s o b i o n ą* lilią:

Sród nich [myśli] jedna króluje postać, jak w pogodę
 Lilia jezior skroń białą wznosząca nad wodę. [I, 330—331]

Bywa też tak, że siła uczłowiczająca skupia się w czasowniku (lub wyrazach o funkcji czasownikowej), oznaczającym wyłączenie czynności istot świadomych.

Na niej [miedzy zielonej] z rzadka ciche grusze siedzą. [I, 22]

Nieznacznie z wilgotnego wykradał się mroku
 Świt bez rumieńca, wiodąc dzień bez światła w oku.
 [VI, 1—2]

[strumień] szepce,

Jako dziecię krzykliwe złożone w kolebce, [III, 306—307]

Do opisu świata przedostaje się bowiem nie tylko zewnętrzna podobizna człowieka — także ludzki gest, jakaś szczególna postawa, nawet składniki międzyludzkich stosunków i sytuacji, charakterystyczne przejawy życia społecznego i towarzyskiego.

Te elementy ujawniają się wyraźniej w drugim typie antropomorfizacji, w konsekwentnym stylizowaniu obszerniejszych fragmentów — przede wszystkim w „humanizowanych“ opisach krajobrazu.

Weźmy znany opis gaju:

[...] wokoło nich ciągnęły się lasy
 Litewskie! tak poważne i tak pełne krasy! —
 Czeremchy oplatane dzikich chmielów wieńcem,
 Jarzębiny ze świeżym pasterskim rumieńcem,
 Leszczyna jak menada z zielonymi berły,
 Ubranymi jak w grona, w orzechowe perły;
 A niżej dziatwa leśna: głóg w objęciu kalin,
 Ożyna czarne usta tuląca do malin.
 Drzewa i krzewy liśćmi wzięły się za ręce,
 Jak do tańca stojące panny i młodzieńce
 Wkoło pary małżonków. Stoi pośród grona

Para, nad całą leśną gromadą wzniesiona
 Wysmukłością kibici i barwy powabem;
 Brzoza biała, kochanka, z małżonkiem swym grabem.
 A dalej, jakby starce na dzieci i wnuki
 Patrzą siedząc w milczeniu, tu sędziwe buki,
 Tam matrony topole i mchami brodaty
 Dąb, włożywszy pięć wieków na swój kark garbaty,
 Wspiera się, jak na grobów połamanych słupach,
 Na dębów, przodków swoich, skamieniałych trupach.

[III, 548—567]

„Menada“, „działwa leśna“, „panny i młodzieńce“, „para małżonków“, „gromada“, „kochanka“, „starce“, „dzieci i wnuki“, „przodkowie“, „trupcy“ — oto słowa wyznaczające ludzkie stosunki w przyrodzie. Są i wskazane szczegóły wyglądu postaci: „pasterski rumieniec“, „usta“, „wysmukłość kibici“, „sędziwe“, „brodaty“, „kark garbaty“. I wreszcie gesty, ale gesty potencjalne, raczej charakterystyczny układ: „objęcie“, „tulenie się“, trzymanie się za ręce „jak do tańca“. Wszakże cała ta gromada jest ujęta statycznie! Drzewa i krzewy, które „liśćmi wzięły się za ręce“, wcale nie „pląsają“, wbrew temu, co mówi Przyboś⁴⁹. Stoją tylko „gotowe do tańca“. Dynamika jest tu pozorna. Obrazy są niby w ruchu, a właściwie nieruchome, zamarłe. To ważna cecha opisu. Decydująca o tym, że ludzkie postaci przecież nie przytłumiają gaju, jak mniema Przyboś. Cecha przypominająca, że to tylko wzrok wpatzonego obserwatora doszukał się w roślinności ludzkich kształtów, próbuje je kinetyzować... ale przyroda jest nieruchoma. Znamienny jest brak ruchowych czasowników. Te, które zostały użyte, podkreślają raczej niezmiennność, zakrzepłość przedstawionych form: „stojące“, „stoi“, „patrzą siedząc w milczeniu“, „wspiera się“. Wszystko to wyraźnie odsunięte od patrzącego, ujęte „od zewnątrz“, w pewnych dostrzegalnych propor-

⁴⁹ Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, s. 74. Krajobrazom *Pana Tadeusza*, których głównym środkiem wyrazu jest personifikacja, poświęca Przyboś osobne uwagi. Ilustrując twierdzenie o schematyzmie „mianiery personifikacyjnej“ (s. 74—75), posłużył się autor błędnie dobranym przykładem stylizacji grzybów na „szeregi naczyń stołowych“ (III, 274—283). Analizowane przez Przybosia „Zestawienie: łąka = stół nakryty obrusem, grzyby = naczynia stołowe na tym obrusie“ — nie jest przecież zestawieniem personifikującym. Zawiera analogię między naturalnymi twórami przyrody a wytworami ludzkimi. Jedynym słowem „uczłowieczającym“ jest wstępne określenie grzybów jako „pospólstwa“ (III, 270). Schodzi ono na dalszy plan w samym opisie.

cyjach, z właściwym Mickiewiczowi rozplanowaniem: „niżej dziatwa leśna“, „Wkoło pary małżonków“, „Para, nad całą leśną gromadą wzniesiona“. „A dalej jakby starce“, „tu sędziwe buki“, „Tam matrony topole“, „Dąb [...] Wspiera się, jak na grobów połamanych słupach, Na dębów [...] skamieniałych trupach“. Przy tym nic z ujęcia fantazyjnego, zjawiskowego, zacierającego wyrazność kształtów. Są to przedstawienia materialne, poddane określonym kategoriom przestrzennym.

Przyjrzyjmy się innej stylizacji uczłowiczającej. Oto początek fragmentu dużo obszerniejszego:

Dwa stawy pochyliły ku sobie oblicza
 Jako para kochanków: prawy staw miał wody
 Gładkie i czyste jako dziewicze jagody;
 Lewy ciemniejszy nieco, jako twarz młodziana
 Smągława i już męskim puchem osypana.
 Prawy złocistym piaskiem połyskał się wkoło
 Jak gdyby włosem jasnym; a lewego czoło
 Najeżone łożami, wierzbami czubate;
 Oba stawy ubrane w zieloności szatę. [VIII, 587—595]

Dwa stawy „Jako para kochanków“. Proces wskazywania analogii, sprowadzania ku sobie zjawisk podobnych w przekonaniu patrzącego — jakże tu „sprawdzalnie“, dostrzegalnie przebiega. Jest jak by analitycznie rozłożony. Poeta powiązuje kolejno odpowiadające sobie szczegóły wyglądu, spokojnie z dystansem porównuje. Nie chce przekonać nas o konieczności tych właśnie obrazów, sugeruje jedynie możliwość „dopatrzenia się“ w widoku stawów — ludzkich kształtów. Prawda, jest w tym schemat, którego zasadę łatwo od razu odkryć, ale przecież uosobienia nie przytłumiają pejzażu całkowicie⁵⁰. Nie tylko dzięki następującym dalej bezpośrednim obrazom nocy księżycowej. Także w cytowanym fragmencie mamy przemienne opalizowanie dwu warstw obrazu: obok określeń personifikujących są przecież „wody Gładkie i czyste“, „złocisty piasek“, „łoży“, „wierzby“, „zieloność“.

Podobnych obszernych stylizacji jest jeszcze kilka w *Panu Tadeuszu* (jak słynny sąd w księdze II, jak „muzyka wieczoru“ w księdze VIII). Ale nie spotykamy w nich tej „wewnętrznej konieczności“ obrazu, jaką obserwujemy w trzecim, najrzadszym typie uosobień: gdy personifikacja nie za pomocą stopniowego

⁵⁰ Por. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, s. 75.

snucia analogii, ale jednym dynamicznym ogarnięciem wnika w przedstawiany obraz. Właściwie jedno tylko takie zjawisko obserwujemy w *Panu Tadeuszu*: „aniola burzy“ w księdze X. Jednak wówczas przyroda nie przybiera postaci zwykłego człowieka — ożywia się nadludzkim sposobem istnienia. Obraz jest już innego rodzaju wiadomością o świecie.

W kręgu „naturomorfizmów“ sytuacja podobna; można je zamknąć w takiej samej „klasyfikacji“. Jak dalece ta metoda przekształcania człowieka według modelu przyrody jest tożsama z uosobieniem natury — niech ukazą wybrane przykłady.

Typ drobnego zestawienia:

[Tadeusz i Telimena]

Odstrychnęli od siebie mimowolnie głowy,
Jako wierchołki drzewa powiązane spodem,
Gdy je wichur rozerwie; [I, 711—713]

(Obraz podobny powtórzy się w stosunku do tych samych postaci w księdze II, 723—724.)

Wtem gałąź wstrzęsła się trącona
I pomiędzy jarzębin rozsunione grona
Kraśniejsze od jarzębin zajaśniały lica: [IV, 81—83]⁵¹

[...] kwiat od białych włosów

Odbijał bardzo pięknie, jak od zboża kłosów! [V, 163—164]

[...] wszystkie głowy, jak kłosy schylone

Wstecznym wiatrem, w przeciwną zwróciły się stronę, [V, 582—583]

Dodajmy do tego liczne obrazy zbudowane na osi analogii ludzie-zwierzęta, przypomniane ostatnio przez Kazimierza Wykę⁵².

Jest i odświeżenie wytartej przerośniętej: „niemcyska jak mrowie Pełzną“ (VII, 42—43).

⁵¹ Z. Szmydtowa (*Czynniki rodzajowe i strukturalne „Pana Tadeusza“*. Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału I Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, 1946, z. 1/2, s. 4) pisze:

„W grupie stanowiącej przedmiot obrazu człowiek bywa ujmowany bądź pierwszoplanowo, bądź równorzędnie z elementami natury, ale, co szczególnie dla *Pana Tadeusza* znamienne, bywa także czynnikiem drugoplanowym w grupie. Tak więc siwizna Maćka zestrąja się z puchem króliczym i przez to pięknieje. W obrazie ptactwa domowego »Śród ptaszyn głów sterczały główki ludzkie małe«, a w puszczy »między gałęzi rozsunione grona kraśniejsze od jarzębin zajaśniały lica«.

⁵² Wyka, *O formie prawdziwej „Pana Tadeusza“*, s. 97—98.

Typ rozszerzonej stylizacji:

Włos litewskiego ludu, biały albo płowy,
 Pozłacał się jako łan dojrzałego żyta;
 Gdzieniedzie kraśna główka dziewicza wykwita,
 Ubrana w świeże kwiaty albo w pawie oczy
 I wstęgi rozplecione, ozdoby warkoczy,
 Śród głów męskich, jak w zbożu bławat i kąkole.
 Klęczący różnobarwy tłum okrywa pole,
 A na głos dzwonka, niby na wiatru powianie,
 Chylą się wszystkie głowy jak kłosy na łanie. [XI, 199—207]

Patrzą w sad, gdzie wśród pączków barwistego maku
 Stał uian jak słonecznik, w błyszczącym kołpaku,
 Strojnym blachą złocistą i piórem koguta;
 Przy nim dziewczę, w zielonej sukience jak ruta
 Pozioma, wznosi oczki błękitne jak bratki
 Ku oczom chłopca; [XI, 298—303]

Typ bardziej aluzyjny i wieloznaczny:

[Zosia] zrywała się lecieć jak kraska spłoszona,
 I już lekkie jej stopy wionęły nad liściem, [III, 86—87]

[Zosia]

Sama biała i w długą bieliznę ubrana,
 Kręci się jak bijąca śród kwiatów fontanna; [V, 77—78]

*

By nie powtarzać wielu sądów o antropomorficznych obrazach *Pana Tadeusza* dawniej w krytyce ustalonych, ograniczono się tu do szczegółowej sprawy. Zgromadzono nieco materiału, który różnymi sposobami miał służyć jednemu wnioskowi. Ostrze wniosku skierowane jest polemicznie przeciw cytowanej na początku interpretacji Kubackiego. Uczłowieczenie świata pozaludzkiego w *Panu Tadeuszu* nie poddaje się tej interpretacji.

Twierdzenie o „swoistym panteizmie poetyckim“ jest, jak się zdaje, formułą dość daleką od właściwego ujęcia substancji poetyckiej *Pana Tadeusza*. Przeciwnie: gmatwa sytuację, skierowując uwagę na odmienny od Mickiewiczowskiego typ obróbki materiału. Przypomnienie postulatów niemieckiej filozofii idealistycznej okazałoby się bardziej owocne jako komentarz do ostatnich krajobrazów ukształtowanych piórem Słowackiego. To autor *Króla-Ducha* skłonny był jednoczyć w swych wizjach „ducha“ człowieka ze zjawiskami natury, rozumianej jako emanacja Boga. U niego spotykamy opracowania poetyckie, które można

by nazwać wzajemnym istotowym przeniknięciem człowieka i przyrody. Obrazy będą tam służyć wypowiedzeniu określonej „filozofii“.

Służą i w *Panu Tadeuszu*, ale innej „filozofii“, innym przekonaniom o człowieku i jego sprawach. W polu zainteresowań poety znalazło się nie dociekanie „istoty rzeczy“, ale praktyczna postawa człowieka wobec konkretnych zadań. Dlatego w Mickiewiczowskiej metodzie antropomorfizowania inaczej jest obecna idea łączności człowieka i przyrody. W świecie pozaludzkim, w krajobrazie — poszukuje poeta układów podobnych do zewnętrznych, zmysłowo poznawalnych, cielesnych kształtów człowieka. Do ujęć personifikujących ma stosunek zdecydowanie przedmiotowy, epicki. Patrzy z właściwym epikowi zainteresowaniem dla powłoki rzeczy. Obojętnie przechodzi nad „otchłanią osobliwości“, niedostępną oku⁵³. Gdy napomykał o skrytych wartościach — „realistyczna“ antropomorfizacja nie wystarczała.

5. Spojrzenie humorysty

Ujęcie tworzywa w obrazowe zestawienia służy nie tylko budowie świata poetyckiego — bywa też *implicite* jego oceną. Poezja stwarzając określoną rzeczywistość kształtuje równocześnie nasz stosunek do tej rzeczywistości, pewne kategorie jej odbioru. Utwór wyznacza postawę. Przedstawione sytuacje, sprawy, ludzi każe sądzić wedle zamkniętych w sobie kryteriów.

Wspomniano już, że *Pan Tadeusz* należy do dzieł najpełniej realizujących nakaz artystycznej obiektywizacji, jedno z najtrudniejszych wymagań poezji. Nie na darmo określa się ten utwór rzadkim nazwaniem: poezja czysta. Stąd bardziej mówi on całością wizji niż utwory obficie wykorzystujące poetycką wartość czynników dyskursywnych, eksploatujące myślową konstrukcję, dialektykę argumentacji, grę racjonalnych sensów słowa — w roli budulca.

Zespół ogólnych i podstawowych przekonań o świecie jest więc tu bardziej ukryty, wyrażony pośrednio. Wyznaczników interpretacji świata można się doczytać drogą okrężną, na podstawie sposobów wiązania spostrzeżeń, z obrazowych nazwań. Oczy-

⁵³ Por. B. Miciński, *Portret Kanta*. Znak, 1947, nr 6, s. 623.

wiecie, nie tylko tą drogą — ona jednak objęta jest zakresem tych rozważań.

Pytając zatem o sposób i skalę osądzania świata w *Panu Tadeuszu*, nie pytamy o to, jaką „sprawiedliwość wymierzał światu“ współczesnemu sobie Mickiewicz (to problem interesujący odrębnie). Pytamy jedynie o te oparcia osądu, jakich udziela sam utwór. Przy tym może być mowa o wydobyciu głównego kierunku oceny. Nie ma tu miejsca na intelektualnie rozbudowany system.

pierwszą poety powinnością jest rzecz zmysłowie malować, nie zapuszczając się w rozumowania naukowe⁵⁴.

Nadmiernie dokładne sprawozdanie o szczegółach „postawy poety“ wspiera się często na niezrozumieniu swoistości warsztatu poetyckiego.

Wskazemy tylko na jeden ważny nurt wartościującego funkcjonowania obrazów w *Panu Tadeuszu*, nurt — zdawałoby się — komunikowany w poemacie wyłącznie jakimiś większymi jednostkami budowy. Tymczasem właśnie w sposobie konstruowania obrazu realizuje Mickiewicz to, co nazywano od dawna jego postawą wyrozumiałe i miłującą humorystyczną wobec świata tworzego w epepei.

Zobaczymy na wybranych przykładach, jak drobne komórki ustroju poetyckiego uczestniczą w sugerowaniu tej postawy. Jest to nagle, zaskakujące stykanie z sobą rzeczy lub cech z niesłychanie różnych poziomów wartości. Taki jest właśnie mechanizm dowcipu: w miejsce wartości oczekiwanej wchodzi niespodzianie wartość inna⁵⁵. Jaskrawa różnowartościowość składników, jakaś ich dysproporcja dziwiąca i śmieszająca, ale i w pewnym stopniu uzasadniona sprawdzalną analogią, wyodrębnia te układy od obrazów działających czysto lirycznie, konstruowanych przecież także w oparciu o zaskoczenie.

[Telimena]

Jak bilardowa kula toczyła się kołem, [I, 561]

Hrabiego nazywa poeta to kotem, to zbiegłym rekrutem, to czaplą, wreszcie — żurawiem.

⁵⁴ Mickiewicz, *op. cit.*, t. 5, s. 119.

⁵⁵ Por. K. Irzykowski, *Walka o treść*. Warszawa 1929, s. 16—22.

Nagle stawał i w niebo poglądał żałośnie
 Jak kot, gdy ujrzy wróble na wysokiej sośnie;
 Często bez psa, bez strzelby błakał się po gaju
 Jak rekrut zbiegły; często siadał przy ruczaju
 Nieruchomy, schyliwszy głowę nad potokiem,
 Jak czapla wszystkie ryby chcącą pozrzeć okiem. [II, 133—138]

[Hrabia na Zosię]

[...] patrzył z wyciągniętą szyją, jak dziobaty
 Żuraw, z dala od stada gdy odprawia czaty
 Stojąc na jednej nodze, z czujnymi oczyma
 I by nie zasnąć, kamień w drugiej nodze trzyma. [II, 447—450]

[Gerwazy chyli] [...] łysinę wielką, świecąca z daleka
 I naciętą od licznych kordów jak nasieka;
 Gładził ją ręką. [II, 187—189]

[w karyjulce Podczaszyca]

[...] na kozłach niemczysko chude na kształt deski;
 Nogi miał długie, cienkie, jak od chmielu tyki, [I, 444—445]

Oczywiście musimy zapomnieć o „starości“ tych przenośnych zestawień, dzisiaj wytartych i spopularyzowanych. Podobnie jak to — we fragmencie:

On raptem porwał obu z tyłu za kołnierze
 I dwakroć uderzywszy głowy obie mocne
 Jedną o drugą jako jaja wielkanocne,
 Rozkrzyżował ramiona na kształt drogoskazu
 I we dwa kąty izby rzucił ich od razu; [II, 755—758]

Dwuwersz, w którym mowa o namalowanym na denku tabakierki księdza Robaka Napoleonie:

Spinał konia, jak gdyby chciał skakać w niebiosą,
 Jedną rękę na cuglach, drugą miał u nosa. [IV, 391—392]

— posłużył Wacławowi Borowemu w pamiętnym eseju do wyrowadzenia ogólnego wniosku o atmosferze całego dzieła:

pozornie uroczyście powaga w opisywaniu błahostek i przeciwnie, przytłumianie tonów patetycznych humorystycznym akompaniamentem⁵⁶.

Jak by opowiadał w *Panu Tadeuszu* jakiś wirtuoz-humorysta, dysponujący niewyczerpanym zasobem najbardziej zaskakujących

⁵⁶ W. Borowy, „*Pan Tadeusz*“ — książka nieśmiertelna. Tygodnik Powszechny, 1947, nr 51/52, s. 4. Przedruk w książce: *O poezji Mickiewicza*. T. 2. Lublin 1958, s. 90.

skojarzeń. Poeta z wysoka włada rzeczami, najdziwniej — ku radości słuchaczy — przemienia przedmioty.

[Wojski]

[...] gdzie szmer jeszcze słyszał, jak ksiądz kropielnicą,
 Tam uciszając machał swą placką ze skóry;
 Wreszcie podniósłszy trzonek z powagą do góry
 Jak łaskę marszałkowską, nakazał milczenie: [II, 775—778]

Głowy szlacheckie, jak widzieliśmy, mogą być „jako jaja wielkanocne“. Kiedy indziej są „moździerzami“!

[Tłum szlachty otaczał Robaka]

I nosy ku księdzowskiej chylił tabakierze;
 Brano z niej, i kichała szlachta jak moździerz. [IV, 291—292]

Zwróćmy uwagę na owo metonimiczne „chylenie nosów“. Kilka wierszy dalej „dostojnie“ będzie się wyrażał o swoim nosie Skołuba: „Od czasu jak nos dźwigam (tu głośnął nos długi“ (IV, 295).

Nawet w zestawieniu „wódz gospodarstwa“ (I, 844) osiąga poeta humorystyczne wyniki, powiązując — tu i w innych napomknieniach poematu — sielskość i spokój gospodarskich zajęć z działaniami wodza-stratega, pracującego pośród rzeczywistych niebezpieczeństw.

*

Już na tej podstawie trzeba zmodyfikować wcześniejszy (rozdział 1) sąd o „zwykłości“ i „przeciętności“ obrazów w *Panu Tadeuszu*.

Oczy patrzącego aoidy widzą inaczej — więcej i dokładniej niż przeciętne. To opowiada ktoś, kto — owszem — potrafi żyć zwykłym życiem przedstawianych ludzi, utożsamiać krąg swoich doznań, kontaktów i wiedzy o rzeczywistości z ich kręgiem, ktoś wyłączający z opowieści zjawiska niedostępne pojmowaniu mieszkańca ziemi nowogródzkiej. Ale, nie sięgając do niezwykłych terenów, na zwykły świat patrzy jednak niezwykle, bawi się i raduje odkrywaniem analogii i podobieństw nie od razu widocznych. Raz po raz zauważamy, że poeta stoi ponad opowiadanym światem, kieruje przebiegiem spraw z pewnej odległości. W obrazowych nazwaniach tworzy dla nas „psychiczne zatory“; jego sposób „upodobniania“ zwykłych rzeczy do siebie jest metodą przywiązywania słuchacza, skupiania zainteresowanej uwagi na codziennych przedmiotach.

Na tym polega odejście w poemacie od popularnego patrzenia. To jest refleks humorystycznej postawy „opowiadacza“ w warstwie obrazów.

Zamknięcie

Oddziaływanie poezji daje się niekiedy objąć jakimś jednym określeniem, które szczególnie udatnie mówi o jej swoistości. *Pan Tadeusz* jest jednością w różnorodności. Klasyczna formuła piękna *unitas in varietate*, przyjęta jako znak orientacyjny poszukiwań krytycznych, podobałaby chyba ukazaniu całej, we wszystkich wymiarach, poezji *Pana Tadeusza*. Świat poetycki jest tu konsekwentnie jeden, spleciony wewnątrz, ale wzniesiony z jakże rozmaitych elementów. I technika jego przedstawiania, podporządkowana naczelnym zasadom, nie jest przecież schematycznie jednolita. Jest właśnie wydoskonalona — różnokierunkowa i zmienna. To, co zwiemy prostotą *Pana Tadeusza*, nie polega na wyrzeczeniu się rozwiniętej sztuki.

Zauważmy, w jak rozmaitych strefach *Pana Tadeusza* tropić można tę wielość sposobów, różność składników:

1) bogactwo literackiej tradycji, ujawnione w badaniach genetycznych; dynamika wzrostu i wzięcia różnych gatunków w organizmie poematu;

2) wielość struktur językowych: od opowieści i opisu po komediowy dialog i konfesyjny monolog;

3) falowanie tonu narracji, tak charakterystyczne dla tego utworu; zmienność postawy „poety“ wobec tworzego świata; zmienność natężenia „treści“;

4) ogromna skala sytuacji emocjonalnych, a więc typów udzielanych wzruszeń;

5) zróżnicowana typologia postaci: jeden świat ludzki komponują przecież odrębne metody portretowania osób.

To tylko pierwsze z brzegu przykłady różnorodnej wielości. Prawem też przykładu przedstawione uwagi starały się wskazać niektóre z wielu zadań, jakie pełni w *Panu Tadeuszu* obrazowanie.

Celowość obrazowanych posunięć, zorientowanie na przejrzystą logikę artystyczną całości wypowiedzi, okazała się złożona. Obserwacji poddano kolejno różne nurty obrazowego wyrazu, współpracując tutaj nie bez wzajemnego ścierania się. Granicę tego ścierania można by przeprowadzić tak, że z jednej strony znajdzie się dążenie do ukazania świata widzialnego zewnątrz,

„obiektywnie do siebie podobnego“ (dążenie — posługujące się określonymi zabiegami); z drugiej — modyfikujące to dążenie „zasady konstruktywne“ (Tynianow): ujęcie — uniwersalne odkrycie emocjonalne, ujęcie — „ozdobne malowidło“, ujęcie poprzez kształt ludzki, ujęcie humorystyczne.

Osobnym, nie wykonanym tutaj zadaniem, byłoby pokazanie, w jaki sposób udaje się poecie te różne ujęcia zjednoczyć. Dlatego jedynie jako tezę nie udowodnioną można wysunąć tu twierdzenie, że *Pan Tadeusz* — obok *Dziadów* cz. III — najsilniej poświadcza pamięć i konsekwencję Mickiewicza wobec zasady formułowanej jeszcze piórem filomaty: „Ideał musi być doskonale jednym, poezja każda musi mieć jedność“⁵⁷. Znow — śladem tylu poprzedników w historycznoliterackim rybactwie — udało się „ledwie u brzegów nawiedzić dno morza“.

Wrzesień 1956

⁵⁷ Mickiewicz, *op. cit.*, t. 5, s. 140.