

# Kazimierz Cysewski

---

## "Ballady i romanse" - przewodnik epistemologiczny

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/3, 65-100

---

1983

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KAZIMIERZ CYSEWSKI

## „BALLADY I ROMANSE” — PRZEWODNIK EPISTEMOLOGICZNY

Problem „wiecznego niedoczytania” znaczniejszych utworów literackich, nawet tych najczęściej badanych i opisywanych (a może właśnie tych), ma swoje uzasadnienia teoretyczne i historycznoliterackie. Te pierwsze tkwią w niepokojącej głębi znaczeń i sugestii utworu, które wymykają się próbom intelektualizacji i dają się co najwyżej „osaczyć”, tkwią ponadto w specyficznej zależności dzieła od zmieniających się układów odniesienia, odsłaniających w nim niespodziewane treści i odpowiedzi na pytania, które przynosi rozwój nauki czy w ogóle kultury<sup>1</sup>. Te drugie obejmują związek poznania utworu z poznaniem całokształtu warunków historycznych, literackich, światopoglądowych, filozoficznych, w których powstał.

*Ballady i romanse* Mickiewicza niewątpliwie należą do grupy dzieł wiecznie nie doczytanych i wciąż na nowo frapujących badaczy<sup>2</sup>. Ich fenomen jest tym bardziej interesujący, że nie wszystkie zawarte tu

---

<sup>1</sup> Akt interpretacji (ale też i analizy w pewnym stopniu) polega na włączeniu dzieła w określony kontekst. Taką koncepcję interpretacji — jako nadawania sensu utworowi — proponuje m. in. J. Sławiński w rozprawie *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego* (w zbiorze: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976).

<sup>2</sup> Wymieńmy tylko opracowania, które ukazały się w ostatnim czasie: S. Dąbrowski, *O jedną głoskę w „Romantyczności” Mickiewicza*. „Ruch Literacki” 1977, z. 4. — M. Grabowska, *Primula veris romantyzmu polskiego*. W: *Rozmai-tości romantyczne*. Warszawa 1978. — A. Kowalczykowa, *Widzenie w biały dzień*. O „Romantyczności” Mickiewicza. „Pamiętnik Literacki” 1975, s. 3. Przedruk w: *Romantyczni szaleńcy*. Warszawa 1977. — I. Opacki, „W środku niebokręga”. O „Balladach i romansach” Mickiewicza. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3. — Cz. Zgorzelski: *Owoce wileńsko-kowieńskiej twórczości lirycznej*. W: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*. Warszawa 1976; *Mickiewiczowski zwiastun romantyzmu*. Jw.; *O pierwszych balladach Mickiewicza*. Jw. — M. Żurowski, „Romantyczność” wśród manifestów romantyzmu. „Poezja” 1975, z. 11/12. Listę tę można by jeszcze uzupełnić o szereg prac, w których *Ballady i romanse* nie stanowią przedmiotu osobnego zainteresowania. Szkic niniejszy w przeważającej części sytuuje się komplementarnie wobec dotychczasowych ustaleń, aczkolwiek zawiera — przede wszystkim *implicite* — również interpretacje polemiczne.

utwory reprezentują poziom najwyższy. Stąd też próby opisu, wyznaczone nową perspektywą badawczą wobec cyklu, uzasadnione są w znacznym stopniu pytaniem o treści i cechy, które wpłynęły na jego szczególne znaczenie w rozwoju literatury; nawet jeżeli przedmiotem uwagi staje się jedna ballada, to i tak w swoim sensie i znaczeniu jest determinowana przynależnością do cyklu<sup>3</sup>. Przy uznaniu oczywistości stwierdzenia:

Odkrywanie sensu fenomenów przeszłości jest postępowaniem, z naukowego punktu widzenia, bardziej ryzykownym niż odmawianie im tego sensu. Odkrywanie sensu jest poniekąd zawsze naddawaniem sensu czerpanego z własnej współczesności<sup>4</sup>.

— zgodę na taki stan rzeczy interpretować jednak można nie jako wyraz rezygnacji, lecz efekt koncepcji dzieła jako czegoś nigdy nie poznanego do końca, a ujawniającego swoją potencjalną treść właśnie w zestawieniu z ową współczesnością, byle tylko badanie nie wytraçało utworu z jego kontekstu macierzystego.

Zakres poszukiwań i metodologia niniejszego szkicu są zdeterminowane następującymi, uzupełniającymi się wzajemnie założeniami (ich zasadność i racjonalność ujawni się w toku dalszych rozważań):

1) *Ballady i romanse* stanowią swoistą naukę romantyzmu, której głównym składnikiem jest epistemologia;

2) sterowanie odbiorem przedstawianej rzeczywistości staje się ważnym zadaniem strategii narracyjnej w poszczególnych utworach, współdecydując równocześnie o układzie całości cyklu;

3) strategia dialogu z odbiorcą ma dwojakie ukierunkowanie: do rzeczywistości zewnętrznej i do przedstawianego świata;

4) sterowanie odbiorem dokonywane jest przede wszystkim poprzez informacje epistemologiczne i metatekstowe.

Zadaniem szkicu jest nie tyle rekonstrukcja epistemologii wpisanej w *Ballady i romanse*, ile wskazanie na „metodykę” i sfunkcjonalizowanie wprowadzania treści epistemologicznych.

Jeżeli pominąć wierszowaną dedykację, którą w gruncie rzeczy — jak powszechnie się przyjmuje — jest *Pierwiosnek*, świadcząca o świadomości, że *Ballady i romanse* zwiastują nowe zjawiska w literaturze, na czoło cyklu wysunięte zostały dwa wiersze (*Romantyczność*, *Świtez*), których światopoglądowe znaczenie trudno przecenić. Najczęściej *Świtez* pozostaje w cieniu wyraziście programowej *Romantyczności*, a prze-

<sup>3</sup> Chodzi tu zarówno o fakt funkcjonowania *Ballad i romansów* jako znaczącej całości, jak i o wewnętrzne wyznaczniki jednolitości i spójności cyklu, na które zwraca uwagę Cz. Zgorzelski (wstęp w: A. Mickiewicz, *Wybór poezji*. T. 1. Wyd. 6, zmienione. Wrocław 1974, s. XLVIII—LVII. BN I 6. Do tego wydania odsyłamy skrótem BN, liczby po skrócie oznaczają stronicę). W niniejszym szkicu zagadnienie spójności *Ballad i romansów* interpretowane jest odmiennie.

<sup>4</sup> Z. Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976, s. 141.

cież stanowi ona dookreślenie, rozszerzenie i pogłębienie tez postawionych w tym pierwszym utworze, będąc bardzo ważnym ogniwem kształtowania zarówno epistemologii *Ballad i romansów*, jak i dialogu z odbiorcą o nowym stosunku do świata i o sposobach odczytywania rzeczywistości przedstawionej.

Aczkolwiek bez *Świtezi* lektura ballad pozbawiona byłaby ważnych wskazówek interpretacyjnych, epistemologia przedstawiałaby się znacznie bardziej ubogo i niewyraźnie, a układ cyklu straciłby wewnętrzną konsekwencję, to jednak, oczywiście, w *Romantyczności* zawarte zostały podstawowe założenia oraz dyrektywy epistemologiczne i światopoglądowe.

Dramaturgiczna bezpośredniość przedstawienia to główna cecha poetyki *Romantyczności*. Wewnętrzne zdramaturgizowanie utworu sięga bardzo głęboko, dotycząc nie tylko zwerbalizowanej kontrowersji pomiędzy narratorem a starcem. Konstrukcja ballady oparta jest w znacznym stopniu na różnorodności relacji pomiędzy bohaterami „zajścia” a Jasiem oraz pomiędzy nimi samymi. Relacje osobowe (Jasio—Karusia, Jasio—narrator, Jasio—lud, Jasio—starzec, Karusia—narrator, Karusia—starzec, lud—narrator, lud—starzec, narrator—starzec, narrator—odbiorca narracji) ujawniają niepowtarzalność każdej z nich, wielość elementów wyznaczających specyficzny charakter układu i decydujących o uwikłaniach postaw epistemologicznych i o poznawczych możliwościach bohaterów<sup>5</sup>. Narrator nie opowiada o zdarzeniu, lecz je prezentuje — z sugestią, że nie zostało przepuszczone przez filtr selekcyjną i interpretującą świadomości, z ukrytym zamiarem ustawienia odbiorcy w pozycji analogicznej do własnej, w pozycji uczestnika i bezstronnego z początku obserwatora. Dramaturgiczność przedstawienia, połączona z brakiem ocen, interpretacji, wyjaśnień zjawiska przecież wybitnie szokującego, nieracjonalnego, nawet pełnego sprzeczności co do jego realiów służy — paradoksalnie — sterowaniu odbiorem, zwiększeniu czytelniczego zaufania, zmierza do wzmocnienia kontaktu z faktami, będąc równocześnie przejawem specyficznego Mickiewiczowskiego realizmu w *Balladach i romansach*. Ów realizm, polegający na „odesłaniu” do rzeczywistości, jakby unicestwianiu fikcji przez stawianie czytelnika w obliczu faktów, nie zaś słów na ich temat<sup>6</sup> — sugeruje, że to właśnie

<sup>5</sup> Bliższy wgląd w *Romantyczność* pod kątem wewnętrznych opozycji wykraczałby poza zakres niniejszego szkicu, jednakże niektóre ich epistemologiczne aspekty staną się jeszcze przedmiotem opisu.

<sup>6</sup> Oczywiście, z racji samej już konwencji literatury czytelnik tylko za pośrednictwem słów dociera do świata, idzie tu jednak o takie zabiegi artystyczne, o takie posługiwanie się językiem, aby maksymalnie zintensyfikować iluzję bezpośredniego uczestnictwa w rzeczywistości przedstawionej — na prawach równych narratorowi (rozumianemu, rzecz jasna, nie jako „opowiadacz”, lecz obserwator i bohater). Można by się wyrazić paradoksalnie, że sposób prezentacji w *Romantyczności* zmierza do przewyciężenia konwencji literatury — w celu skuteczniejszego wprowadzenia odbiorcy w nowy rodzaj kontaktu ze światem.

rzeczywistość jest taka, a nie jej obraz literacki: 'i ja, i ty, czytelniku, borykamy się z zupełnie tym samym faktem świata, jesteśmy w analogicznej sytuacji, i od nas zależy, jak sobie z tym poradzimy'.

Wstępne, pejzażowe strofy *Switezi* przybliżają sygnalizowane tu „odesłanie” do rzeczywistości zewnętrznej, realizowane jednak już inaczej niż w *Romantyczności* i chyba znacznie bardziej interesujące. Adresat i narrator znajdują się na przeciwległych biegunach w stosunku do opisywanego przeżycia: dla adresata przeżycie nad Świteziałą mieści się w sferze potencjalnej przyszłości, dla narratora jest przeszłością. Narracja umieszcza doświadczenie jak by poza sferą literatury, jak by zakładając, że przekaz jest tylko namiastką rzeczywistego doświadczenia. Mimo że zawarty został tu opis przeżycia, to jednak forma drugiej osoby czasu przyszłego powoduje, że ono samo w pewnym sensie mieści się poza światem przedstawionym, poza narratorskim i odbiorczym „teraz”. O ile w *Romantyczności* odbiorca staje się współuczestnikiem narratorskiego rozpoznania sytuacji, o tyle w *Switezi*, w znacznie mniejszym stopniu „prowadzony za rękę”, w gruncie rzeczy pozostawiony będzie w najważniejszym momencie samemu sobie. Wprawdzie postawa jego została zaprogramowana przez narratora, to jednak znaczna rozpiętość czasowa będzie dzieliła ich doświadczenie. Dodajmy od razu, że sam charakter tego potencjalnego doświadczenia uniemożliwia współuczestnictwo. *Romantyczność* dotyczy uświadomienia pewnej postawy poznawczej, określonej deklaracji epistemologicznej, w *Switezi* deklaracja poznawcza znajduje swój wyraz w głębokim akcie przełamania wyłącznie racjonalnego kontaktu ze światem. A więc nie tylko wyrazista programowość *Romantyczności* decyduje o jej czołowej pozycji w cyklu, ale również mniejszy — w zestawieniu ze *Switeziałą* — stopień samodzielności odbiorcy i inny, jakby wstępny, charakter działań poznawczych.

Polemiczność *Romantyczności*, „nie literacka nawet, lecz »filozoficzna«, z zakresu teorii poznania”<sup>7</sup>, ma swoje podłoże w wewnętrznej dramaturgii, ale i w nakierowaniu na rzeczywistość zewnętrzną, w swoistym przywoływaniu całego świata; „anegdotyczny” fakt doznań Karusi zostaje umiejscowiony w kontekście sposobów patrzenia na wszystkie zjawiska we wszechświecie, w kontekście wskazywania *continuum* materii i ducha. Owo sięganie do teorii poznania, nawet do sposobu istnienia w świecie, dotyczy równocześnie poznania rzeczywistości przedstawionej w *Balladach i romansach*, sposobu współistnienia odbiorczego z tą rzeczywistością jako sensowną wizją, a nie bredniami „w głupstwa wyczwarzonymi kuźni”<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 80.

<sup>8</sup> Wersja „wyczwarzone” jest ukłonem w stronę wnikliwej i wielostronnej argumentacji Dąbrowskiego (*op. cit.*). Wszystkie cytaty z *Ballad i romansów* — jeśli nie zaznaczono inaczej — według wyd.: A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie*. Pod redakcją K. Górskiego. T. 1. Cz. 1. Wrocław 1971. Liczby umieszczone w nawiasach po cytatach oznaczają stronicę tego wydania.

Prezentuje *Romantyczność* postawy wobec niecodziennego zachowania Karusi i jej doznań, prezentuje postawy epistemologiczne względem świata. Są one nie tylko przeciwstawne, ale i zhierarchizowane, aczkolwiek ich hierarchizacja nie jest prosta i oczywista. Jeżeli zwrócić uwagę na samą polemikę narratora ze starcem, na krytykę jego postawy, na ilość formuł wytykających niedostatki i błędy, to okaże się, że niewątpliwie najniżej oceniona została postawa poznawcza starca; w gruncie rzeczy tylko starzec został skrytykowany *expressis verbis*. Umieszczenie ballady w kontekście preferencji poznawczych, dominujących w kulturze przedromantycznej, w kontekście wartości z punktu widzenia romantyzmu niesłusznie absolutyzowanych (rozum, intelekt) lub zapoznanych (ludowa „epistemologia”) — dookreśla sens formuł krytycznych, „tłumaczy je”, pozwala zrozumieć, że nie chodzi o przewyżczenie intelektu, lecz o wskazanie na jego ograniczenia, nie chodzi o zastąpienie go uczuciem, lecz o „zniesienie” poznawczego jedynowładztwa rozumu, o dopełnienie przez inne możliwości poznawcze. Wyeksponowanie argumentacji skierowanej przeciwko starcowi, przeciwko postawie poznawczej przez niego reprezentowanej, wynika z faktu, że jest on nosicielem wartości uznawanych za pewne i niepodważalne. „Epistemologię” ludową trzeba było dowartościować, jednak bez jej absolutyzacji, bez negowania jej niedostatków, bez ulegania ograniczającemu zniewoleniu<sup>9</sup>. Zbyteczne było z jednej strony eksponowanie wartości intelektu i poznania za pomocą „szkiełka”, bo w te nikt nie wątpił, z drugiej — podkreślanie ograniczeń ludowego obrazu świata, ludowej „epistemologii”, bo wszyscy je znają; nikogo w tych zakresach nie trzeba przekonywać; lud jest dowartościowywany — dla wykazania, że w ogóle sensowne jest od niego w sferze poznawczej coś brać. Wnikliwszy wgląd przekonuje, że ballada „ma pełną świadomość” nie tylko ograniczeń epistemologii „szkiełka i oka”, ale i jej zalet, podobnie też „jest świadoma” zarówno wartości ludowego światopoglądu, jak i oczywistych niedostatków jego poznania.

Postawa starca uniemożliwia dotarcie do „prawd żywych”, prawd ducha. Starzec zna tylko „prawdy martwe” (ale prawdy, a nie fałszy), „nieznane dla ludu”. A jakich prawd nie zna lud? Przede wszystkim, oczywiście, dostępnych dzięki wykształceniu — naukowych, intelektualnych. Trudno byłoby posądzać Mickiewicza, że nie docenia znaczenia nauki i poznania intelektualnego. Dlaczego więc mówi o „prawdach martwych”? Nie tylko wiążą się one z określonym sposobem poznania (poprzez szkiełko i oko), ale i dotyczą jednego jakby aspektu rzeczywistości, nie są zdolne uchwycić życia, tego, co jest najbardziej istotne

---

<sup>9</sup> M. Janion (*Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 106—107) przekonująco podsumowuje dotychczasowe wyniki badań i wskazuje, że Mickiewicza „cechuje w stosunku do folkloru dystans, umożliwiający swobodne artystyczne przekształcenie poezji ludowej” i traktowanie ludowego światopoglądu jedynie jako inspiracji. Nie była to, oczywiście, powszechna postawa w romantyzmie.

dla człowieka i bytu w jego całości. Na taką interpretację również wskazują poniechanie redakcje wersów 66—69<sup>10</sup>. Ostateczna redakcja bardziej eksponuje charakter poznania reprezentowanego przez starca, dopowiada zakres właściwej mu penetracji:

Martwe znasz prawdy, nieznanie dla ludu,  
Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskerce.  
Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!  
Miej serce, i patrzaj w serce! [18]

Szkiełko służy do ujęcia „materialnych” prawd, pozwala wniknąć w element rzeczywistości, ujrzeć dokładnie jego wewnętrzne skomplikowanie, raczej dzieli niż łączy rzeczywistość, raczej „analizuje” niż „syntetyzuje”, jest predestynowane do poznania nawet najdrobniejszych składników bytu, świat „widzi” w szczegółach, nie w całości — całości, która jest żyjącą jednością<sup>11</sup>.

Krytyka opartej na racjonalizmie przedwiedzy, wierze w szkiełko i oko epistemologicznej postawy starca zakłada kilka ważnych z poznawczego punktu widzenia stwierdzeń, interpretowanych tu w powiązaniu z wymową całej ballady:

1) materialny tylko i wyizolowany element rzeczywistości nie może być podstawą wniosków na temat charakteru bytu;

2) świat poznawany jedynie intelektualnie, jedynie przez badanie wyizolowanych zjawisk, przedstawia się jako zbiór elementów, a nie żyjąca całość;

3) prawda zdobywana „szkiełkiem i okiem” jest prawdą martwą, więc nieadekwatną wobec żywego organizmu świata i obcą wewnętrznemu ludzkiemu doświadczeniu, któremu przypisać trzeba wartość poznawczą;

4) poznaniu intelektualnemu uykają zjawiska cudowności bytu, które z tego powodu muszą być interpretowane jako wytwór ciemnoty i błędnego rozpoznania świata (gdy tymczasem cud jest czymś rzeczy-

<sup>10</sup> Gdy martwą prawdą [?] chcesz obiaśnić ludy  
Miej szkło, patrz w ziemi, w każdej gwiazd iskerce;  
Lecz, gdy chcesz widzieć upiory i cudu,  
Miej serce i patrzaj w serce. [192]

oraz:

Na martwe prawdy nieznanie dla ludu  
Miej szkło, patrz w ziemi, w każdej gwiazd iskerce;  
Lecz gdy chcesz dojrzeć upiora i cudu,  
Miej serce i patrzaj w serce. [BN 105]

<sup>11</sup> Interpretacja taka znajduje potwierdzenie zarówno w samej balladzie, wskazującej na zainteresowania dla *continuum* materii i ducha, jak i we współczesnych opiniach na temat romantycznego światopoglądu, w których moment rozumienia bytu jako żyjącej całości opartej na związkach jest wyraźnie akcentowany. Zob. np. M. Peckham, *O koncepcję romantyzmu*. Przełożył M. Orkan-Łęcki. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1.

wistym i najzupełniej naturalnym, jeżeli tylko zrezygnować z przedwiedzy spowodowanej ograniczoną postawą epistemologiczną).

Dookreślenia wymaga zasygnalizowane wyżej zagadnienie przedwiedzy, które uznać trzeba za ważny składnik argumentacji w epistemologii *Ballad i romansów* i które szczególnie wyraźne odbicie znalazło we wstępnych strofach *Świtezi*, aczkolwiek w podstawowych zarysach wprowadza je już *Romantyczność*. Dodajmy jeszcze, uprzedzając rozważania w innym miejscu, że problem przedwiedzy wiąże się bardzo mocno z zasadami organizacji cyklu *Ballad i romansów* jako całości, współdecydując o sposobach prowadzenia dialogu z czytelnikiem poprzez następstwo utworów. Już strukturalne znaczenie słowa sugeruje wiedzę o fakcie, zanim fakt ten stanie się przedmiotem poznania. Ta uprzedzająca wiedza determinuje w różny sposób obraz faktu i jego charakter w doświadczeniu. Przedwiedza starca w zetknięciu z zachowaniem Karusi nakazywała bezwzględnie wykluczyć możliwość kontaktu żywych z umarłymi, przede wszystkim zaś objawy „szaleństwa” dziewczyny i wiarę gminu zaklasyfikować do kategorii współtworzących uznawany przez mędrca obraz świata.

Duchy karczemnej tworem gawiedzi,  
W głupstwa wyczwarzone kuźni.  
Dziewczyna duby smalone bredzi,  
A gmin rozumowi bluźni. [18]

Obraz świata utworzony w oparciu o epistemologię „szkiełka i oka” nie przewidywał możliwości, które przyjmował lud i za którymi opowiedział się narrator. Przedwiedza intelektualna stanowi zatem w argumentacji utworu ograniczenie potencjału poznawczego. Przedwiedza starca jest przedwiedzą sztywną, zamykającą świat w siatce kategorii, do których dopasowywane są obserwowane zjawiska, przedwiedzą, która — przypomnijmy — może być przydatna dla ujęcia i uporządkowania „materialnych” prawd, prawd martwych; jej niebezpieczeństwo polega na szczególnej ekspansywności, na tym, że usiłuje podporządkować swoim kategoriom świat ducha, świat żywy, który natychmiast traci żywą prawdę i naturalną cudowność.

W pewnym sensie reakcja starca nie różni się od potocznych reakcji na niecodzienne zjawiska. Reakcje potoczne, oparte na przyzwyczajeniu, charakteryzuje również rozpatrywanie zjawisk w ramach pewników, z tym — że ustalonych potrzebami codzienności; potoczny schemat rzeczywistości staje się podstawowym układem odniesienia, on wyznacza determinującą poznanie przedwiedzę. Zobrazowane w *Romantyczności* dwa rodzaje, dwa etapy ustosunkowania się ludu do dziewczyny wskazują na dwojakie uwikłanie ludowej „epistemologii”. Skarga Karusi:

Żle mnie, w złych ludzi tłumie,  
Płaczę, a oni szydzą;  
Mówię, nikt nie rozumie;  
Widzę, oni nie widzą! [17]



— nie tylko wskazuje na odczucie wyobcowania spowodowane szczególnym przeżyciem, nie tylko podkreśla krytyczną reakcję otoczenia na zachowania odbiegające od normy; owo szyderstwo może być rozpatrywane również jako przejaw reakcji w ramach potocznych pewników. Mimo jednak wskazanego wyżej podobieństwa opinia starca i szyderstwo ludu są zupełnie różnymi zjawiskami, i to nie tyle ze względu na poziom intelektualny mędrca i zaplecze myślowe jego krytycyzmu. Postawa starca wyklucza możliwość zmiany opinii bez zmiany całego myślenia o świecie, natomiast zmiana ustosunkowania się ludu do dziewczyny jest czymś zupełnie naturalnym; polega na chwilowym zawieszeniu potocznych oczywistości, dopuszczeniu do głosu tego, co w ludowym światopoglądzie stanowi pełnoprawny element. W tym światopoglądzie zawarte były dwa składniki, których, oczywiście, brakowało w światopoglądzie starca — wiara w kontakt żywych z umarłymi oraz traktowanie serca („czucia”) jako siły poznawczej.

Wydawać by się mogło, że postawa narratora w pełni utożsamia się z postawą ludu („Czucie i wiara silniej mówi do mnie”, „I ja to słyszę, i ja tak wierzę”), jednak bliższy wgląd w zagadnienie ujawnia tu znamienne różnice. Wprawdzie narrator, deklarując w odpowiedzi na krytykę starca swoją postawę romantyczną, deklaruje równocześnie znaczenie reakcji ludowej dla tej postawy, jednakże przekracza „epistemologię” reprezentowaną przez zebrany tłum. Nie jest przy tym najważniejszy fakt, że staje jakby ponad ludem, że zdolny jest go oceniać. Rozważmy kwestię poprzez zestawienie narratora ze starcem, hipotetycznie rekonstruując brakujące elementy.

Obaj bohaterowie są ludźmi wykształconymi, ludźmi „z zewnątrz” względem wszystkich pozostałych uczestników przedstawionej sytuacji. Można założyć (z pewnym przejawem, uzasadnionym jednak względami metodologicznymi, a bez większego znaczenia dla konstytuowanych sensów ballady), że zarówno zachowanie Karusi, jak i stosunek ludu do jej przeżyć, są dla nich obu początkowo rodzajem egzotycznego widowiska, bardziej czy mniej angażującego emocjonalnie. Stanowisko starca zdeterminowane jest określoną przedwiedzą, określonymi dogmatami epistemologicznymi, narrator zdaje się być „czysty”, w żaden sposób nie uprzedzony, nie „zaprogramowany”<sup>12</sup> w zakresie stosunku do niecodziennych zdarzeń i zachowań, wykraczających poza oczywistość potoczności i intelektualnego rozpoznania, zdolny jest więc do przyjęcia takiej interpretacji, która najbardziej będzie odpowiadała charakterowi

<sup>12</sup> Zasygnalizujemy już tu jeszcze jeden bardzo ważny moment, decydujący o wyższości postawy epistemologicznej narratora, a dotyczący charakteru jego przedwiedzy (brak sztywności, swoista elastyczność, potencjalność różnokierunkowego ustosunkowania się do obserwowanych zjawisk).

obserwowanych faktów. Sfera kontaktu żywych z umarłymi nie mieściła się w „programie” jego przedwiedzy, aczkolwiek trudno byłoby twierdzić, że w ogóle pozbawiony jest świadomości ograniczeń poznawczych takiej postawy.

*Romantyczność* wprawdzie „nie wypowiada się” na temat przedwiedzy narratora, jednak podstawowe założenie niniejszego szkicu, nakazujące widzieć poszczególne utwory w związku z pozostałymi i odczytywać je poprzez całość cyklu, pozwala dostrzec w pojedynczych balladach te treści, które niejednokrotnie umknęłyby badaniu izolującemu: stąd też możemy twierdzić, że poznanie w interpretacji *Ballad i romanse* jest wielorako uwikłane w problematykę przedwiedzy, jest walką z jej ograniczeniami, ale i zdobywaniem przedwiedzy nowej, pozwalającej na objęcie nowych aspektów rzeczywistości. I właśnie narrator *Romantyczności*, akceptując ludowy stosunek do oglądanej sytuacji, przyjął równocześnie właściwą mu przedwiedzę w zakresie możliwości kontaktu żywych z umarłymi oraz nieintelektualnego poznania świata, dzięki czemu mógł zająć kontrowersyjne stanowisko względem postawy starca i potraktować „czucie” jako siłę poznawczą zasługującą na najwyższe uznanie.

Dostrzegliśmy inspirującą rolę światopoglądu ludowego, ludowej „epistemologii”, stwierdziwszy takie samo ustosunkowanie się ludu i narratora do przeżyć dziewczyny, zgodzić się musimy równocześnie, że narrator reprezentuje szersze i głębsze możliwości poznawcze. Inspiracje czerpane z ludowego światopoglądu nie są przez ludową wizję rzeczywistości ograniczane. Zna bowiem narrator prawdy „nieznane dla ludu”, więc prawdy, w których zamknął się starzec, zna metodologię „szkiełka i oka”, ale też nieobce mu są już „prawdy żywe”, prawdy ducha: nastąpiło wzajemne dopełnienie dwu opcji poznawczych, współdziałanie rozumu i „czucia”<sup>13</sup>. Prawdy martwe dookreślane są przez prawdy żywe, prawdy żywe determinują poznanie intelektualne, przeciwstawiając się ekspansywności poznawczej rozumu, polegającej na podporządkowywaniu jego metodologii, jego kategoriom i schematom tych sfer rzeczywistości, do której ujęcia nie jest predestynowany.

Problematyka przedwiedzy wiąże się nie tylko z argumentacją skierowaną przeciwko absolutyzacji poznawczej intelektu. *Ballady i romanse* czytane „epistemologicznie” pozwalają na wyodrębnienie kilku typów

---

<sup>13</sup> Odnotujmy już teraz dług zaciągnięty u prof. Ireneusza Opackiego, którego wnikliwe uwagi i wskazówki przyczyniły się do: a) znacznie bardziej zdecydowanego potraktowania intencji epistemologicznej *Romantyczności* jako wzajemnego dopełnienia poznania intelektualnego i „czucia”; b) pogłębienia interpretacji kategorii przedwiedzy, zwłaszcza w zakresie nie dostrzeżonej przeze mnie przedwiedzy „metodologicznej”; c) dookreślenia poznania „zapośredniczonego” przez doświadczenie drugiego człowieka.

(czy może raczej stopni) przedwiedzy, rozpatrywanych jako przeszkoda, ale i warunek poznania określonego rodzaju <sup>14</sup>.

W postawie poznawczej ludu występują dwa rodzaje przedwiedzy. Lud oczywiście wolny jest od ograniczeń przedwiedzy, którą umownie i upraszczając zagadnienie określamy mianem intelektualnej, niemniej pewną rolę w jego działaniach poznawczych odgrywa przedwiedza potoczna, łatwo jednak przewycięzalna poprzez bodźce emocjonalne uaktywniające przedwiedzę drugiego typu, która wykreśla szerszy horyzont poznawczy. Przedwiedzą bowiem w gruncie rzeczy jest ów wskazany wyżej układ, w którego ramach możliwe było pozytywne ustosunkowanie się do przeżyć dziewczyny. Po prostu w przedwiedzy ludu mieściła się możliwość zaakceptowania niehalucynacyjnego charakteru wizji Karusi. Możliwość ta wynikała z odmiennej niż intelektualna opcji poznawczej, którą lud przyjmował jako w pełni wiarygodną. Jest przy tym rzeczą oczywistą ograniczoność światopoglądu ludowego, sprawiająca, że pewne sfery poznania są w jego zakresie nieosiągalne. Nie chodzi tylko o niedostatek poznania, które jest w *Romantyczności* symbolizowane przez „szkiełko i oko”, ale również o zasięg, który wyznacza ludowa wizja rzeczywistości; wprawdzie metodologia „czucia i wiary” stanowi potężną siłę poznawczą, przeciwstawia się jej jednak program przedwiedzy; również ludowa opcja poznawcza związana jest z ograniczającą ją przedwiedzą.

Gdyby rzecz rozważać tylko w oparciu o tekst *Romantyczności*, może byłyby powyższe stwierdzenia rodzajem nadinterpretacji, wprawdzie niesprzecznej z utworem, ale i przez utwór nie nakazywanej. W sukurs jednak przychodzą inne utwory, zwłaszcza *Switeż*, w której zagadnienie przedwiedzy zostało postawione nie tylko szczególnie wyraziście, ale i w nowy sposób, jakby na wyższym etapie; z problematyką przedwiedzy związane tu zostały warunki doświadczenia jedności i nieskończoności świata, doświadczenia jedności podmiotu i przedmiotu poznania; doświadczenie takie nie jest programowane przez ludową wizję rzeczywistości, wiąże się raczej z indywidualną walką o poznanie. „Czucie” dotyczy bezpośredniego doświadczenia, „wiara” związana jest z poznaniem zapośredniczonym. I właśnie poznanie zapośredniczone przez drugiego człowieka tak mocno warunkowane jest charakterem przedwiedzy; czuć „czucie” drugiego to umieścić jego doznanie w przedwiedzy przewidującej taką możliwość. Przedwiedza starca takiej możliwości nie przewidywała, nie przewidywała jej również przedwiedza narratora —

<sup>14</sup> Oczywiście doświadczenie jako poznanie bezpośrednie, jako najwyższa forma poznania, związane może być w swoim zakresie i charakterze z przedwiedzą na jego temat, może jednak również wiązać się z przełamaniem wszelkich ograniczeń przedwiedzy. Niewykluczona wydaje się interpretacja, że doświadczenie Karusi mieści się w tym pierwszym przypadku, natomiast doświadczenie jedności świata przedstawione w *Switezi* projektuje totalną wolność od wszelkiej przedwiedzy.

z tą jednak zasadniczą różnicą, że nie zakładała programowo niemożliwości kontaktu żywych i umarłych<sup>15</sup>.

Przedwiedza światopoglądu ludowego jest jakby bezrefleksyjna, spontaniczna, trochę instynktowna. Lud po prostu wie, że istnieje przenikalność życia i śmierci, stąd zdolny jest zawierzyć Karusi, jedynie zawiesiwszy potoczne oczywistości. U narratora też mamy do czynienia z poznaniem zapośredniczonym, z zawierzeniem cudzemu doświadczeniu. Znacznie ważniejsze są jednak dla nas różnice. Przede wszystkim narratorskie zawierzenie jest jakby podwójne czy dwuetapowe, wszak: „Czucie i wiara silniej mówi do mnie” — czucie Karusi i wiara ludu. Narrator poznaje zarówno wiarę ludu, jak i pośrednio doświadczenie dziewczyny. Lud w gruncie rzeczy raczej tylko potwierdza swoją przedwiedzę na temat kontaktu żywych z umarłymi, upewnia się w przekonaniu o potrzebie zawierzenia doświadczeniu drugiego człowieka i akceptacji „czucia” jako siły poznawczej. I wiara ludu, i przeżycie dziewczyny są dla narratora środkami poznania pośredniego. Jego hipotetyczna przedwiedza nie miała charakteru statycznego, była otwarta na przekształcenia, nie miała w sobie owej sztywności mędrca w zetknięciu z faktami życia. Nie był narrator aż tak jak starzec zdeterminowany przedwiedzą intelektualną, można założyć, że traktował ją bardziej metodologicznie niż aksjomatycznie. Dlatego też zdolny był przyjąć przedwiedzę nową, przedwiedzę założeń światopoglądowych (*continuum* materii i ducha, kontakt żywych i umarłych) i przedwiedzę dyrektyw poznawczych („czucie” jako pełnoprawny składnik postawy epistemologicznej, człowiek doświadczający jako wartościowe źródło poznania pośredniego)<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> *Romantyczność* nie dostarcza informacji pewnych na temat prehistorii (przed zetknięciem się z Karusią i tłumem) stosunku narratora do kwestii kontaktu żywych z umarłymi oraz poznawczych wartości „czucia”. Rysują się tu dwie możliwości: a) w gruncie rzeczy jego poglądy nie uległy zasadniczym zmianom, bo już wcześniej „zaprogramował” w ten sposób swoją epistemologię, swój światopogląd, a ewentualna odmienność sugestii wynika tylko ze strategii dialogu z odbiorcą, b) zdarzenie ukształtowało jego poglądy; wcześniej był jedynie „gotowy” do przyjęcia postawy akceptującej, przedwiedza jego bowiem nie była usztywniona; gdy lud swoją wizję świata tylko potwierdził — narrator naprawdę ją wzbogacił. Oczywiście, rozważając rzecz z punktu widzenia sytuacji opowiadania, mamy do czynienia z udawaniem narratora: Ja teraz się „uczę” — ponieważ żeby opowiadać, trzeba „nauczyć się” wcześniej. Natomiast pozycja uczestnika zdarzenia nie dostarcza w interesującym nas zakresie podstaw do wniosków pewnych. A jednak, jak wynika to już z całokształtu rozważań w niniejszym szkicu, przyjęto tu drugą z wymienionych możliwości, wzmacnia ona bowiem to, o co w utworze chodzi przede wszystkim — argumentację na rzecz romantycznej wizji świata, romantycznej epistemologii.

<sup>16</sup> Wyraziście poznanie pośrednie akcentuje jedna z poniechanych redakcji wersów 64—65:

Dziewczyna ty[!]ko widzi pośród gminu,  
Gmin tylko widzi w dziewczynie. [188]

Jeszcze jeden składnik epistemologicznej postawy narratora winien zwrócić naszą uwagę. Dlaczego na butne słowa mędrca „odpowiada skromnie”, skoro raczej mógłby być dumny ze wzbogacenia własnej perspektywy poznawczej, dlaczego porzucił Mickiewicz powtarzając się w poprzednich redakcjach wersję „Rzekłem westchnąwszy głęboko”, zawierającą wyraz znużenia i wyrozumiałej litości dla ograniczenia starca? Czy nie kryje się tu wskazówka, że poznanie nie może być oparte na pewnikach, sztywnych schematach, że konieczna jest pokora, gdyż tylko ona uchroni od zadufania we własnej przedwiedzy, zapewni jej elastyczność wobec zmieniających się sytuacji życiowych i aspektów poznawanej rzeczywistości, warunkując poznanie, które nie będzie tylko potwierdzeniem wiedzy już posiadanej.

Wynika z dotychczasowych rozważań, że przedwiedza ma swój aspekt negatywny i aspekt pozytywny. Negatywny związany jest albo z ograniczeniem zakresu rzeczywistości objętej poznaniem (jak w przypadku przedwiedzy znamiennej dla ludowej wizji świata), albo z nie uzasadnionym jej rzutowaniem na sfery, do których ujmowania nie jest predestynowana (intelektualna przedwiedza mędrca, podporządkowująca swoim kategoriom zachowanie Karusi i tłumu). Pozytywny dotyczy przede wszystkim poszerzania własnej wizji rzeczywistości wraz ze zdobywaniem przedwiedzy nowej, co zwiększa możliwości poznawcze (narrator przyjmując określone aspekty ludowego światopoglądu poszerzył własne możliwości prawidłowego rozpoznania bytu); należy tu jednak od razu zauważyć, że owo poszerzenie jest równocześnie ograniczeniem, gdyż zdobyta przedwiedza będzie może musiała ulec przewyżczeniu w zetknięciu z innymi zjawiskami świata (ograniczenia ludowego światopoglądu trzeba odrzucić czy przekroczyć, aby faktem stało się przeżycie nieskończoności i jedności bytu opisane we wstępnych strofach *Świtezi*). Przedwiedza odgrywa rolę przede wszystkim w poznaniu pośredniczonym, stanowi ona bowiem sprawdzian wiarygodności cudzego doświadczenia. A ponieważ bezpośrednie doświadczenie stanowi najwyższą wartość w nieintelektualnej opcji poznawczej, zatem zawierzenie doświadczeniu drugiego człowieka, potraktowanie go jako doświadczenia wiarygodnego, musi być związane z posiadaniem określonej wizji świata i akceptacją metodologii „wiary” i „czucia”.

Oczywiście, taka postawa ma swoje niebezpieczeństwa, grożąc pomieszaniem pozorów z rzeczywistością, doświadczenia autentycznego z urojonym lub udawanym. *Ballady i romanse* „świadome są” i tych

---

Ostateczna redakcja całej strofy znacznie bardziej eksponuje narratorskie stanowisko wobec zdarzenia, a równocześnie uogólnia wniosek w formule nabierającej charakteru epistemologicznej dyrektywy:

„Dziewczyna czuje — odpowiadam skromnie —  
 A gawieź wierzy głęboko;  
 Czucie i wiara silniej mówi do mnie  
 Niż mędrca szkiełko i oko. [18]

niebezpieczeństw przedwiedzy, stąd też w układzie cyklu pojawia się moment wskazywania na automatyzmy nowego sposobu istnienia w rzeczywistości, nowych zasad poznawania świata; po prostu układ cyklu tworzy najpierw nową wizję świata, więc i nową przedwiedzę, proponuje nową perspektywę jego poznawania, by potem tę przedwiedzę unicestwić czy raczej uelastyczniać, bo może się ona okazać ograniczeniem poznawczym, może prowadzić do błędnego rozpoznania. A zatem kategoria przedwiedzy znajduje swoje zastosowanie nie tylko w interpretacji epistemologii wpisanej w świat przedstawiony, ale również w ujmowaniu organizacji cyklu. Innymi słowy, problematyka przedwiedzy wiąże się zarówno z epistemologiczną propozycją *Ballad i romansów*, z argumentacją na rzecz nowego światopoglądu i nowych sposobów poznania, jak i z dialogiem autora z czytelnikiem, który jest przez określone tezy w określony sposób programowany. Ten programowany nową przedwiedzą odbiorca odnajduje w układzie cyklu wskazówki, jak ma ją stosować i przewycięzać, „czytając” rzeczywistość przedstawioną i świat, w którym on sam istnieje<sup>17</sup>.

W epistemologię *Ballad i romansów* wpisany jest dylemat przewycięzania przedwiedzy za pomocą przedwiedzy nowej, dylemat przedwiedzy jako przeszkody, ale i warunku poznania. Poznanie nie rysuje się tu ani jako tylko prosta percepcja, ani jako tylko problem narzędzi. Poznanie to stała czujność i walka — czujność, by istniejąca przedwiedza nie deformowała poznawanego przedmiotu, i walka o elastyczne dostosowywanie się do nowych warunków, o otwarcie na przekształcenia, na nowe propozycje i potrzeby metodologiczne. Owa walka o poznanie jest w pewnym sensie walką o właściwe połączenie tego, co podmiot ma w sobie, z obiektywnością, walką o przekształcenie swojej subiektywności w akcie poznania i dla poznania. W gruncie rzeczy jest to walka o idealną sytuację poznawczą, walka na każdym etapie mogąca stwarzać złudzenie jej osiągnięcia, jednak tylko złudzenie, bo wnet znów okaże się, że perspektywa, którą stworzył podmiot, była dobra tylko w ściśle wytyczonym zakresie, wyraźnie ograniczonym, że w związku ze zmieniającymi się warunkami bytu trzeba ją tworzyć od nowa<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Uwaga powyższa dotyczy obu składników przedwiedzy, zarówno „materialnego”, jak i „metodologicznego”. Ten pierwszy wiąże się z określoną wizją świata, z określoną wiedzą na temat jego cech, z rozpoznaniem pewnych jego zakresów lub aspektów; ten drugi to składnik dyrektyw poznawczych. Są one — jak tego dowodzą już przeprowadzone tu analizy — ze sobą powiązane, wzajemnie się warunkują: z optyki poznawczej wynika wizja świata, która z kolei zakłada określoną „metodologię”.

<sup>18</sup> Oczywiście zasadniczy przełom został dokonany w momencie akceptacji doświadczenia i „czucia” jako ważnych sił poznawczych oraz połączenia dwu epistemologii; układ utworów dokumentuje jednak wyraźnie niewystarczalność przyjętej postawy w warunkach pogłębiającego się poznania, które jest procesem nieskończonym.

Aby uniknąć gołosłowności, przypomnijmy, że przewycięzenie przedwiedzy intelektualnej i akceptacja elementów ludowej wizji rzeczywistości zrodziły nową przedwiedzę, która znów musi być przekroczona, zarówno w sensie „materialnym”, jak i metodologicznym, aby możliwe stało się doświadczenie jedności świata (*Świtez*); wydawać by się mogło, że już osiągnęliśmy warunki poznania idealnego, wkrótce jednak okazuje się, że ukształtowała się przedwiedza mogąca doprowadzić do pomieszania pozorów i rzeczywistości. Poznanie rysuje się więc jako walka w gruncie rzeczy nieskończona, aczkolwiek w oddali zdaje się widnieć stan, w którym podmiotowość nie będzie zdolna zniekształcić poznania. W epistemologicznej propozycji *Świtezi* rezygnacja ze wszelkiego oparcia staje się warunkiem poznawczego doświadczenia, rezygnacja nawet z siebie. Ale i tu pojawia się ironiczny „program” przedwiedzy jako warunku i przeszkody poznania: po pierwsze, podmiot poznający otrzymuje metodologię osiągnięcia doświadczenia jedności, po drugie, przedwiedza staje się subtelnym warunkiem uświadomienia i zakomunikowania przeżycia; a uświadomienie i zakomunikowanie przeżycia to podanie go w wątpliwość i unicestwienie.

O ile *Romantyczność* polemikę z przedwiedzą prowadzi jakby z zewnątrz, w gruncie rzeczy tylko poprzez wskazanie na jej ograniczenia, tylko w aspekcie zasadności wiary w niehalucynacyjny charakter przeżyć Karusi, o tyle w *Świtezi* jest to polemika od wewnątrz — rezygnacja z ograniczeń przedwiedzy intelektualnej prowadzi do głębokiego aktu poznawczego. W *Świtezi* podmiot poznający znajduje się w pewnym sensie w sytuacji Karusi, aczkolwiek doświadczenie jest tu znacznie głębsze, o charakterze wprost ujmującym istotę bytu. Byt odsłania mu swoją tajemnicę w bezpośrednim przeżyciu. Taka też powinna być chronologia dialogu z czytelnikiem: najpierw spojrzenie z zewnątrz, ujawnienie zasad nowej epistemologii, wskazanie na jej wartość, znaczne zapośredniczenie poznania, potem dopiero wprowadzenie w bezpośredni akt poznawczy. Owo stopniowanie przejawia się nie tylko w przejściu od argumentacji z zewnątrz do spojrzenia od wewnątrz, od prezentacji poznania zapośredniczonego (jedynie za pośrednictwem słów Karusi dowiadujemy się o tym, co ona przeżywa) do wprowadzenia w sam środek doświadczenia, ale również w charakterze przedwiedzy i uzależnieniu od niej podmiotu przeżywającego; można zaryzykować twierdzenie, że doświadczenie Karusi mieści się w zakresie obejmowanym przez przedwiedzę światopoglądu ludowego, przeżycie nad jeziorem natomiast z założenia przekroczyć ma wszelką przedwiedzę.

Pomimo że początkowe zwrotki *Świtezi* są — jak to już wspominalno — obok *Romantyczności* (a w pewnym sensie i obok *To lubię*) najważniejszym w *Balladach i romansach* głosem nowego światopoglądu, a literacko bez wątpienia od niej świetniejszym, nie miały szczególniejszego szczęścia u badaczy i interpretatorów, pozostając w cieniu ballady

wysuniętej na czoło cyklu i umykając wnikliwшему spojrzeniu w kontekście zainteresowań całym utworem czy zbiorkiem. Mniej więcej do Kleiner'a (a często i potem) niezupełnie jasno potrafiąco określić związek tego opisu z całokształtem utworu i kierunek jego artystycznej potencji znaczeniowej; stąd też ogólniki o poetyckiej nastrojowości tła krajobrazowego, zapoznające głęboką treść związaną z tą efektowną powierzchnią<sup>19</sup>. Kleiner chyba po raz pierwszy wyraźniej przedstawił ideową nośność fragmentu, jego związek z romantycznym światopoglądem młodego Mickiewicza, a także funkcję w koncepcji całej ballady: „Natura cudownością swoją niewątpliwie potwierdza możliwość nadnaturalnego cudu”<sup>20</sup>. Zdaje się, że światopoglądowe znaczenie Mickiewiczowskiej *Świtezi* wyeksponował najbardziej Ireneusz Opacki, czyniąc z opisu jeziora wyrazistą podstawę spostrzeżeń, a z jego interpretacji ramy własnych wywodów<sup>21</sup>, aczkolwiek — dodajmy — interpretacja ta wyakcentowuje jeden tylko aspekt (niepewność w świecie znanym, ale na nowo i inaczej penetrowanym).

W dotychczasowych badaniach wydobywano różne sensory opisu *Świtezi*, choć charakteryzują się one pewnym nadrzędnym kierunkiem poszukiwań, który moglibyśmy — zapożyczając się u Aliny Witkowskiej — określić jako odkrywanie „romantycznie pojętej równowagi między rzeczywistością regionalną, detalami krajobrazu rodzimej okolicy a raz po raz ujawniającą się metafizyczną perspektywą bytu człowieka i natury”<sup>22</sup>. Do tego właśnie odnieść można wnioski płynące z rozpatrywania utworu w kontekście przyświecającego młodemu Mickiewiczowi „czaru dziwu”<sup>23</sup> lub ambicji „przejmowania czytelnika wzruszeniem, współprzeżywaniem emocjonalnym, refleksyjnym zamyśleniem nad układem podstawowych spraw świata i człowieka”<sup>24</sup>, spostrzeżenie, że opis zmierza „do wzbudzenia przeżycia nieskończoności”<sup>25</sup>, czy wreszcie uwagi o „cudowności przeobrażeń wiążących człowieka z przyrodą” i odczuciu „tajemnych, nieodgadnionych sił przyrody”<sup>26</sup>.

Przy braku w gruncie rzeczy wnikliwszego i pełniejszego wglądu

<sup>19</sup> Nawet W. Borowy (*O poezji Mickiewicza*. T. 1. Lublin 1958, s. 100) ulegał takiej tylko interpretacji: „Krajobrazy, rozciągające po całym zbiorze urok ogromny. Jak wiemy, nimi to zachwycano się przede wszystkim; i nam może one najbardziej pamiętne, jak apostrofa do wszystkich: »Ktokolwiek będziesz w nowogrodzkiej stronie...« Nastrojowość sugestywna, wyrazista, osiągnana niewielkim zasobem rysów i prostych środków językowych”.

<sup>20</sup> J. Kleiner, *Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948, s. 292.

<sup>21</sup> Opacki, *op. cit.*, s. 84.

<sup>22</sup> A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa 1975, s. 24.

<sup>23</sup> Określenie Kleiner'a (*op. cit.*, t. 1, s. 28).

<sup>24</sup> Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 82.

<sup>25</sup> Myśl tę sformułował — jak skrupulatnie odnotowuje Zgorzelski (*O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 177) — K. Górski w wykładach o Mickiewicz, wygłoszonych na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu w r. 1946/47.

<sup>26</sup> Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 77, 177.



w poetykę i semantykę wstępnych strof *Świtezi* prostoduszność interpretacyjna powodować mogła niekiedy pozbawienie opisu wewnętrznej koherencji i spójności. Ekspozowanie z jednej strony złudności przeżycia nad jeziorem (w oparciu o sformułowanie: „Wzrok się przyjemnie ułudzi”), z drugiej zaś wyciąganie wniosków światopoglądowych z tego przeżycia — musi prowadzić do sprzeczności. Trudno przecież sensownie przyjmować, że treść przeżycia świata, które ma charakter złudzenia („ułudzić się” — ‘dać się zwieść, omamić’), może być podstawą wniosków na temat tego świata i sposobów jego poznawania; trudno również przyjąć, że opis złudzenia może przekonać czytelnika do zajęcia tej postawy wobec rzeczywistości, którą postuluje „Mickiewiczowski zwiastun romantyzmu”. A właśnie takie konsekwencje zdają się płynąć z szeregu uwag na temat *Świtezi*. Oto u wnikliwego przecież badacza *Ballad i romansów* czytamy o „nastrojowym obrazie jeziora w pierwszych strofach *Świtezi*, poezji złudy” i „uroku nastrojowej, przeżywanego poetycko przyrody [...] w opisie jeziora [...] w całej ułudzie romantycznego widzenia przestrzeni wód i niebios”, przy równoczesnym podkreśleniu, że u Mickiewicza cudowność pojawiała się tylko jako ozdoba i sposób wzruszenia czytelnika i że „opis zmierza do wzbudzenia przeżycia nieskończoności”<sup>27</sup>.

Przeciwstawność dwu opisów jeziora (jezioro w dzień, jezioro w nocy) jest równocześnie przeciwstawieniem dwu sposobów widzenia świata, dwu sposobów jego poznawania. Jakiego typu doświadczenie zawarte zostało w opisie jeziora w dzień?

Świtez tam jasne rozprzestrzenia łona,  
W wielkiego kształcie obwodu,  
Gęstą po bokach puszcza oczerniona,  
A gładka jak szyba lodu. [19]

Pejzaż to niezwykle realny i wyrazisty, ale i bogaty w poetyckie uzasadnienia, naznaczony symbolicznością, pojawiającą się w efekcie jego „umiejscowienia” w kontekście całego utworu<sup>28</sup>. Opis sugeruje swoiste wydzielenie, wyodrębnienie jeziora z całokształtu rzeczywistości. W jasnym świetle percepcja Świtezi — paradoksalnie na pozór — staje się ograniczona, zarówno w linii horyzontalnej, jak i wertykalnej, two-

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 118, 87, 178, 177. Dodajmy tu, że wspomniana wyżej niepewność nowego opanowywania świata w *Balladach i romansach* — paradoksalnie — zdaje się stawać również niepewnością interpretacyjną. Niezupełnie spójny i jednolity w swojej naturze światopogląd *Ballad i romansów*, zawierający obok wyraźnie zarysowanego kierunku propozycji epistemologiczno-ontologicznych szereg sprzeczności i niejasności, pozostaje w związku z romantyczną wizją świata w ogóle, w której kryło się przekonanie, że nie można rzeczywistości ująć w sposób ujednoczony, że tajemnica bytu i człowieka nie jest przekazywalna do końca.

<sup>28</sup> Zob. Peckham, *op. cit.*, s. 239: „moc symbolu polega na związkach, w które wchodzi ze wszystkimi pozostałymi elementami dzieła”.

rząc świat ciasny i płytki. Wszystko, co dalej, oddzielone zostało czarną ścianą puszczy, głębia zaś jest niedostępna za „szybą lodu”. Jezioro to całkowicie wyizolowana, gładka, zimna i martwa powierzchnia, po której tylko prześliznąć się musi poznające oko. Opis zrealizowany został bez żadnego osobistego akcentu, z chłodną obiektywizacją, jakby sugerować miał brak zainteresowania. Dwa elementy, łono i puszcza, pokrewne sobie w zakresie niejasnych skojarzeń znaczeniowo-emocjonalnych (tajemnica, mrok, głębia, źródło, życie, matecznik itp.), znalazły się poza bezpośrednim doświadczeniem, nie stanowią nawet jego peryferii — łono jeziora jest odcięte szybą lodu, puszcza to rodzaj osłaniającej obudowy, jak płot wokół lodowiska; mającą gdzieś w dalekiej perspektywie, z ledwo zaznaczonym istnieniem, jakby poza nawias wyrzucono wszystko, co nieokreślone, niewyraźne. W tej symbolizacji pewnego sposobu poznawania świata tylko to, co pewne i oczywiste, znajduje się w polu percepcji, tylko to, co poddaje się „szkiełku i oku”, rodząc doświadczenie ograniczone i powierzchowne, jak ograniczony i powierzchowny jest intelektualny tylko kontakt ze światem, doświadczenie nudne, jak nudne jest poznanie będące jedynie potwierdzeniem już istniejącej wiedzy, doświadczenie obce i zimne, jak obcy i zimny jest świat, który nie pozostaje w żadnym związku z poznającym podmiotem. Mamy więc tu do czynienia z poznaniem, które tak naprawdę poznaniem nie jest albo jest nim w ograniczonym zakresie, niczego nowego i interesującego nie przynosi, potwierdza jedynie przedwiedzę.

W dialogu z odbiorcą, prowadzonym w *Świtezi*, jest więc jeszcze zawarta krytyka postawy racjonalistycznej, krytyka postawy mędrca z *Romantyczności*, jednak krytyka już pogłębiona, powiązana z wnikiem w to, co od zewnątrz sugerowała ballada poprzedzająca. Tam przez słowa uczestników sytuacji, narratora i mędrca, docierał czytelnik do rozpoznania ograniczeń wyłącznie intelektualnej optyki poznawczej, tu owo zapośredniczenie zastępuje możliwość bezpośredniego uświadomienia sobie „smaku” takiego doświadczenia — zwłaszcza w zestawieniu z opisem jeziora w nocy. Mrok przeciwstawia się światłu, noc dniowi, „uczucie” intelektowi, tajemnica oczywistości, poszerzenie granic ograniczeniu i ciasnocie, głębia powierzchowności, niepewność pewności, poznanie przedwiedzy, intensywność nudzie, łączność i przenikalność wyizolowaniu przedmiotu ze świata, jedność poznającego z poznawanym obcości, życie martwocie.

Jeszcze semantyka strofy 3:

Jeżeli nocną przybliżysz się doba  
I zwrócisz ku wodom lice,  
Gwiazdy nad tobą, i gwiazdy pod tobą,  
I dwa obaczysz księżyce. [19]

— mogłaby sugerować zgodność z tym typem odbioru świata, który za-  
prezentowany został poprzednio, z łatwością bowiem podporządkowuje

się naszemu potocznemu doświadczeniu i naszej wiedzy o rzeczywistości. W zgodzie z nimi od razu pojawia się interpretacja: specyficzny sposób stwierdzenia, że w nocy nad jeziorem zobaczyć można księżyc i gwiazdy realne i odbite w wodzie. Zasadniczą zmianę, a więc i przedwczesność interpretacji, wprowadza dopiero strofa następująca:

Niepewny czyli szklanna spod twojej stopy  
Pod niebo idzie równina,  
Czyli też niebo swoje szklanne stropy  
Aż do nóg twoich ugina: [19]

Mickiewiczowska „perfidia” artystyczna każe najpierw doświadczyć osobiście mechanizmu poznania opartego na intelektualnej przedwiedzy, a dopiero potem wskazuje na fakt, że już odbiorca uległ jej ograniczeniom, realizując od razu dwa cele: prowadzenie i przekonywanie czytelnika połączone z prezentacją odmiennego sposobu poznawania świata. Opisywane doświadczenie jest możliwe dopiero po zawieszeniu przedwiedzy. Jeżeli przybliżymy się do jeziora bez przedwiedzy, jeżeli niejako zawierzmy czystemu doświadczeniu na jego temat, sięgnąć możemy — zdaje się mówić *Świtez* — w otchłań bytu, istnienia i nieistnienia równocześnie, wznieść się ponad pozorne złudzenia i konwencjonalne oczywistości<sup>29</sup>. Niebo i woda to dwie przenikające się realności. Nabierają one cech tożsamości, i to do tego stopnia, że podmiot percypuje je jako jedność, jako nową dla siebie jakość, aczkolwiek niepewny jest jej istoty. Utożsamienie wody i nieba znajduje swój wyraz w przenikalności cech i kierunków: wznosi się „szklanna [...] równina” — „szklanne stropy” uginają się do nóg. Potem będzie już tylko „otchłań błękitu”<sup>30</sup>. „Szklanna” metaforyka inne przywołuje znaczenia niż „szyba lodu” w opisie jeziora w dzień, służy bowiem uwydatnieniu przenikalności światła i światów, podkreśleniu ich tożsamości. Niebo przejrzyste i woda przejrzysta „przeglądają się” w sobie. Romantyczna teoria odbicia ujawnia się tu w pięknej formie<sup>31</sup>. Podstawowe doświadczenie widoku nieba, odbijającego się w wodzie, dzięki zawieszeniu przedwiedzy ulega przekształceniu w doświadczenie widoku lustra podwójnego, gdy nie

<sup>29</sup> M. Thalmann, *Labirynt*. Przełożył A. Sądziński. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, 349: „Rzeczywistość staje się uludą, rzeczy zwyczajne przybierają zagadkową formę [...]. Romantycy nie zdobywają wiedzy tajemnej. Odkrywają jej wartość metaforyczną”.

<sup>30</sup> Motyw otchłani lub przepaści często pojawiał się w kulturze symbolizującej ostateczną prawdę, kres poznania, tajemnicę bytu. Z twórczości Mickiewicza wystarczy przypomnieć przepaść z sonetu *Droga nad przepaścią w Czufut Kale* czy otchłań jako syntezę bytu i niebytu w *Śnie*.

<sup>31</sup> Z bogatej literatury na temat teorii odbicia, „powinowactw i związków natury”, „tunelu lustrzanego” wymieńmy trzy opracowania: Janion, *Gorączka romantyczna*, s. 51—54. — M. Maciejewski, „Rozeznać myśl wód...” (*Głosy do liryki lozańskiej*). „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3. — I. Opacki, „Pośmiertna w głębi jezior maska”. W zbiorze: *Studia o Leśmianie*. Warszawa 1971.

wiadomo, co jest odbite, a co odbija, by wreszcie stworzyć wizję tożsamości nieba i wody, jakiejś wyższej jedności świata.

W konstrukcji omawianego opisu zwraca uwagę wyraźne dążenie do organizacji wywodu poprzez dialog z czytelnikiem, przez potrzebę jego wprowadzenia w nowy rodzaj kontaktu z rzeczywistością. Uwidocznia się tu równocześnie pogłębianie nowego odczucia świata. Struktura opisu utożsamia się ze strukturą przeżycia. Etapy tegoż przeżycia, ujęte schematycznie, przedstawiają się następująco: percepcja rzeczywistości odbitej jako w pełni realnej, doświadczenie jedności i tożsamości nieba i wody, doświadczenie zjednoczenia podmiotu poznającego z poznawanym światem, zawarte w strofie 5:

Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,  
Dna nie odróżnia od szczytu,  
Zdajesz się wisieć w środku niebokręga,  
W jakiejś otchłani błękitu. [19]

Przypomnijmy, że doświadczenie widoku jeziora w dzień zakładało zewnętrzną pozycję obserwatora względem percypowanej rzeczywistości, tu zaś zewnętrzny punkt widzenia przekształca się w wewnętrzny, podmiot jest zjednoczony z poznawanym przez siebie światem, jakby przenikany utożsamiającymi się rzeczywistościami wody i nieba, stanowiąc równocześnie ośrodek wszechświata. W poprzedniej strofie mieliśmy do czynienia jeszcze jakby z próbą intelektualizacji, jakby z bezskutecznym poszukiwaniem oparcia po odrzuceniu dotychczasowych pewników — z elementami odwołań do przedwiedzy (albo to tylko woda, albo to tylko niebo). Tu już jest tylko doświadczenie „czyste”. Stąd też uzasadniony wydaje się wniosek, że odczucie niepewności w tym nowym świecie nie jest w istocie rzeczy niepewnością bycia w świecie jeszcze „nie oswojonym”, choć próby takiego oswojenia podejmował podmiot poznający<sup>32</sup>. Jest niepewność cechą niezbywalną tego nowego istnienia w rzeczywistości, jego podstawą i wartością. Nie ma w nim żadnego oparcia i być nie może, bo warunkiem jego zaistnienia było właśnie odrzucenie wszelkiego oparcia. Jeżeli już mówić o oparciu, to może nim być tylko totalna wolność, wolność „od” i wolność „do” — wolność od ograniczeń narzuconych przedwiedzą, schematami, i wolność do świata, bez granic pomiędzy nim a podmiotem.

<sup>32</sup> O p a c k i („W środku niebokręga”, s. 71—72) słusznie akcentuje w swojej interpretacji element niepewności jako efekt i wyraz nowego poznawania świata: „ład świata, uznawany za jego »prawo«, ulegał zakwestionowaniu. Zaufanie do świata, poczucie bezpieczeństwa — waliło się w gruzy. Świat na nowo okazywał się »wielką niewiadomą« [...]. To, co tak dobrze rozpoznane — zaskakuje. To, co wydawało się trwałe — zmienia się. Jak odnaleźć w takim świecie pewność, jak ustabilizować sobie punkty orientacyjne?” A jednak — podkreślmy to wyraźnie — niepewność, o którą chodzi w *Switezi*, z samej natury prezentowanego tu doświadczenia nie może przekształcić się w pewność, jest to bowiem doświadczenie, które zostałyby unicestwione przez jakiegokolwiek „oswojenie”.

Trudno to oczywiście traktować jako empiryzm. Zresztą romantycy, odrzuciwszy zasady racjonalizmu, empiryzmu i asocjacionizmu,

stanęli na stanowisku, że prawdziwe poznanie jest aktem twórczym. Percepcja, choćby na najniższym poziomie, jest uważana za *tertium quid*, wynik nałożenia kategorii umysłu na dane zmysłowe, a więc rezultat aktu łączącego subiektywność z obiektywnością<sup>33</sup>.

Akt poznania jest swego rodzaju asymilacją podmiotu i poznawanego przedmiotu, więc żywe doświadczenie nie oznacza intuicyjnego poznania prawdy.

Pogłębianie się przeżycia wiąże się w *Świtezi* ze swoistym odrywaniem od ograniczeń i uwarunkowań aż do osiągnięcia stanu, w którym pogodzeniu ulegają sprzeczności. Poetycka metaforyka wykorzystuje tu aspekt swoistego wstępowania, wznoszenia się poznającego podmiotu, który „zdaje się wisieć w środku niebokręga”. „W jakiejś otchłani błękitu” nie ma już żadnych przeciwieństw: brzegów przeciwnych, realności i złudy, dna i szczytu, wody i nieba, odbijającego się i odbitego, równiny wznoszącej się i stropów uginających się, „osobności” podmiotu i przedmiotu poznania. W kolejnym ich „unieważnianiu” następuje zdobywanie nowej świadomości, a „wznoszenie się” podmiotu sugeruje umknienie z konwencjonalnego sposobu istnienia<sup>34</sup>.

Kryjącą się w opisie przesłankę epistemologiczną moglibyśmy określić przez stwierdzenia, że mówić o przedmiocie to mówić o podmiocie, że poznanie musi być efektem zjednoczenia natury i człowieka, że tajemnica natury to równocześnie tajemnica człowieka jako jej części. Oczywiście, jeżeli będzie on wyzwolony z ograniczeń przedwiedzy, „z góry” określającej charakter przedmiotu poznawanego („z góry” wiemy, że nie ma dwóch księżyców, że wrażenie realności świata odbitego jest złudzeniem), z apriorycznych założeń, decydujących o tym, że „nie obaczysz cudu”, bo świat okaże się tylko nudnym potwierdzeniem uprzedniej wiedzy i zespołem wyizolowanych składników (jezioro w dzień). „Jeżeli nocną przybliżysz się dołą”, granice doświadczenia rozciągną się wszcz, w głąb i wzwyz, wskazując na nieskończoność. Racjonalna zasadność uwarunkowania (racjonalna — bo tylko w noc pogodną tak „wzrok się przyjemnie ułodzi”) nabiera dodatkowych sensów. Noc to zawieszenie oczywistości, to unieważnienie prawd dnia, to ujawnienie

<sup>33</sup> A. Gerard, *O logice romantyzmu*. Przełożył M. Orkan-Łęcki. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1, s. 257.

<sup>34</sup> P. de Man (*Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*. Przełożyła A. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 317—318) dowodzi, że dzięki ruchowi wstępowania wyobraźnia poetycka odrywa się niejako od natury ziemskiej i kieruje się ku innej naturze, „która łączy się z jasnym, przejrzystym, niematerialnym charakterem substancji nieba”; intencją „wstępowania” jest nie tylko umknienie z materii ziemskiej, ale też „rewelacja nowej koncepcji stosunków między świadomością a przedmiotami”.

tego, co w jasnym świetle niewidoczne, wydobyć nieznanych stron ludzkiej natury i bytu, noc to nowa światłość poznania <sup>35</sup>.

Każdy opis z samej swojej natury zawiera mniej lub bardziej wyraźną intencję, kierującą nas ku pewnemu fragmentowi rzeczywistości zewnętrznej. W interpretowanej balladzie intencja ta staje się szczególnie wyraźna ze względu na charakterystyczne cechy poetyki. Nie chodzi tu oczywiście tylko o geograficzne odniesienia opisu, bardziej o treść przeżycia, sytuowanego niejako poza fikcjonalną rzeczywistością utworu. Przypomnijmy, przeżycie nad jeziorem mieści się poza aktualnym doświadczeniem zarówno narratora, jak i adresata wypowiedzi: dla narratora jest przeszłością, dla adresata potencjalną przyszłością, jeżeli spełni on określone warunki. Już pierwsza strofa zdecydowanie przywołuje ową zewnętrzną:

Ktokolwiek będziesz w nowogródzkiej stronie,  
Do Płużyn ciemnego boru  
Wjehawszy, pomnij zatrzymać tve konie,  
Byś się przypatrzył jezioru. [18]

„Zaproszenie” skierowane wprost do odbiorcy jest wstępnym wyrazem owego etapowego, wręcz metodycznego wprowadzania doświadczenia jedności i odczucia tajemnicy bytu. Przejście od całej przestrzeni świata zewnętrznego („ktokolwiek” — więc i skądkolwiek) do punktu centralnego nie wiąże się ze zmianą pozycji narracyjnej. Zewnętrzna lub wewnętrzna względem percypowanego świata pozycja poznającego podmiotu nie jest tożsama z pozycją narratora i odbiorcy. Gramatyczny czas teraźniejszy w zwrotkach 4 i 5 pełni z jednej strony funkcję *praesens historicum*, z drugiej — *praesens futurum*. W tym gramatycznym czasie teraźniejszym, w tym uobecnienu przeszłości i przyszłości, „spotykają się” adresat i narrator, jak na „platformie porozumienia”. Samo doświadczenie, samo przeżycie, umiejscowione jest gdzieś w rzeczywistości — i tylko w tej zewnętrznej rzeczywistości mogło i może zaistnieć, samą swoją naturą bowiem przekracza wszelką możliwość przekazu.

Właśnie owa rozpiętość czasowych pozycji narratora i adresata oraz aktualna zewnętrżność tych pozycji względem przeżycia decydują najbardziej o analizowanym odesłaniu do świata pozafikcjonalnego. Narrator mówi o doświadczeniu nad jeziorem nie tylko z pewnej perspektywy

---

<sup>35</sup> Zbyteczna byłaby, wobec już istniejących opracowań tego zagadnienia, bliższa interpretacja skojarzeń romantycznej epistemologii z nocą — zob. np. H. Krukowska, „Nocna strona” romantyzmu. W zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria druga. Wrocław 1974. — R. Przybylski, *Ogrody romantyków*. Kraków 1978, s. 36—41. Zwróćmy przy okazji uwagę na poniechany fragment *Romantyczności* (poniechany na pewno nie z powodu fałszem brzmiącego programu):

— Tyś syn mądrości, my natury dzieci,  
[. . . . .]  
Tobie jest ciemno, to co nam świeci. [BN 104]

czasowej, ale również — nieuchronnie — z pozycji kogoś z zewnątrz, kogoś, kto aktualnie jest poza tym sposobem istnienia w świecie, który stał się jego udziałem w pewną pogodną noc. Prezentacja *post factum* opiera się siłą rzeczy na powrocie do uzależnień metaforyzowanych przez opis jeziora w dzień; próba przekazu stanowi przejście na pozycje, których unicestwienia wymaga postawa poznawcza warunkująca doświadczenie jedności świata, jedności podmiotu i przedmiotu poznania. Jest więc narrator na powrót poddany konwencjom, na powrót utracił swoją wolność, aczkolwiek zdobył już wiedzę o właściwym stosunku do świata, o sposobach docierania do jego istoty, przyjmując je i zalecając. Oczywiście w „języku” odbiorcy, za pomocą jedyne go możliwego środka przekazu, który jednak nie jest w stanie oddać pełni doświadczenia. Stąd oczywiście wynika potraktowanie tegoż doświadczenia jako złudy w strofie 6, zawierającej jawną autodemaskację aktualnej pozycji narratora:

Tak w noc, pogodna jeśli służy pora,  
Wzrok się przyjemnie ułudzi;  
Lecz żeby w nocy jechać do jeziora,  
Trzeba być najśmielszym z ludzi. [19]

Ta strofa, spajająca wstępny opis z pozostałą częścią utworu, stanowi źródło wspomnianych wyżej niekonsekwencji i niedopowiedzeń interpretacyjnych. Jej rolę w konstrukcji ballady trudno przecenić; aczkolwiek założenia epistemologiczne i światopoglądowe realizuje w minimalnym stopniu, zawiera jednak ważne wskazówki dla właściwego ich zinterpretowania. Stwierdzenie: „Wzrok się przyjemnie ułudzi”, przy wyizolowanym i powierzchownym rozumieniu może prowadzić do wniosku, że całe doświadczenie to tylko złudzenie. Oczywiście, jak już nadmieniono, jest to interpretacja nie do przyjęcia. Ponieważ relacja narratorska cały czas odbywała się z pozycji zewnętrznej w stosunku do doświadczenia, z koniecznym odwołaniem do tego, przeciw czemu skierowana była argumentacja, nie mamy tu do czynienia ze zmianą dystansu, zamianą wewnętrznego punktu widzenia na zewnętrzny. Raczej chodzi o jaskrawe uświadomienie czy przypomnienie pozycji narratora, o zmianę przestrzeni zainteresowania: poprzednio była to przestrzeń jeziora, a więc doświadczenia, teraz przestrzeń pozycji, z której dokonywano narracji. Autodemaskacja tu zawarta ujawnia fakt, że tak naprawdę narrator nie różni się niczym od adresata, tak samo poddany jest aktualnie konwencjom i intelektualizacji, że obaj należą do tego samego świata.

W scharakteryzowanym zabiegu tkwi ogromna siła argumentacji: spojrzenie z pozycji, która przeżycie nad jeziorem każe interpretować jako złudzenie — nie przekreśla możliwości akceptacji postawy poznawczej zaprezentowanej w opisie; przecież aprobatywna relacja narratora dokonywana była z tejże pozycji. Prostoduszne zaufanie do semantyki

musiałoby prowadzić do sprzeczności wewnętrznej i w konsekwencji do postawienia Mickiewiczowi zarzutu potknięcia artystycznego. Pozorna sprzeczność zawarta w analizowanej strofie stanowi zakwestionowanie przeżycia jako złudzenia. Pierwszy znak zawarty jest w słowie „lecz”, które sugeruje potrzebę pewnej podejrzliwości względem poprzedzającego stwierdzenia (w rodzaju: owszem, ale zwróć uwagę, że...). Następna wątpliwość rodzi się w momencie, kiedy zestawimy fakt przyjemnego złudzenia ze stanowiskiem, że trzeba wyjątkowej odwagi, aby w nocy jechać nad owo jezioro; istotnie, wersy 23—24 wprowadzają opowieść o przerażających zjawiskach, ale przecież — również w nocy — „wzrok się przyjemnie ułudzi”. Zatem mamy tu do czynienia z podbudową i dookreśleniem tego modelu poznania, o którym mówił opis. „Trzeba być najśmielszym z ludzi” (nie wystarczy być bardzo odważnym), aby zrezygnować z wszelkiego oparcia, z wszelkich pewników i rzucić się w świat nieznany, w którym żadnych pewników być nie może. Ten typ odwagi umożliwi również właściwe zrozumienie opowieści. Jako epifanii, a nie bredni „głupstwa wyczwarzonych kuźni”.

Ta ujawniająca się niejednokrotnie w balladzie wielopoziomowość znaczeń, będąca również wielopoziomowością adresu czytelniczego (czyli: ‘Tyle będzie ci dane, ile potrafisz wziąć, ile wykażesz odwagi’), pozwala na dostrzeżenie jeszcze jednego aspektu stwierdzenia o przyjemnej ułudzie. Może ono być interpretowane jako rodzaj gry, „przymrużenia oka”, pytania: Ile wzięłeś z opisu?, pytania o to, czy potrafi adresat zrozumieć i zaakceptować problem poznawczy, pomimo pozostawania w świecie schematów i pewników. Jest więc doświadczenie złudzeniem i nie jest równocześnie, jest nim z punktu widzenia konwencjonalnego sposobu istnienia w świecie, intelektualnej tylko opcji poznawczej.

Biorąc pod uwagę fakt, że narrator przeżył to, co w czasie teraźniejszym zaleca adresatowi, dostrzec musimy dwukierunkowość semantyczną stwierdzenia „Zdajesz się wisieć w środku niebokręga”, jego zawieszenie pomiędzy ‘zdaje ci się, że...’ i ‘zdaje się, że...’. „Zdawać się...” to stwarzać pozory, stwarzać pozory czegoś, ale być czymś innym, czymś, na co opis mimo wszystko wskazuje. Zatem czasownik „zdawać się” może sugerować nie tylko niewiarygodność fizycznego zawieszenia w przestrzeni, ale i niewiarygodność czy nieadekwatność słów wobec przeżycia. ‘Zdaje się, że jesteś zawieszony w środku niebokręgu, gdy tak naprawdę ciągle znajdujesz się nad brzegiem jeziora’ (i to byłoby konwencjonalne odniesienie wypowiedzi), ale również: ‘Zdaje się, że jesteś zawieszony w środku niebokręgu, gdy tak naprawdę jest to tylko przybliżone i metaforyczne określenie twojej sytuacji’.

Poetyckie zabiegi „odsyłania” do rzeczywistości zewnętrznej sugerują, że nie wystarczy sam opis, sama swego rodzaju teoria, sama akceptacja postawy poznawczej, trzeba jeszcze, „Byś się przypatrzył jezioru”. Jest bowiem fakt i jest słowo o tym fakcie, słowo niekoniecznie do niego



przylegające, niekoniecznie adekwatne. Tylko przeżycie, tylko bezpośrednie doświadczenie gwarantuje pełnię poznania. Opis w tej sytuacji staje się rodzajem zachęty i próbą przekładu tego, czego przełożyć nie sposób. Przecież przekazywać jakieś doświadczenie znaczy odwoływać się do istniejących środków porozumienia, do rzeczywistości powszechnie znanej. Porozumienie polega na rozpoznawaniu wspólnego świata i wymaga pewnego rodzaju „oswojenia” języka, „oswojenia” faktów, o których mowa <sup>36</sup>. Jak wobec tego wykorzystać język dla przekazania doświadczenia radykalnie odbiegającego od wszystkiego, co jest dostępne powszechnej świadomości? Jak oswajać coś z natury nieoswajalnego? Dotknęliśmy tu podstawowego problemu, który wyraźnie odzwierciedla ballada Mickiewicza, antynomii doświadczenia poetyckiego i jego wyrazu, konwencji jako przeszkody poznania i konwencji jako konieczności porozumienia <sup>37</sup>.

Doświadczenie poetyckie w interpretacji romantyków miało zabarwienie z lekka mistyczne. Stąd też zagadnienie wyrazu tego doświadczenia stanowiło problem w ich rozważaniach. Nie był to jednak problem z kategorii tragicznych, gdyż zdawali oni sobie sprawę, że poezja nie tylko jest wyrazem poznania, ale i sama jest poznaniem, że splatają się tu dwie współdziałające wersje: poznanie i poezja — poezja i poznanie. Mickiewiczowska *Świtez* może stanowić bardzo interesujące *pendant* do tych kwestii. Dotychczasowe analizy utworu nie mogą być podstawą wniosków o doświadczeniu autorskim, mającym cechy mistyczne i poprzedzającym akt kreacji artystycznej. Wnioski takie byłyby co najmniej mało uzasadnione (to nie znaczy, że wykluczone) i w gruncie rzeczy zbyteczne dla wyjaśnienia artystyczno-semantycznej potencji opisu. Epistemologiczna problematyka wydobyta wyżej z ballady, wraz z wpisaniem w nią odsyłaniem do świata i wskazywaniem na nieprzekładalność przeżycia — nie stanowią odesłania do doświadczenia autorskiego; są po prostu elementem „języka” utworu i sposobem przecięzania problemu ilustrowanego przez opis. Zatem akcent musi być położony na sformułowanie: poezja i poznanie (a nie: poznanie i poezja), aczkolwiek problemem staje się w utworze zagadnienie poznania. Powiedzieć możemy, że *Świtez* jest narzędziem poznania poprzez specyficzną prezentację poznawczych uwikłań podmiotu <sup>38</sup>. Odesłanie do rze-

<sup>36</sup> Zob. na ten temat: J. Culler, *Konwencja i oswojenie*. Przełożył I. Sieradzki. W antologii: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977.

<sup>37</sup> Interesujące *pendant* mogą tu stanowić wnikliwe uwagi A. W. Wattsa (*Filozofia tao*. „Znak” 1976, nr 1, s. 55), wskazujące, że my, Europejczycy, „nie czujemy, że naprawdę coś wiemy, dopóki nie potrafimy sobie tego przedstawić za pomocą słów albo jakiegoś innego systemu znaków konwencjonalnych”.

<sup>38</sup> Przypomnijmy, że do podstawowych zabiegów poetyckich w *Świtez* zwiększających możliwości poznawcze opisu należą: a) wskazywanie na rozbieżność języka i doświadczenia poprzez zalecenie osobistego przeżycia jedności i nie-

czywistości i podważenie pełnej wiarygodności opisu, problem związku doświadczenia z jego wyrazem przyczyniają się w tym należącym do najpiękniejszych w twórczości młodego Mickiewicza fragmencie do oddania nieskończoności i jedności świata, zasugerowania odczucia tajemnicy bytu.

Podkreślmy bardzo mocno efekt dokonanych analiz: wstępne opisy jeziora nie są bynajmniej tylko pejzażowym i poetyckim umiejscowieniem wydarzeń zaprezentowanych później w balladzie, nie są również tylko zwróceniem uwagi na tajemniczy urok miejsca, zdolnego ujawnić przeróżne dziwy. Zawarta tu ważna deklaracja epistemologiczna i światopoglądowa staje się rodzajem komentarza do opowieści wyłowionej dziewczyny, jak i świata przedstawionego w innych balladach. W perspektywie treści tu zawartych lektura ballad nie może być lekturą „folklorystyczną” wyłącznie, nie może nie uwzględnić faktu, że owe „duby smalone” „w głupstwa wyczwarzane kuźni” stają się rodzajem języka, za pomocą którego dociera poezja do tajemnic bytu, zmierza do „odczarowania przyrody z owego stanu martwoży i obcości i odkrycia w niej pierwiastka duchowego”<sup>39</sup>, do stworzenia idei świata żywego i harmonijnego w swojej najbardziej wewnętrznej istocie, zasugerowania *continuum* materii i ducha. Perspektywa poznawcza, wyznaczona przez *Romantyczność* i wstępny opis Świtezi, nakazuje przedstawioną w balladach rzeczywistość traktować bez przedwiedzy, intelektualnej i potocznej, bo wówczas nastąpić może odkrycie głębszego charakteru bytu. Oczywiście, zespół dyrektyw poznawczych tu zawartych rodzi nową przedwiedzę, którą również trzeba przekroczyć czy uelastyczyć. Dodajmy jeszcze, że cykl nie został bynajmniej zorganizowany tylko poprzez wysunięcie na czoło utworów najbardziej nacechowanych treściami epistemologicznymi i wskazaniem dotyczącymi zasad ustosunkowania się do rzeczywistości przedstawionej oraz poprzez wykorzystanie „pokrewieństwa” tematyki, motywów i nastroju<sup>40</sup>.

skończoności świata oraz wprowadzenie niekonsekwencji, pozornego potknięcia artystycznego, w strofie 6, b) zasugerowanie charakteru doświadczenia, decydującego o całkowitej jego odrębności i nieprzekładalności, c) zwrócenie uwagi, że dokonywane „oswojenia” zawierają element fałszu, są tylko przybliżeniem i w związku z tym nie mogą być przyjmowane z pełną wiarygodnością. Specyficzna prezentacja implikowanych w opisie antynomii staje się „językiem” dzieła, służąc równocześnie ich przewyciężeniu. Zasugerowanie problemu: Jak „oswajać” coś z naturą rzeczy „nieoswajalnego?” — służy wprowadzeniu odbiorcy w sferę tajemnicy bytu.

<sup>39</sup> W. Emrich, *Romantyzm a świadomość nowoczesna*. Przełożyła M. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 295. Zob. tu także: „W przyrodzie, w całym świecie obiektywnym utajony jest pierwiastek wewnętrzny, duchowy. Przyroda — mówi Novalis — jest obróconym w kamień zaczarowanym miastem. Jej duchowość niejako skamieniała”.

<sup>40</sup> Zwróćmy uwagę na fakt, że przywoływane „pokrewieństwa” i dające się wyodrębnić typy ballad nie pokrywają się w pełni z układem cyklu i nie wy-

„Wprowadzająca” funkcja *Switezi* w stosunku do dalszych ballad ujawnia się również poza opisem jeziora. Zwróćmy uwagę na koncepcję narratora i jej uzasadnienia tkwiące w epistemologii i dialogu z czytelnikiem. „Ramowy” narrator, owszem, jest kimś „stamtąd”, ale równocześnie kimś z pogranicza, kimś o świadomości tkwiącej pomiędzy prowincjonalnym prymitywizmem a zdolnością do spojrzenia z zewnątrz na otaczającą rzeczywistość. Nawet sam wstępny opis w zestawieniu z resztą narracji ramowej sugeruje pewną dwoistość narratora, decydując o niezupełnym przyleganiu pierwszych sześciu strof do całości, co obniża literacką wartość ballady; ten sam przecież narrator najpierw ujawnia się jako ktoś o wybitnie rozwiniętej świadomości metafizycznej i kompetencji językowej intelektualisty, by niespodziewanie ograniczyć je do wymiarów świadomości prowincjonalnego gawędziarza; pierwsze strofy wskazują na tożsamość narratora (a w gruncie rzeczy — podmiotu lirycznego) i autora, następne tę tożsamość przekreślają; przewodnictwo względem odbiorcy, strategia wprowadzania w nową epistemologię, w zasady lektury romantycznej fantastyki okazały się silniejsze i ważniejsze od wewnętrznej konsekwencji.

*Switeziankę* i *Rybkę* (mimo znacznych różnic pomiędzy obu tymi utworami) można w pewnym sensie potraktować jako opowieść wyłowionej dziewczyny ze *Switezi*, opowieść wyjętą z ram narracji nadrzędnej, służącej jako rodzaj wprowadzenia, wyznaczającej podstawy i kierunek interpretacji; *Switezianka* i *Rybka*, umieszczone po *Switezi*, odznaczają się większym zaufaniem do odbiorcy, dając mu możliwość sprawdzenia własnej samodzielności poznawczej względem prezentowanego świata, jest on bowiem już bogatszy o doświadczenia związane z utworami poprzedzającymi<sup>41</sup>.

---

jaśniają całkowicie zasad następstwa utworów, aczkolwiek oczywiście odgrywają tu poważną rolę. Do najmniej przekonujących fragmentów pięknej książki Zgorzelskiego *O sztuce poetyckiej Mickiewicza* należy interpretacja kompozycji cyklu, i to bynajmniej nie z racji wprowadzenia Mickiewiczowskiej świadomości jako istotnego argumentu (s. 227—228): „Powrót taty i *Lilie* stanowią jakby dwa szczytowe osiągnięcia, którymi poeta pragnął zamknąć wyodrębnione cykle utworów, zamieszczonych w tomiku. Na początku, w środku i w końcu zamieścił wiersze, w których najsilniej dźwięczała nuta wypowiedzi osobistej: to są *Pierwiosnek*, *Kurhanek Maryli* i *Dudarz*. Dalej przodujące miejsce wypadło balladzie polemiczno-programowej z manifestacyjnym tytułem: *Romantyczność*. Resztę ballad podzielił na dwie grupy: 1) rusańczaną, osnutą wokół *Switezi* (*Swież*, *Switezianka*, *Rybka*) i 2) żartobliwą, w skład której prócz *To lubię*, *Pani Twardowskiej* i *Tukaja* włączył także epigramatyczną opowieść przełożoną z Schillera: *Rękawiczkę*. Oba cykle zamknął balladami, które uważał snadź za osiągnięcia artystycznie najcenniejsze: pierwszy *Powrotem taty*, drugi zaś — *Liliami*. Stojąc na krańcach dwu wyodrębniających się grup ballad, stanowią w kompozycji zbioru jakby refren naiwnego prymitywizmu: pieśni gminnej i bajki dziecięcej”.

<sup>41</sup> Oczywiście zawarte w niniejszym szkicu uwagi o spójności *Ballad i romanów* oraz o konsekwentnym układzie zbioru nie implikują nonsensownej sugestii,

I *Romantyczność*, i *Świtez* przynosiły pewien zespół sugestii co do odpowiedzi na pytania, które mógłby stawiać sobie obserwator przedstawionych zdarzeń, zespół sugestii interpretacyjnych względem rzeczywistości przedstawionej. W *Świteziance* narrator „chwytą” tylko zewnętrznego kształt wypadków, daleko mu do wszechwiedzy. Gdy tam narracja zmierzała do uniknięcia niedomówień, tu właśnie przemilczenie, brak jakiegokolwiek odpowiedzi na najbardziej podstawowe wątpliwości, stają się ważnym składnikiem struktury utworu<sup>42</sup>. Tajemnica, na którą wskazuje utwór, jest tajemnicą świata. Narrator wobec czytelnika nie pełni funkcji przewodnika po nowych obszarach rzeczywistości, nie wskazuje dróg poznawczego jej opanowywania, jest w istocie rzeczy bezradny wobec tajemnicy bytu. Jedyne, co potrafi, to dostrzec powierzchnię rzeczy, wyrazić własne zdziwienie i bezradność, wskazać na sferę tajemnicy, na jej nieprzyleganie do normalnego porządku zjawisk. Czytelnik, który opanował zawarte w utworach poprzednich reguły i wskazówki, może być nawet bardziej kompetentny od narratora, bo umie patrzeć i wie, że cud jest obok nas. Narrator jest kimś „z tego brzegu”, kimś, kto patrzy, myśli i odczuwa jak normalny człowiek, kimś, kto nie potrafi poradzić sobie w sytuacji, gdy zdarzenia wskazują na odmienny, niż przywykliśmy, charakter świata. Cała konstrukcja ballady, spięta w klamrę pytania i tajemnicy, swoim liryzmem i milczeniem na tę tajemnicę wskazuje, tajemnicę „obok” najzwyczajniejszych spraw.

*Rybka* nie zawiera nawet tego zdziwienia, nawet tego pytania o tajemnicę, które zostało postawione w *Świteziance*. Największe dziwy podaje *Rybka* z naiwną prostodusznością, z pełną wiarą w ich oczywistość. Narrator nie ma w sobie nic „zewnętrznego” w spojrzeniu na prezentowane fakty, są one częścią jego świata. Konsekwentna droga od *Romantyczności* przywiodła czytelnika do *Rybki*, z jej rzeczywistością zamkniętą w swojej samoświadomości, w swojej oczywistości nieoczywistego. Staje czytelnik w obliczu dziwności świata, widzi to samo, co widzi narrator, styka się z tymi samymi faktami, z którymi zetknął się sługa; nikt nie wskazuje mu już „metody”, nikt nawet nie sugeruje postawy pokory wobec tajemnicy, pokory, prowadzącej do uznania, że nie można prezentowanych faktów po prostu zanegować jako „dubów smalonych”. Stary sługa odgadł bieg rzeczy („już zgadłem”); fakt ten wywołał w nim wstrząs. Bohater nie ujawnia jednak, co zrozumiał. Nie

---

że cykl był pisany jako całość, z myślą o stopniowym pogłębianiu czytelniczej samowiedzy i kompetencji. Idzie o to, że ów układ wykorzystuje tkwiące w poszczególnych utworach możliwości w celu konsekwentnego prowadzenia czytelnika; układ stwarza powiązania i dodaje sensory, których u narodzin poszczególnych utworów może nie było i które nie zaistniałyby przy innym rozmieszczeniu ballad.

<sup>42</sup> Zob. na temat *Świtezianki* wnikliwe uwagi Zgorzelskiego (*O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 185—199).

ujawnia tego również narrator, ponieważ najprawdopodobniej nie było mu dane wejście w świat tajemnicy; narrator zdaje się tylko wierzyć słowom służącego, aczkolwiek w żaden sposób wprost nie rozstrzyga kwestii, jak należałoby się ustosunkować do zdarzeń i do zachowania sługi. Zapośredniczone poznanie wystarczyć musi czytelnikowi, zaprogramowanemu już w kierunku nowego odbioru świata. Daleko odeszliśmy od *Romantyczności*, w której pośrednictwo poznawcze, zawierzenie cudzemu doświadczeniu, było poprzez narratora aprobatywnie skomentowane. Czytelnik powinien już wiedzieć (zwłaszcza po lekturze *Świtezii*), że nie każde poznanie jest przekazywalne, że sfera tajemnicy, sfera doświadczenia istotnych cech bytu<sup>43</sup>, przełożona na język znaków konwencjonalnych — traci swoją moc, stając się banałem lub fałszem. To, co przemilczane (w sferze doświadczenia wewnętrznego), mieć może znacznie większą potencję poznawczą, uaktywnia bowiem „czucie i wiarę”.

Dotychczasowa racjonalizacja układu ballad w oparciu o konsekwencję w „nauczaniu” romantyzmu, o typ i zakres wymaganych działań czytelnicznych wobec rzeczywistości przedstawionej, w oparciu o sposób realizacji przewodnictwa epistemologicznego, wskazuje wyraźnie na konieczność właśnie takiego następstwa utworów „rusałczanych”. Wydawać by się mogło, że dalsze ballady tak odbiegają od charakteru dotychczasowych (w sferze tematyki, motywów, postawy poznawczej, epistemologicznego przewodnictwa), iż przekreślają możliwość wyznaczenia konsekwentnej linii układu zbioru. Jest rzeczą oczywistą, że wraz z *Powrotem taty* pojawiają się nowe propozycje, nowe jakości, nie oznacza to jednak bynajmniej załamania się dotychczas obowiązujących zasad organizacji *Ballad i romansów*, organizacji wyznaczonej raczej związkiem pomiędzy poszczególnymi następującymi po sobie utworami niż uzależnieniem od wyodrębniających się części („rusałczanej”, osobistej czy żartobliwej).

*Powrót taty* stanowi przejście od zainteresowań charakterem bytu do zainteresowań „cudem” człowieka, jest jakby wskazaniem na drugi człon tej relacji, która pojawiła się już w *Świtezii*: tajemnica bytu jest tajemnicą człowieka równocześnie. „Ujęcie fabuły ze stanowiska naiwnego

<sup>43</sup> Na temat wypierania oświeceniowej zagadki przez romantyczną tajemnicę zob. M. Maciejewski, *Zagadka i tajemnica. Z zagadnień świadomości literackiej w okresie przełomu romantycznego*. „Roczniki Humanistyczne” 1968. Przetłumaczony w: *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Wrocław 1970. „Już zgadłem” z Mickiewiczowskiej *Rybki* zdaje się wskazywać na nową semantyzację pojęcia, które wyraźnie odnosi się do sfery tajemnicy, ale może też być interpretowane w sensie odgadnięcia zewnętrznego związku zdarzeń, bez wnikięcia w ich istotę, w tajemnicę świata za nimi się kryjącą; w obu przypadkach jednak faktem pozostaje brak pomocy interpretacyjnej dla czytelnika, co dla naszych rozważań jest najważniejsze; odbiorca sam musi ustosunkować się do tajemnicy człowieka i tajemnicy świata.

prymitywizmu dziecka”<sup>44</sup> koresponduje z całą dotychczasową argumentacją. Brak uprzedzeń, brak usztywniających schematów przedwiedzy dotyczącej reguł ludzkiego działania pozwalają baśniową interpretację osobowości człowieka potraktować jako w pełni realną; cudowność przemiany zbójckiego serca jest tu czymś najzupełniej oczywistym i naturalnym. Powrót do źródeł poznania to także powrót do inspirujących źródeł niewinnej, nie skażonej niczym dziecięcości; tajemnica duszy ludzkiej nie jest podporządkowana przedwiedzy na temat postępowania człowieka; może więcej prawdy kryje się w takim „niewinnym” widzeniu ludzkich działań, tak jak bardziej wartościowe jest poznanie inspirowane ludowością i brakiem uprzedzających poznanie schematów. Nie bez powodu pojawiły się wnikliwe sugestie dotyczące dziecięcości wizji w *Rybce*<sup>45</sup>, jakby wskazujące na artystyczne powody sąsiedztwa *Rybki* i *Powrotu taty*. Naiwność spojrzenia sąsiadująca z naiwnością interpretacji, oczywistość nieoczywistości obok tego, co w pierwszym odruchu chcielibyśmy potraktować jako nieprawdopodobieństwo, obok najzupełniej naturalnego nieprawdopodobieństwa. Z punktu widzenia samodzielności czytelniczej są *Rybka* i *Powrót taty* utworami sobie najbliższymi ze wszystkich dotychczas omówionych, aczkolwiek ich ranga artystyczna jest bardzo różna. Można by w stosunku do *Powrotu taty* powtórzyć szereg twierdzeń dotyczących *Rybki* i gdyby nie kwestia dodatkowych uzasadnień, doskonale mogłyby zamienić się miejscami.

Sentymentalna łagodność i prostoduszna naiwność *Kurhanka Maryli* to jakby rozwinięcie linii naiwnej i zgrzebnej naturalności z *Powrotu taty*, jakby rozszerzenie postawy zaprezentowanej dotychczas na nowe obszary rzeczywistości. Wykorzystanie literackiej zgrzebności i epistemologicznej naiwności ociera się w całym tomiku o banał, dotyka niebezpiecznych granic<sup>46</sup>, nie zawsze proponując coś nowego i nie zawsze przynosząc artystycznie doskonałe efekty. Pojawienie się *To lubię* w kontekście utworów dotychczas analizowanych staje się rodzajem ostrzeżenia przed niebezpieczeństwami postawy poznawczej tam prezentowanej, wskazując równocześnie, że Mickiewicz świadom był owej granicy, na krawędzi której balansuje jego twórczość.

Z punktu widzenia założeń niniejszego szkicu jest *To lubię* jedną z najważniejszych ballad w cyklu. W kontekście *Ballad i romansów* jako pewnej całości przestaje być przydatne i słuszne spostrzeżenie, że *To lubię* „stoi w twórczości Mickiewicza na skrzyżowaniu kończącego się racjonalizmu, pełni sentymentalizmu i początkowego romantyzmu...”<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 219.

<sup>45</sup> Zob. I. Opacki, *Ewolucje balladowej opowieści*. Lublin 1961, s. 13.

<sup>46</sup> Na niebezpieczeństwa literackiej zgrzebności w obrazowaniu poetyckim Mickiewicza przekonująco zwracał uwagę Zgorzelski (*O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 143—146).

<sup>47</sup> S. Skwarczyńska, *Rozwój wątków i obrazów w twórczości Mickiewicza*. Łwów 1934, s. 103. Cyt. za: Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 157.

Lektura historycznoliteracka, „chronologiczna” wyłącznie — musi ulec zanegowaniu na rzecz lektury wyznaczonej miejscem i rolą w cyklu. Ballada nabierać zaczyna znaczeń dodatkowych, nie pojawiających się przy rozpatrywaniu jej jako utworu samodzielnego tylko.

O literackiej urodzie ballady *To lubię* w znacznym stopniu decyduje interesujące połączenie dwu sprzecznych tendencji: akceptacji świata dziwów jako czegoś oczywistego i naturalnego — przy równoczesnym żartobliwym do niego stosunku, przy równoczesnej degradacji rzeczywistości przedstawionej, degradacji poprzez specyficzne ukształtowanie stylowe i ironiczne wykorzystanie motywów dokumentujących fantastyeczność miejsca i zdarzeń. Powtórzenie schematu analogicznego do *Świtezi*<sup>48</sup> każe dopatrywać się w narracji ramowej ważnych wskazówek interpretacyjnych względem opowiadania bohaterki, względem świata przedstawionego, ważnych wskazówek epistemologicznych. Mamy tu do czynienia z powrotem do punktu wyjścia, do tych sposobów prowadzenia czytelnika, które zostały poniechane na rzecz obdarzania go coraz większym zaufaniem, jakby niewystarczające okazywały się dotychczasowe inicjacje, jakby należało jeszcze coś dookreślić, na coś zwrócić uwagę, przed czymś ostrzec. Tym bardziej że cały utwór poprzedzony został przesłaniem *Do przyjaciół*. Wyłącznie anegdotyczne i biograficzne potraktowanie owego przesłania niewątpliwie zubożyłoby potencję znaczeniową całości.

Przesłanie *Do przyjaciół*, będące w gruncie rzeczy przesłaniem do czytających balladę *To lubię* (czytających w określonym kontekście innych utworów cyklu), oparte zostało na grze przeciwieństw: północ jako godzina lęku — północ jako chwila słodyczy; szczęście chwil minionych — gorycz obecnych; wiosna — zima; miłość — lęk; ukochana jako źródło radości — ukochana jako przyczyna cierpienia; pociecha złudzeń — rozczarowanie „przebudzenia”; powrót do chwil minionych — ucieczka przed nimi. Ten zespół przeciwieństw znajduje ujście w czymś w rodzaju syntezy, którą jest ballada *To lubię*, syntezy aprobaty i negacji, wykraczających jednak poza psychologiczne reperkusje nieszczęśliwej miłości.

Podmiot przesłania poddaje się sentymentalnemu wzruszeniu, ale i objawia dystans wobec niego. Sentymentalna postawa uczuciowa ulega swoistej weryfikacji, bez negowania jednak całokształtu doznań o niej

---

<sup>48</sup> Wobec umiejscowienia ballady *To lubię* po *Świtezi* przestaje tu być ważny fakt, że *Świtez* jest utworem późniejszym. Dodajmy, że dialog z czytelnikiem jest w takim układzie ballad wyraźny i sensowny: najpierw trzeba pouczyć co do zasad, a potem dopiero podważać niektóre ich aspekty i wskazywać na niebezpieczeństwa z nimi związane. Podkreślmy raz jeszcze, że takie sensory pojawiają się przy próbie włączenia poszczególnych utworów do *Ballad i romansów* rozpatrywanych jako całość wytwarzająca określone znaczenia, współtworząca elementy, z których została zbudowana.

decydujących. Wykorzystywanie tradycyjnych akcesoriów sytuacyjnych, godziny duchów i cierpienia miłosnego, nie staje się przyczyną sentymentalnego rozmycia opisywanych przeżyć. Dynamiczność poczynań i bogactwo wrażeń, skojarzone z owym ujawnianym od czasu do czasu (zwłaszcza w ostatnich strofach) dystansowaniem się, spojrzeniem „z góry” na własną sytuację, sprawiają, że podmiot wiersza nie jest podmiotem sentymentalnym. Przede wszystkim nie jest podmiotem naiwnym.

Sposób potraktowania uczucia w przesłaniu przedstawia się jako określenie i reinterpretacja treści zawartych w utworach poprzednich. Naiwna postawa, bliska niebezpieczeństwom artystycznej miałości, mogąca przy mniejszym kunszcie prowadzić do sentymentalnych płycizn zamiast do odświeżenia literackiego widzenia świata, odświeżenia źródeł poznania, do efektów poznawczych — ulega w przesłaniu *Do przyjaciół* swoistemu rozpoznaniu, które funkcjonuje jak nakaz czujności, jak przecucie niebezpieczeństwa. Informacja zawarta w ostatniej zwrotce:

Ja na dobranoc żegnając Maryłę,  
Taką straszylem balladą: [41]

— zwraca uwagę na sposób wykorzystania motywów fantastycznych, na ich „sprymitywizowane” sfunkcjonalizowanie (mają straszyć i to staje się ich uzasadnieniem). Słowa te implikują równocześnie świadomość podmiotu przewyższającą świadomość eksplikowaną w balladzie *To lubię* („straszyłem” — więc ‘zdaję sobie sprawę z uproszczeń i fałszów zawartych w prezentowanym obrazie świata, używam ich świadomie i w określonym celu’). Dwie zatem możliwości odbioru ballady sugeruje przesłanie *Do przyjaciół*: odbiór prostoduszny, naiwny, powierzchowny, determinowany świadomością sentymentalną, przypisywany Maryli, oraz odbiór krytyczny, dekodujący „język” obrazów, ich ukryte znaczenie, ukrytą drwinę. Specyficzna narracja ballady *To lubię* podkreśla wspomniany fakt, że „straszenie” oraz posługiwanie się skonwencjonalizowanymi motywami i obrazem staje się środkiem przekazania treści wykraczających poza konwencjonalność.

Narrator „nie wierzył w czary”, ale przekonał się o błędności własnego stanowiska. Równocześnie jednak sposób prezentacji „argumentów” fantastyczności miejsca i zdarzeń podsuwa myśl o ich małej wiarygodności, o ironicznym ich funkcjonowaniu. Gdyby stąd wysnuć wniosek, że cała ballada ma charakter ironiczny, również „nawrócenie” narratora, uległby zanegowaniu konstruowany uprzednio światopogląd i epistemologia „czucia i wiary”. Co wobec tego poddane zostało zabiegom degradacyjnym?

Motywy grozy, elementy obrazowania i stylistyki funkcjonują w balladzie na zasadzie cytatu z tradycji literackiej, stają się synonimem określonej świadomości, która musi zostać zakwestionowana. Zbyteczne byłoby tu wskazywanie na powiązania z tradycją, jako że czyniono to już niejednokrotnie (aczkolwiek interpretacja tych powiązań często opie-



rała się na błędnym założeniu Mickiewiczowskiej zależności). Na uwagę zasługuje natomiast ironiczna konstrukcja narratora, ujawniająca zarazem szczególnie kunszt literacki. „Nawrócenie” narratora jako skutek doświadczeń, które dewaluuje sposób narracji, trudno z pełnym przekonaniem uznać za argument na rzecz nowego światopoglądu. Ale nonsensowny byłby też wniosek, że narracja *à rebours* uzasadnia jako słuszne jego poprzednie stanowisko. Zarówno niewiara, jak i wiara ulegają ironicznej degradacji w imię jakiejś trzeciej wartości, trzeciej możliwości, tylko pozornie tożsamej z prezentowanym w balladzie światem dziwów, przewrotnie akceptowanym przez narratora. Już samo sformułowanie: „Śmiałem się z diabłów, nie wierzyłem w czary” — zawiera degradację postawy przeciwnej, i to mimo zastosowania czasu przeszłego, mimo zawartej *implicite* sugestii: „Teraz już się nie śmieję, teraz już wierzę”; romantyczna fantastyka nie mogła być uzasadniana w taki sposób. Ironiczne nawiązania do sentymentalnej tradycji literackiej, do tradycji dum grozy, do sentymentalnej uczuciowości podkreślone zostały w tytule utworu i w magicznych słowach wypowiedzianych przez narratora. Przecież, upraszczając oczywiście problematykę, moglibyśmy powiedzieć, że człowiek sentymentalny lubi się bać, gdy romantyk po prostu się boi, że człowiek sentymentalny lubi się wzruszać, gdy romantyk po prostu się wzrusza, że sentymentalna tradycja literacka zaspokajanie potrzeb tego typu uznawała za cel nadrzędny.

Zderzenie dwu postaw: ograniczającego racjonalizmu i powierzchownego sentymentalizmu, ich ironiczna „dyskusja” — prowadzi do zaniegowania obydwu w imię romantycznego stosunku do świata, w imię romantycznego wykorzystania fantastyki i ludowości, na które wskazują zarówno dotychczas omawiane utwory, jak i romantyczne akcenty, jakie wydobywał z interpretowanej ballady Czesław Zgorzelski<sup>49</sup>. Za pomocą ironii, która dystansuje podmiot od sprzeczności, która przekreśla, nie przekreślając do końca, która łączy negację z aprobatą, ujawnia się trzecia możliwość. Przecież nie do końca jako bezsensowne uznane zostało odrzucenie postawy zawartej w stwierdzeniu „nie wierzyłem w czary” i nie do końca jako bezsens potraktował Mickiewicz fantastykę wprowadzoną do utworu. W subtelny rozróżnieniu pozorów i istoty rzeczy tkwi polemiczny akcent ballady *To lubię*, tkwi dyskredytacja pozorów. Narracja prowadzona pół żartem, pół serio, narracja zwodnicza w wyznaczaniu granicy pomiędzy żartem a serio, staje się świadomym odbiciem niezauważalnej i subtelnej granicy pomiędzy banałem literackim a wartościowym wykorzystaniem literackiej naiwności, pomiędzy zdobniczą, „strachową”, sentymentalną funkcją ludowości i fantastyki a romantycznym, płodnym poznawczo ich zastosowaniem, pomiędzy epistemologią „stosującą” podmiot poznający a epistemologią

<sup>49</sup> Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 159—162.

świadomie przezeń stosowaną. Jest to więc polemika literacka z tradycją i wypowiedź epistemologiczna ostrzegająca przed pomieszaniem pozorów i wartości, przed niebezpieczeństwami nadmiernego zadufania w przedwiedzy, przed mniemaniem, że pierwiastki ludowe i fantastyczne gwarantują poznanie wyzwolone z wszechwładzy intelektu. Argumenty *Romantyczności* i *Świtezii* ulegają tu dookreśleniu, bo mogły zrodzić nową, niebezpieczną przedwiedzę. Nie każda fantastyka jest mądrą fantastyką, nie każda ludowość mądrą ludowością, nie każda naiwność wartościowa poznawczo.

W świetle powyższych uwag przestają być prawdziwe twierdzenia, że *To lubię* nie reprezentuje „stanowiska ballady romantycznej”, że „służyć może jako jeszcze jeden dowód owego pogranicza, z którego wyrasta pomysł jej i ukształtowanie”<sup>50</sup>. Słabość artystyczna ballady (jak uważa Skwarczyńska) czy też jej niepełna romantyczność (jak twierdzi Zgorzelski) muszą ulec zanegowaniu. Jej pozorne słabości — poprzez lekturę na tle całości *Ballad i romansów* przekształcają się w siłę i w argument na rzecz romantycznego widzenia świata, w krytykę postawy sentymentalnej bez podważania postulowanych uprzednio zasad nowej epistemologii, bez podważania wartości świata dziwów, w krytykę tradycyjnego i powierzchownego funkcjonowania fantastyki. Ironiczność stwierdzenia „to lubię” w zastosowaniu do tradycji literackiej wskazuje na znaczenie: ‘Nie lubię takiego właśnie funkcjonowania fantastyki’. *To lubię* należy do najwybitniejszych osiągnięć poetyckich młodego Mickiewicza, wyrastających z realizacji romantycznych dyrektyw światopoglądowych i epistemologicznych<sup>51</sup>.

W następstwie dalszych utworów (*Rękawiczka*, *Pani Twardowska*, *Tukaj*, *Lilie*) znów wykorzystuje Mickiewicz pokrewieństwo tematyki i motywów<sup>52</sup>, nie negując bynajmniej owego rozważanego w niniejszym

<sup>50</sup> Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 161. — Przy okazji zwróćmy uwagę na swoisty przerost lojalności w twierdzeniach Zgorzelskiego na temat *To lubię*, powodujący w efekcie pewną ich niespójność. Zgorzelski przekonująco wskazuje na poetycką urodę ballady, nieprzekonująco natomiast wiąże swoje wnioski z dotychczasową tradycją interpretacyjną.

<sup>51</sup> Gdyby patrzeć na ten utwór w izolacji od kontekstu pozostałych ballad umieszczonych w cyklu, „chronologicznie”, to niewątpliwie dostrzec musielibyśmy przede wszystkim „nie” powiedziane tradycji literackiej i sentymentalnemu sposobowi istnienia w rzeczywistości; konstruowanie „tak”, tj. nowej wizji świata, przedstawiałoby się stosunkowo ubogo; utwór wyraźnie wiązałby się z „romantyzmem negatywnym”, o którym pisze Peckham (*op. cit.*). Włączenie *To lubię* do *Ballad i romansów* wiązało się z dodatkową semantyzacją ballady, która zaczęła współtworzyć romantyczną wizję świata i sztuki, a nie tylko przeciwstawiać się przeszłości.

<sup>52</sup> Przypomnijmy kilka podstawowych: kobieta bez serca i niegodna miłości (*To lubię* — *Rękawiczka*), kobieta, od której trzeba uciekać (*Rękawiczka* — *Pani Twardowska*), Mefistofeles i pakt z diabłem (*Pani Twardowska* — *Tukaj*), pustelnik w puszczy (*Tukaj* — *Lilie*).

szkicu (a nie dostrzeżonego dotychczas) współczynnika układu cyklu. Rozpoznanie i dookreślenie sytuacji artystycznej i epistemologicznej, dokonane poprzez *To lubię*, owocuje wprowadzaniem utworów realizujących te aspekty programu, które dotąd nie wystąpiły, utworów funkcjonujących jako wnioski z rozpoznania czy wreszcie będących rodzajem syntezy wszystkich założeń (*Lilie*). Już w *Rękawicze*, obok elementów polemicznego ustosunkowania się do tradycji literackiej<sup>53</sup>, zwraca uwagę psychologiczna interpretacja ludzkiej natury. Pewne uproszczenie osobowości człowieka (*Powrót taty*, *Kurhanek Maryli*), związane ze spojrzeniem narratora naiwnego, zyskuje swoją przeciwwagę w *Rękawicze*, *Tukaju*, *Liliach*. *Rękawiczka* ujawnia „dziwność” ludzkich zachowań i reakcji, „dziwność” oczywiście w zestawieniu z ukształtowaniem postaci w sentymentalnych dumach. Dziwność i bogactwo mikroświata psychiki, realistycznie odtworzonej w jej wahaniach i wątpliwościach, ukazuje *Tukaj*. Interwencja diabelska staje się rodzajem testu i eksperymentu mającego odkryć wewnętrzny świat postaci w jego konkretnych przejawach. Takim testem, aczkolwiek odmienne efekty poznawcze przynoszącym, jest również „potyczka” z Mefistofešem w *Pani Twardowskiej*. Te dwa utwory wskazują łącznie na jeszcze jeden aspekt romantycznej fantastyki, na jej służebną funkcję wobec poznawczych celów dotyczących ludzkiej natury; stają się one równocześnie wzmocnieniem argumentacji zawartej w *To lubię* i mogą być odbierane jako konsekwencja dokonanego tam rozpoznania.

Owszem, dziwność świata to także dziwność człowieka, ale przecież i metoda. *Pani Twardowska* dodatkowo, poprzez swój humorystyczny charakter, łączy się z *To lubię* i dodatkowo wskazuje na fakt, że fantastyka romantyczna to nie jakiś nowy aksjomat, jakaś nowa rygorystyczna konwencjonalność, lecz środek, który wykorzystywany różnorodnie przynosić może płodne efekty artystyczno-poznawcze. Brak jednoznacznej interpretacji motywów należących do tej samej kategorii, brak jednoznaczności używanych zabiegów koresponduje z brakiem jednoznacznej interpretacji świata, człowieka, zdarzeń. Pakt z diabłem w *Pani Twardowskiej* znalazł określone rozwiązanie. Analogiczna sytuacja w *Tukaju* pozostała bez zakończenia, jakby sugerując jego potencjalną wielowariantowość, jakby ostrzegając przed niebezpieczeństwem popadnięcia w schemat, wykrystalizowania się nowego rodzaju przedwiedzy<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> Zmiana imion w porównaniu z Schillerowskim oryginałem: Kunegundy na Martę, rycerza Delorges na Emroda, nawiązująca do bohaterów dum (np. w *Emrodzie* L. Kropińskiego) może być odczytywana jako wskazanie na reinterpretację traktowania miłości, jak i funkcjonującego dotychczas typu bohatera.

<sup>54</sup> Dociekania Cz. Zgorzelskiego (komentarz w: Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 1, s. 223): „Czy poeta zamierzał ją [tj. balladę *Tukaj*] później ukończyć, czy też od razu w pomysł autorskim urwać się miała na części drugiej, pozostawiając żartobliwie dalszy ciąg fabuły domyślności czytelników [...]” — wydają się bezzasadne w kontekście miejsca i roli ballady w cyklu.

Konstrukcja *Ballad i romanse* w swoich najbardziej ogólnych założeniach zdaje się być oparta na zestawieniu dwu pozornie przeciwstawnych dążeń. Część pierwsza (*Romantyczność, Świtez, Świtezianka, Rybka*) buduje nową wizję świata i nową epistemologię, kształtuje stopniowo czytelniczą kompetencję bez cienia wątpliwości i zastrzeżeń co do zasad je wyznaczających. Część druga (*To lubię, Rękawiczka, Pani Twardowska, Tukaj*) w pewnym sensie rozbija świat dotychczas konstruowany, podsuwa wątpliwości, wskazuje na niebezpieczeństwa i konsekwencje przyjętych założeń, dookreśla. Owo rozbijanie odbywa się poprzez ironię, żart, zmianę interpretacji motywów, takie potraktowanie świata przedstawionego, jakby chodziło o zasugerowanie dystansu wobec tego wszystkiego, co z pełną powagą wprowadzała część pierwsza, o uniknięcie niebezpieczeństw kształtowanego przez *Ballady i romanse* nowego rodzaju przedwiedzy. Ta druga grupa utworów może być interpretowana jako polemika literacka z sentymentalną tradycją, z powierzchownym podejściem do ludowości, fantastyki, naiwności poznawczej, z „usztynieniem” dotychczasowych propozycji — dla uniknięcia niebezpieczeństw tkwiących w zaprezentowanym programie artystycznym i poznawczym. Pomiędzy wskazanymi grupami znajdują się dwa utwory: *Powrót taty* i *Kurhanek Maryli*, mające charakter pomostu i wprowadzające zwiększone zainteresowanie dla tajników ludzkiego serca. Trzy zatem utwory uznać należy za węzłowe w układzie *Ballad i romanse*: *Romantyczność, Powrót taty* i *To lubię* — wnoszą one bowiem nowe jakości, nowy przedmiot i sposób argumentacji, nie zrywając bynajmniej związku z całością cyklu. *Lilie* stanowią jakby syntezę doświadczeń zawartych we wszystkich poprzedzających utworach, łącząc dziwność i tajemniczość z pogłębioną analizą psychologiczną bohaterki, inspirację ludową z głębokością interpretacji, swoistą naiwność, chłód i bezstronność narratora z etyczną wizją rzeczywistości, osadzenie w tradycji z nowatorstwem; ballada odwołuje się do czytelnika wyrobionego, obeznanego z romantycznym światopoglądem, z zasadami, na których opiera się nowa literatura, akceptującego propagowaną przez *Ballady i romanse* epistemologię. Artystyczna wielkość ballady stanowi godne ukoronowanie romantycznych poszukiwań i inicjacji. Całość cyklu ujął Mickiewicz w ramy dedykacyjnego *Pierwiosnka* i „gminnego” *Dudarza*. To miejsce *Dudarza* pozwala odczytywać go jako podsumowującą aluzję do ludowych źródeł zbioru. *Ballady i romanse*, jak pieśni wiejskiego grajka, zgrzebne i tajemnicze, przeplatają fantastykę z realnością, oczywistość z naturalną nieoczywistością, obraz z pytaniem, na które trudno odpowiedzieć. Końcowe słowa ostatniego utworu:

„Co to jest?” — wszyscy pytają;  
On nic nie wiedział, może i wiedział,  
Ale nie mówił przed zgrają. [73]

— odwołują się do podstawowego w *Balladach i romansach* zagadnienia poznania, poznania nie poprzez intelektualny wywód, lecz przez doświadczenie, poznania akceptującego tajemnicę świata i człowieka, poznania zapośredniczonego w doświadczeniu drugiego człowieka i zmuszającego do głębszego duchowego kontaktu z bytem, z istnieniem. Cytowane słowa syntetyzują dwie tajemnice: tajemnicę bytu i tajemnicę człowieka, które można co najwyżej odczuć, jak to wynika z całokształtu argumentacji w *Balladach i romansach*. Opowiedziane zdarzenie wskazuje na tajemnicę świata, a tajemnica człowieka kryje się w pytaniu: wiedział (a nie chciał lub też nie mógł powiedzieć) czy nie wiedział? Epistemologiczne inicjacje dokonywane w całym cyklu doprowadziły do progu dwu podstawowych niewiadomych. Odpowiedź nie będzie i nie może być udzielona, epistemologia *Ballad i romansów* jest bowiem epistemologią doświadczenia i tajemnicy. Doświadczenie i tajemnica stanowią też podstawowy składnik romantycznego światopoglądu, romantycznej epistemologii.