

# Zofia Szmydtowa

---

## Czynniki gawędowe w poezji Mickiewicza

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 38, 298-334

---

1948

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.

# CZYNNIKI GAWĘDOWE W POEZJI MICKIEWICZA

## W s t ę p

Jędrzej Śniadecki zaatakował w jednym ze swych artykułów satyrycznych gadulstwo szlachty polskiej w osobach mieszkańców fikcyjnej wyspy o znaczącej nazwie: Perorada. Wielomówność krzewi się tutaj zarówno na obradach publicznych, jak też w domach prywatnych, „gdzie nie próżnują Cycerony wyspy i jej stolicy, „Gawędopolu“<sup>1</sup>. Makaronizm ten w swej części polskiej ma to samo znaczenie, które wyrazowi „gawęda“ nada Mickiewicz<sup>2</sup>, charakteryzując w „Panu Tadeuszu“ Wojskiego: „Sam gawęda i lubił niezmiernie gaduły“ (ks. V, w. 426). Gaduła i gawęda występują zarówno u Śniadeckiego jak u Mickiewicza w roli synonimów. Jest przecież wyraźna różnica w emocjonalnym zabarwieniu wyrazów. Ironii i akcentom satyrycznym publicyisty przeciwstawia się życzliwa żartobliwość poety.

Mickiewicz używał często w swej korespondencji od r. 1820 wyrazów: gawęda, gawędka, gawędzić na oznaczenie swobodnej rozmowy z przyjaciółmi lub znajomymi. Obcując w Odessie z doskonałym gawędziarzem, Henrykiem Rzewuskim, w Steblowie z Karolem Micowskim, autorem pamiętnika utrzymanego w stylu gawędowym, dostrzegł w opowiadaniach tego rodzaju „rodzime, odrębne cechy na-

---

<sup>1</sup> Jędrzej Śniadecki, *Dziela*. Wyd. Michał Baliński, Glücksberg, Warszawa 1840, t. VI, s. 85, 86. Postrzeżenia włóczęgi Gulliwera ogłoszone przez Bogumiła Uważnickiego, szlachcica oszmiańskiego.

<sup>2</sup> Wyraz „gawęda“ w znaczeniu starego opowiadacza utrzymuje się w języku potocznym i literackim jeszcze w drugiej połowie w. XIX (Żmichowska). Od Wójcickiego przejął już wszakże Pol wyraz ten jako termin literacki na oznaczenie pewnego sposobu opowiadania, a także pewnego gatunku epiki.

szego humoru i naszej fantazji“. Opowiadaczy zaś przyrównywał do minstrelów. Świadcstwo to pochodzi z r. 1829<sup>1</sup>.

W Rzymie rozkoszował się poeta opowieściami ks. Parczewskiego, powieściopisarza, głównie zaś Henryka Rzewuskiego. Ożywiał go zwłaszcza język „świeżo ze wsi wzięty“<sup>2</sup>.

W liście do Bohdana Zaleskiego z 8 maja 1839 r. zapowiadając przyjsie swe wraz z ożywiającym towarzystwo rozmówcą Mickiewicz pisze: „Biorę też z sobą Mazura Mierosławskiego... My już pokwaśniali, ten Mazur nam się przyda, bo jest okrutny gawęda... Może by nieźle i jemu co przeczytać, ażeby na Mazura tchnąć lepszym wiatrem poetyckim“.

Jak w charakterystyce Wojskiego tak samo w liście wyraz „gawęda“ wskazuje na szczególny dar opowiadania przy ograniczonym poziomie umysłu i środków słownych rozmówcy. Mickiewicz podkreśla prymitywizm opowiadacza, a przecież uwzględnia jego talent. Ustala dystans wobec wyższych osiągnięć poezji, ale przez to właśnie stawia gawędziarza na jednym z niższych jej szczebli, podobnie jak Stefan Witwicki, który nazywał uzdolnionych gawędziarzy „poetami ustnymi“<sup>3</sup>.

Gawędziarz różni się tym od literata, że nie pisze, ale mówi. Mówi zaś do grona znajomych, sąsiadów posługując się językiem ich kontaktu towarzyskiego. Słuchaczy swych ma tuż przed sobą: przy stole, przy ognisku, w gospodzie. Czuje się sam jednym z gromady. Opowiada o sprawach, które w istocie lub rzekomo widział na własne oczy. Obowiązują go tematy swojskie, albo przyswojone, w sposób właściwy dla danego partykularza. Gawędziarz musi być popularny, przystępny, dlatego daje przewagę konkretom nad abstraktami. Stosowne dla jego wysłowienia są przysłowia, powiedzenia, idiomy.

W gawędzie chodzi bardziej o tworzenie słowne związane z określoną sytuacją towarzyską niż o twór słowny. Ma ona wywoływać wrażenie wypowiedzi samorzutnej, w danej chwili stosownej, niekoniecznie zaś samoistnej i w starannie skomponowanej całości. Gawędę cechuje pewien amorfizm. Może ona przybierać postać krótkiej facecji lub dłuższej, ale nigdy zbyt długiej, opowieści opartej na swobodzie skojarzeń. Musi interesować zarówno treścią jak swym

<sup>1</sup> Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Wyd. Stan. Pigoń. Biblioteka Narodowa, 1929, s. 184.

<sup>2</sup> S. Windakiewicz, *Prolegomena do „Pana Tadeusza“*, Kraków 1918, Gebethner i Wolff, s. 75—77.

<sup>3</sup> j. w., s. 82.

charakterem słownym. Gawędziarz dąży do zaostrenia uwagi słuchaczy. Stąd pochodzi zawieszanie wątku, dygresje, wstawki, objaśnienia uzupełniające. W zakresie języka opowiadacz posługuje się zwrotami dosadnymi, które łatwo wrażają się w wyobraźnię, wprowadza skojarzenia wyrazowe oparte na współbrzmieniu (rymy w prozie), grę słów. Szczególnie właściwe gawędzie są apostrofy do słuchaczy, wykrzyknienia, zwroty onomatopieczne. Uderza w niej duża swoboda składni nie krępującej się konwencjami języka literackiego czy języka literatury. Swoboda ta ujawnia się zarówno w operowaniu elipsą dla nadania zwrotom dynamiczności, jak w częstych mechanicznych powtórzeniach zwłaszcza spójników, jak też zaimków wskazujących w funkcji rodzajników. W gawędzie mówionej występuje w sposób naturalny słownictwo regionalne wraz z regionalną wymową. Zapóźnienie prowincji w stosunku do stolicy czy większych skupień życia umysłowego wyraża się w stosowaniu słów przestarzałych, odczuwanych w ogólnym języku literackim jako staroświeckie. Nie są to archaizmy w znaczeniu językowym ani stylistycznym, ale formy wyrazowe żywe w pewnych regionach kraju, zanikające jednakże w jego centrach. W odróżnieniu od gawędy ludowej w gawędzie mieszczkańskiej, a zwłaszcza w szlacheckiej pojawiają się wyrazy lub wyrażenia łacińskie jako rezultat erudycji szkolnej. We wszystkich typach gawędy ustnej zwroty wykwintne czy wyszukane wyrażają egzotyczność, obcość, często zaś występują w deformacji komicznej.

W utrwalonych na piśmie gawędach zaciera się w pewnej mierze ich charakter okolicznościowy. Wyrwane z konkretnej sytuacji towarzyskiej, która dawała im właściwą oprawę, stanowią one jak w zbiorze Żery osobne fraszki i opowiadania<sup>1</sup>. Wójcicki jako zbieracz owych ustnych, bezpretensjonalnych opowiadań, choć nie jest zupełnie ścisły, stara się jednakże osadzić je na tle rzeczywistej rozmowy. Zapisane przez niego gawędy ludowe czy szlacheckie mają bądź postać wypowiedzi monologicznej zwracającej się do zebranego towarzystwa, bądź też swobodnej towarzyskiej rozmowy. Wypowiedź dialogowa składa się z członu głównego i dopowiadającego, albo z dwóch członów równorzędnych, z których drugi bywa niekiedy repliką<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Karol Żera, *Fraszki i opowiadania*. Wypisał Zygmunt Gloger, Warszawa, Lewental, 1893.

<sup>2</sup> K. W. Wójcicki, *Stare gawędy i obrazy*, Warszawa, Sennewald, 1840; tenże, *Mazowieckie powiastki*, Warszawa, Orgelbrand, 1858; tenże, *Z dawnych dziejów i wspomnień naszego stulecia*, Kraków, Himmelblau, 1875.

Zainteresowanie się gawędą mówioną wśród literatów polskich powstaje w związku z oddziaływaniem zachodnio-europejskiej powieści realistycznej, w szczególności zaś formy pastiche'u, rozpowszechnionej już w w. XVIII. Łączy się także z rosnącym na zachodzie zainteresowaniem dla wszelkiej twórczości ustnej, krążących z ust do ust legend, podań, baśni, pieśni, przysłów. Literaci zawodowi zaczynają patrzeć na prymitywne twory sztuki słowa jak na źródła poezji. Podchwytują nie tylko ich tematykę ale i prosty czy nawet nieporadny tok słowny, dokonywując w ten sposób świadomej stylizacji na prymityw. W związku z ogólnym prądem dążność ta ujawnia się w różnych ośrodkach literackich polskich. Pol jako pobudkę do swych gawęd literackich wymienia zasłyszane gawędy mówione i wiersze okolicznościowe Aleksandra Fredry. W „Pieśniach Janusza“ umieści obok prostych piosenek żołnierskich utrzymanych często w charakterze ludowym gawędę szlachecką o przewadze struktury monologicowej („Wieczór przy kominie“) i krótką gawędę-dialog („Konfederat barski“). W r. 1833 stworzył gawędę mieszczańską („Historia szewca Jana Kilińskiego“) <sup>1</sup>. Rzewuski powoła się na długi szereg opowiadaczy podkreślając odrębność ich języka <sup>2</sup>.

#### Epilog Grażyny. Popas w Upicie. Bajki i powiastki.

Mickiewicz w pierwszym okresie swej twórczości obok stylu wyszukanego, opartego na inwersji, na „uczonych“ peryfrazach, który stosuje w „Zimie miejskiej“ czy w wierszu „Do Lelewela“, wprowadza w balladach styl prosty. W „Liliach“ zbliża się wyraźnie do struktury słownej pieśni ludowej. W „Pani Twardowskiej“ oddaje nastrój rozbawienia w karczmie przy pomocy wykrzyknień, zwrotów onomatopeicznych, wyrażeń potocznych. Ballada ta jest pełna werwy, która rodzi się zarówno z szybkiego biegu akcji jak też w dużym stopniu z języka utworu. Występują w nim bowiem pełne dynamizmu skróty zdań lub wyrazy zastępujące zdania. Rej wodzi tu wpraw-

---

<sup>1</sup> Gawędę mieszczańską będzie w w. XX uprawiał Or-Ot.

<sup>2</sup> Henryk Rzewuski, *Mięszaniny obyczajowe*, Wilno 1841. Autor wymienia jako słynnych gawędziarzy: Leona Borowskiego, Józefa Hohola, Benedykta Hulewicza, Tomasza Husarzewskiego, Marcina Polanowskiego, Karola Radziwiłła, Adama Wąsowicza.

dzie buńczuczny szlachcic, ale jego sztuczki kuglarskie skupiają wszystkich obecnych w karczmie. Postać diabła-Niemczyka w kusym stroju, warunki umowy nakazujące mu wykonanie niewykonalnych po ludzku zadań to motywy znane z opowieści ludowych. Znanca pozna się na artystycznym opracowaniu utworu, ale naiwny odbiorca uzna go za prosty, bezpośredni wyraz sytuacji i nastroju. Autor nie patrzy z boku na swe postacie, ale tkwi jakby w ich gronie, oddaje ich stosunek do zdarzeń, wtóruje ich rozbawieniu. Słowa narracji i własne słowa postaci utrzymane są w tym samym tonie. Struktura słowna ballady wykazuje duże zbliżenie do ożywionej mowy towarzyskiej w środowisku ludzi nieskomplikowanych, prostych i przez to zbliża się do toku gawędowego. Brak w niej przecież zasadniczej dla gawędy postaci narratora.

Prof. Kleiner zwrócił uwagę na zwroty przysłowiowe, charakterystyczne dla „Pani Twardowskiej” i na motywy, należące zarówno do tradycji ludowej jak szlacheckiej. Związał też poszukiwanie przez poetę prymitywu epickiego przy tworzeniu ballad ze znalezieniem innej formy prymitywu „opowieści tak ustylizowanej, jakby przemawiał gawędziarz ludowy — czy z prawdziwego ludu czy z ludu szlacheckiego“. Gawęda, podobna w tym do rosyjskiego skazu, „polega na umiejętności przeniesienia się w psychikę opowiadacza o znacznie niższej kulturze i przemawiania jego stylem“. Metoda ta stosowana przez Waltera Scotta, Gogola i in. prowadziła do użycia „epickiego pośrednika, pozbawionego intencji artystycznych i niższego umysłowo...“<sup>1</sup>.

Pierwszą próbą zastosowania takiego pośrednictwa w szczupłym i ograniczonym zakresie jest moim zdaniem sprawozdanie Giermka w Epilogu do „Grażyny“. Przygotowuje tę relację autor, który dla wywołania artystycznego dysonansu zrywa z kunsztownym stylem poematu przechodząc do potocznej pogawędki z czytelnikiem. Fikcja współczesności sprawozdania z akcją utworu zmusza poetę do utrzymania archaizmów. Mimo to jednak przez zlekka zarchaizowany język Epilogu przepływa nurt mowy potocznej człowieka z gminu. Giermek przedstawia zachowanie się „sfrasowanej Księżny“, stwierdza, że strudzony Książę „zasnął na oboje ucho“. O swoim niepokoju mówi dosadnie: „myślę, pocę się, kręcę“. Zrazu z ukrycia obserwuje Litawora, gdy zaś ten wybiegł na ganek, powiada o sobie:

<sup>1</sup> Juliusz Kleiner, *Mickiewicz*, t. I. *Dzieje Gustawa*, Lwów, Wyd. Zakł. Narod. im. Ossolińskich, 1934, s. 436.

„ja do okna“. Dzięki takim zwrotom rzeczowy tok opowiadania Epi-  
logu zbliża się w relacji Giermka do zwykłej ustnej wypowiedzi pro-  
staka ujmującego zdarzenia w ich konkretnym, kolejnym prze-  
biegu.

Za pierwszą polską gawędę wierszowaną uznaje się powszechnie „Popas w Upicie“ napisany w r. 1825. Pierwszeństwo Mickie-  
wicza w zaszczeniu jej na gruncie naszej poezji z wielkim naci-  
skiem podkreślił Bruchnalski. Zestawiając zaś „Popas“ z „Pamiętkami  
Soplicy“ Rzewuskiego stwierdził: „wspólności między nimi — być  
może tylko pozornej i przypadkowej — wolno dopatrywać się jedy-  
nie w tym, że tak Mickiewicz jak Rzewuski dodają do swych gawęd,  
odznaczających się zresztą przedmiotowością, subiektywną refleksją,  
która u Mickiewicza pomieszczona została na końcu, w „Pamiętkach  
Soplicy“ zaś idzie zawsze na początku i nadaje im z góry pewną  
barwę“<sup>1</sup>. Dygresja subiektywna nie jest jednakże elementem istot-  
nym dla gawędy. Jej obecność w różnych utworach nie może jeszcze  
stanowić podstawy do ich porównywania. Charakter subiektywizmu  
ujawniający się w zakończeniu „Popasu“ nie ma przez swą poetyc-  
kość nic wspólnego z „wprowadzeniami“ Rzewuskiego.

Jak w „Pani Twardowskiej“ — rozmowa toczy się w karczmie  
w środowisku mieszanym (szlachcic, ekonom, sługa kościelny, Żyd  
arendarz). Szlachcic kontuszowy odzywa się z początku podobnie jak  
Twardowski. Tematem rozmowy jest życie i śmierć posła z Upity,  
Sicińskiego. Trzy odmienne wersje podania mają charakter ahisto-  
ryczny, zarówno wyraźnie występujący w popisowym, okraszonym  
łacińskimi cytatami przemówieniu szlachcica, jak w mędrkowaniu  
ekonoma, jak wreszcie w perorze sługi kościelnego. Różnica w spo-  
łecznym położeniu rozmówców nie została przez autora wyzyskana.  
Każdy jest pewny siebie i swojej interpretacji faktu. Nie mamy tu  
do czynienia z giętką swobodną walką na słowa, ale z przemowami.  
Popis oratorski ogniskuje się w dwóch wypowiedziach: szlachcica  
i „sługi kościoła“. Wypowiedź ekonoma parafrazuje autor. Przemow-  
y tego typu uzyskają właściwe miejsce w „Panu Tadeuszu“, gdzie  
podobnie autorytatywnym tonem mówić będą Sędzia czy Podkomorzy  
zgodnie ze swoim stanowiskiem w powiecie. Tutaj ton autorytatywny  
nie jest usprawiedliwiony. Powoduje on niezamierzoną sztywność.

---

<sup>1</sup> *Dzieła Adama Mickiewicza*, t. II, Wyd. Tow. L. im. Mickiewicza, Lwów,  
1900, s. 432.

Początkowy opis miasteczka ujęty jest żartobliwie. Wprowadzenie postaci ma zabarwienie komiczne i satyryczne. Usposabia ono do nich podobnie jak do figur Śniadeckiego, owych rozprawiaaczy i gadułów z wyspy Perorady. Po skończonych popisach słownych następuje plastyczny opis trupa Sicińskiego dokonany przez poetę, a uwydatniający wyraz szpetoty moralnej bijący z jego twarzy. Znika nastrój właściwy komedii czy satyrze. Autor zwraca się do słuchaczy wypowiadając swój sąd o zbrodniczości zmarłego, by zamknąć utwór „pomyślaną“ patetyczną gnomą o wygłosie tchnącym sceptycyzmem. Końcowa gnoma mogłaby się znaleźć wśród najbardziej poetyckich „Zdań i uwag“ Mickiewicza. Do utworu przecież finał ten nie przystaje.

Prof. Kleiner zauważył trafnie, że „Popas w Upicie“ nie wywołuje iluzji właściwej gawędzie. Przedstawiając ujęcie tematu „przez trzech narratorów, z których każdy stoi poniżej kulturalnego poziomu poety“, Mickiewicz nie wydobywa efektu „naturalności, naiwności, bo zestawienie trzech stylów uniemożliwia fikcję, jakoby — nie istniały tendencje stylistyczne. Gawędy zaś i skazki polegają na pozornym braku takich tendencji“<sup>1</sup>. Do tych całkiem słusznych uwag, dotyczących części utworu, a mianowicie rozmowy czy rozprawy o Sicińskim, dodać należy uwagę, że całość jest raczej składana niż komponowana, a tok słowny narracji niejednolity. Początek słusznie zbliżył prof. Kleiner do obrazu zrujnowanego miasteczka z „Monachomachii“ Krasickiego, w rysunku postaci stwierdził wpływ metody Sterne'a. Zamknięcie utworu uznał za typowo wolteriańskie ze względu na ujawniający się w konkluzji sceptycyzm wobec prawdy historycznej<sup>2</sup>. Jednakże z punktu widzenia charakteru ekspresji i jej stylu finał jest daleki od typu formuł Woltera. Ma bowiem charakter poetyckiej gnomy. Odwraca ona początkowe sugestie utworu, tłumi akcenty komiczne i satyryczne części pierwszej, stanowi osłonę dla naiwnych, a tak pewnych swych racji rozmówców. Ich rozumowanie okaże się tak samo wątpliwe, jak argumenty historyków. Następuje zmiana punktu patrzenia autora i zasadnicza zmiana w stylu. Gnoma czyni z dyskusji w karczmie obraz ilustrujący tezę, która poza ten obraz wychodzi. Samo przedstawienie pełni rolę analogii i schodzi ostatecznie na plan drugi. „Popas w Upicie“ nawet w zakresie włą-

<sup>1</sup> Juliusz Kleiner, *Mickiewicz*, s. 437.

<sup>2</sup> *op. cit.*, s. 437, 438, 439.



ściwej dyskusji nie daje tej postaci dialogu, która ujawnia samorzutność wymiany zdań osób zebranych przygodnie, rozmawiających przy stole.

Bez porównania wyraźniej wystąpią czynniki gawędowe w bajkach i powiastkach. Drogę uitorował tu Mickiewiczowi Trembecki maskujący kunszt słowny stylizacją na prymityw, śmiałym wprowadzeniem zwrotów potocznych, wulgaryzmów i gwary. W bajkach Mickiewicza przejawia się jak u Trembeckiego dążność do plastyczności obrazu, wyrazistości charakterologii i portretu. Intencji alegorystycznej obejmującej całość towarzyszą aluzje szczegółowe w stosunku do świata ludzkiego, bądź satyryczne („Pies i wilk“), bądź parodystyczne („Lew chory i zwierzęta“). Występuje wszakże w bajkach poety inne jeszcze dążenie. Poeta sam zbliża się do stanowiska naiwnego prostaka udając, że się z nim utożsamia. Jedynie jakiś zwrot patetyczno-żartobliwy czy „uczony“, jakiś komiczny neologizm czy zabawna emfaza wskazują na dystans nie tłumiąc jednakże wyrazu naiwności. Tak jest w bajce „Chłop i żmija“, gdzie mamy humorystyczne zrównanie człowieka ze zwierzęciem przez założenie wspólnej im odpowiedzialności moralnej. Autor zerwał tu z naturyzmem Lafontaine'a i udaje, że całkowicie podziela oburzenie chłopca na niewdzięczność węża, już w ekspozycji mówiąc o jego „postępku łajdakim“. Jednakże wzmianka o „pamiętnikach bestiograficznych Ezopa“ brzmi jak sygnał wskazujący na zachowanie przez poetę dystansu wobec przedmiotu.

W bajce „Przyjaciele“ (1829) autor od razu wpada w tok gawędowy. Wprowadza nas w sytuację jako znawca sprawy osadzonej w określonym powiecie, należącej do jego ustnej historii. Obok mieszkańców okolic Oszmiany występuje tu także niedźwiedź Litwin. Narracja doskonale imituje opowiadanie okolicznościowe. Nauka wyrażona w „przysłowiu niedźwiedzim“ zamyka utwór stanowiący żartobliwą, dowcipną pogadankę moralizującą. I tu również momenty komicznej emfazy dają znać o dystansie. Nie hamują one przecież objawów prymitywizmu narracji. Narratorem jest autor. Od niego pochodzą wyrażenia zaczerpnięte z dobitnej, żywej mowy. On to charakteryzuje swych bohaterów przez wliczenie ich do kategorii nie zdefiniowanej, ale omówionej przy pomocy konkretnych pomocniczych niejako określeń. Tak więc powiada o oddanych sobie i nierozłącznych przyjaciółach, że są „Z tych, co to: gdzie ty, tam ja, — co moje to twoje“. Przedstawiając nagłość ucieczki jednego z współ-

towarzyszy ucieka się do uproszczeń i skrótów składniowych wzmagających dynamikę słowną: „Leszek na dąb; nuż po pniu skakać...“ Wprowadza współbrzmienia wpływające z doboru i układu imion („Mieszek, kum Leszka i kum Mieszka, Leszek“), częste w gawędzie mówionej jak też w jej literackich przetworzeniach.

W powiastce „Golono strzyżono“ autor utrzymuje się również na stanowisku świadka przejętego ważnością sporu, który okazuje dowodnie, że na upór nie ma lekarstwa. Potoczność narracji autorskiej harmonizuje z mową bohaterów i jedynie wymowa mazurska wyróżnia ich wypowiedzi.

Opowiadanie o królu Bobie i królownie Lali snuje autor udający punkt patrzenia prostaka, jego naiwny zachwyt dla trybu życia monarchy, który może nic nie robić spędzając czas na jedzeniu, piciu, spaniu i podróżach. Opowiadacz współczuje królownie, ubolewa nad jej losem, ubolewając także nad brzydką obłudą współczesnych sobie ludzi.

Z przejściem udziela pochwał i przestroóg. Prymitywizm mowy ujawnia się zarówno w dobitnej konkretyzacji faktów jak w mnogości powtórzeń, wyliczeń i podkreśleń. Uderza dobór wyrazów użytych w jednakowej formie gramatycznej jak np. długi szereg imiesłów w wierszach: „Nic nie robiąc, wcześniej chodząc spać, późno wstając, Całe dni polując, pijąc, tańcząc, hulając...“ Nie brak w utworze wyrażeń pospolitych, przysłowiowych jak: „tyle go też widziano“ albo: „zniknął kędyś jak kamień w wodę“. Ogromna przewaga rytmów gramatycznych, jednostajnie mocny spadek żeński w zamknięciu każdego wiersza mają podkreślić jeszcze prymitywizm narracji. A jednak struktura wiersza (8 + 5), staranność ujawniająca się w selekcji form gramatycznych, w wielkiej płynności wypowiedzi, czyni z niej jakby popis wirtuoza. Opowiadacz zdaje się grać rolę wędrownego dziada. I baśniowy początek i realizm przedstawień szczegółowych nie mogą pokryć artystycznego kunsztu. Utwór działa nie tyle przez swój prymitywizm, co przez egzotykę prymitywizmu.

### D z i a d y. C z. III.

O gawędziarzu, gawędzeniu i gawędzie w ścisłym znaczeniu tych terminów można mówić nie ze względu na „Popas w Upicie“, ale dopiero w związku z „Dziadów“ cz. III. Mickiewicz rozwinął tu ogromną skalę nastrojów w ich różnorodnych skrzyżowaniach i wielką rozmaitość stylów: od hymnicznego i proroczego do potoczne-

go, wulgarnego. Wyzyskał też mieszaninę językową dla uwydatnienia tego, co niesamowite (mowa diabłów), czy obce, wrogie, monstrualne (francuszczyzna w salonie Nowosilcowa).

W dramacie Mickiewicza znalazły się wśród utworów wtrąconych obok pieśni, piosenek okolicznościowych, przypowieść, bajka i gawęda. Trzy ostatnie struktury słowne uprawiane już przez starożytnych, nie były przez nich uważane za gatunki poezji. Kazimierz Morawski nazwał gawędą zarówno grecką diatrybę jak łacińską sermo. Podobieństwo zasadnicze nie ulega wątpliwości. Platon porównał diatrybę z rozmową, stwierdził, że nie krępuje się ona programem i na modłę powiewu kieruje się w tę lub ową stronę... skacze co chwila od myśli do myśli i pewnym nieładem się odznacza<sup>1</sup>. Określenie to przystaje do podanej wyżej cechy gawędy, a mianowicie do jej amorfizmu. Horacy o swoich „Sermones” mówił, że są czymś pośrednim między poezją a prozą, że po ziemi pełzają, że tylko metrum nadaje im pozory poetyczne. Istotę starożytnej gawędy stanowił dialog, co mocno podkreślił Morawski.

A jednak istniała już w starożytności forma wypowiedzi monologicznej stylizowanej na język mówiony i to specjalnie na język gminu. Był to prolog komedii Plauta<sup>2</sup>, wstępna pogadanka do publiczności utrzymana w charakterze rubasznym i prostackim, stosująca się do poziomu najmniej wyrobionych widzów. Jeden z aktorów odgrywał rolę dzisiejszego conférencier'a. Omawiał on sztukę, ale i musztrował zebranych odwołując się raz po raz do swych słuchaczy: „teraz posłuchajcie... teraz proszę uważać...” Udawał nieporadność człowieka, który nie umie się trzymać właściwego tematu lub równocześnie zajmować się przedmiotem i baczyć na zachowanie się publiczności. Stąd też zrywał i nawiązywał wątek pogadanki. Z jednej strony wprowadzał dygresje, uwagi nawiasowe, z drugiej reflektował siebie w zwrotach: „o mało, a byłbym zapomniał“, „a teraz znów z kolei zawracam do treści“. Schodząc na

---

<sup>1</sup> Kazimierz Morawski, *Historia literatury rzymskiej. Vergilius i Horatius*, Kraków, Druk. Uniw. Jag., 1916, s. 137, 148.

<sup>2</sup> Prof. Przychocki pierwszy poruszył sprawę plautowskiego prologu ustalając podobieństwo między nim a *Satyrem* Kochanowskiego, który także zdaje się występować przed jakąś publicznością jak przebierający się często za boga aktor z komedii Plauta. Na odmienny charakter języka w obu wypadkach badacz nie zwrócił uwagi.

poziom prostaka narrator plautowskiego prologu posługiwał się językiem gminu, upominając, by mu się „nie kręcono przed nosem“. W charakterystyce bohatera komedii poprzestawał na odwołaniu się do ogólnej opinii jak w powiedzeniu: „po prostu to prawdziwy Punijczyk, co tu więcej gadać!“ Opowiadacz musiał stosować odpowiednie gesty, dopełniające wypowiedź. Nie zawsze jednak można wytłumaczyć domyślnym gestem stałe nadużywanie zaimków wskazujących czy przysłówków miejsca, służących dla nadania strukturom zdaniowym dobitności ułatwiającej skupienie uwagi. Wskazywanie jakby palcem na przedmiot jest może najbardziej znamiennym rysem plautowskiego prologu. Oto typowe dla niego wyrażenia: „Ten znowu stryj tego co jeszcze teraz żyje... miał dwie córki... Z tych jedna była pięcioletnia. Ten zaś co je porwał...“ itd.<sup>1</sup>

Horacy w swoich „Sermones“ nigdy nie zbliżał się tak do mowy gminu; poddawał ją obróbce literackiej i z językiem Plauta nie mógł się pogodzić, choć teoretycznie przyznawał komedii prawo do stylu potocznego. W pewnym jedynie stopniu dokonywał on stylizacji na prymityw nie rezygnując z archaizmów, z greycyzmów, z inwersji. I Horacy i Plaut używali mniej lub więcej pospolitego wysłowienia w zastosowaniu do tematów poziomych, do postaci ludzi ułomnych, ograniczonych. Ogólnie mówiąc, narracja typu gawędowego służyła w starożytności celom popularyzacji, bywała środkiem stosowanym dla bawienia niewybrednej publiczności, stawała się także narzędziem ironii i parodii.

Polska gawęda literacka ze względu na kompozycję słowną wykazuje przewagę dwóch typów. Pierwszy — to monolog, w którym mogą występować wtrącone partie dialogowe; drugi — monolog wyrastający z dialogu lub włączony w ramy dialogowe. Trzecim rzadkim typem gawędowej struktury słownej jest dialog. We wszystkich swoich postaciach gawęda literacka oscyluje ku spontanicznej rozmowie czy spontanicznej wypowiedzi jednostkowej, choć stopień zbliżenia do nich może być różny. Od nieznacznego retuszu nie naruszającego zamierzonej przez artystę ekspresji nieporadności, a nawet nieudolności wysłowienia do podkreślenia talentu narracyjnego, posługującego się bujnym, giętkim językiem mówionym przebiega szereg form pośrednich. Opowiadaczem może być jakaś postać rze-

<sup>1</sup> Przykłady pochodzą z prologu poprzedzającego komedię Plauta pt. *Punijczyk*. (T. Maccius Plautus), *Komedie*. Przełożył Gustaw Przychocki, Kraków, Nakł. Polskiej Akad. Um., 1935, s. 9—13.

czywista czy zmyślona, rolę tę może także grać sam autor dokonywując w ten sposób symulacji literackiej. Gawęda bądź emancypuje się jako osobny utwór, bądź też włącza się w większe kompozycje epickie czy dramatyczne.

W Polsce wyrobiła się w środowisku szlacheckim osobna instytucja zawodowych gawędziarzy. Ich to przyrównał Mickiewicz do minstrelów. Nie byli to zwykli rozmówcy, przygodnie zabierający głos w towarzystwie, ale jednostki obdarzone naturalnymi zdolnościami, uprawiające świadomie sztukę opowiadania. „Fachowy“ gawędziarz podsycił rozmowę towarzyską włączając się w nią, opowiadając o sprawach, w których uczestniczył lub o których słyszał od naocznego świadka. Jednym z twórców czy nosicieli gawędy stał się w Polsce wiarus napoleoński<sup>1</sup>. W związku z romantycznym kultem człowieka prostego, który zachował świeżość intuicji i teźnę moralną, gawędziarz staje się postacią epicką, czynnik zaś satyryczny schodzi na plan dalszy lub zgoła zanika. Naiwność i domorosłość opowiadania nadaje mu zabarwienie humorystyczne, ale jego treść może dotyczyć spraw poważnych, powszechnie ludzkich.

W „Dziadów“ cz. III gawędziarzem jest Kaprał zapowiedziany i scharakteryzowany przez Frejenda jako dobry katolik, niegdyś legionista, a więc człowiek rycerski, choć prostak. Włącza się on w rozmowę więźniów, którzy wstrząśnięci opowiadaniem Sobolewskiego wybuchają goryczą, sztuczną brawurą<sup>2</sup> lub popadają w posępne milczenie. Kaprał zwraca się do Konrada, gdy ten wyznał swą obojętność w sprawach wiary, zaprotestował przeciw bluźnierstwu Jan-kowskiego wobec imienia Marii. Wiarus bez ogródek przyrównywa Konrada do gracza-bankruta, któremu została ostatnia moneta. Może go ona kiedyś uratować, a nawet wzbogacić. Uwaga Kaprała uzyska podtrzymanie w motywie obrony Konrada przez Archaniola. On także powoła się na obronę imienia Marii. Ton wypowiedzi podniesie się, ale jej treść nie ulegnie zmianie. Sąd wiarusa-prostaka okaże się aż tak autorytatywny, choć został wyrażony rzeczowo, bez śladu emfazy. Kaprał ujawnia spokój człowieka pewnego swych przekonań, znajdującego

<sup>1</sup> K. W. Wójcicki, *Stare gawędy i obrazy*; W. Pol, *Pieśni Janusza*.

<sup>2</sup> Zwrotów potocznych, dosadnych używa dla zamaskowania wzruszenia i dla odwrócenia uwagi kolegów od okropności Frejend. Świadomie pogrubia on język. O samobójstwie Ksawerego mówi np. „w nogi ze świata“. Gawędowy charakter ma także wypowiedź Żegoty.

życie w różnych jego przejawach. Umiał zachować zimną krew w boju, nie traci równowagi w złej doli. Najdalszy od egzaltacji czy czułości zachowuje ten umiar słowa, który nadaje szczerłość i siłę jego pochvale, naturalność jego żartom. Kapral jest dobrym obserwatorem. Zna on z doświadczenia granice woli ludzkiej. Z praktyki własnej wie, że strach tłumiony przemocą daje znać o sobie na przekór wysiłkom człowieka. Umie rozpoznać niebezpieczne objawy zaburzeń psychicznych. Jest doskonałym w tej dziedzinie znachorem, choć nie ma ani „ust wymownych“ ani „wielu nauk w głowie“. Mickiewicz dał mu nie byle jaką rolę w dramacie. To Kapral stwierdzi niebezpieczeństwo grożące Konradowi, to on je zażegna sprowadzając właściwego lekarza w osobie ks. Piotra. Nazwie go po prostu człowiekiem pobożnym, co na tle zadania Księdza, jego widzenia, a zwłaszcza jego wywyższenia we śnie, mówi o wielkiej wadze prostych słów Kaprała.

Mickiewicz nadał mu wymowę mazurską, co miało jeszcze podkreślić jego nieuczoność. Mimo zatarcia się tej cechy w druku struktura słowna wypowiedzi wiarusa okazuje wybitną zgodność z jego umysłowością. Styl Kaprała ulega pewnej idealizacji, gdy mówi on o wyrazie twarzy umarłych, którzy przemocą w ostatnich chwilach życia usiłowali poskromić lęk przed śmiercią. Poza tym język jego doskonale uwydatnia naturę i nawyki żołnierza, który modli się, klnie w dobrej zresztą sprawie, nie gardzi butelką ani kartami. Jako sodalis marianus otrząsał się on z łaciną i może ze zrozumieniem zacytować krótkie zdanie łacińskie. Kapral raz po raz odwołuje się do obecnych w słowach: „A trzeba wiedzieć... Ale no Pan posłuchaj... Otóż widzisz Pan... A więc, mój Panie... Ej! panowie...“. Wprowadza dygresje wyjaśniające lub uogólniające („trzeba wiedzieć, że mam patent sodalisa...“, „Każdy Francuz, jak podpije, beczy“). Dygresje te opóźniają rozwinięcie właściwego wątku. Dynamikę opowiadania wzmagają natomiast elipsy składniowe jak: „dalej bredzić“, „nuż beczeć“, „więc ja im perswadować“. Z grup synonimicznych Kapral stosuje wyrazy szczególnie właściwe rubaszej mowie potocznej (dobrze cięty, stulcie pysk, w grzechy lazać, beczeć itp.). W składni uderza automatyczne, zbędne powtarzanie spójnika „więc“ oddające nieporadność wysłowienia. Przejawia się ona także w niemożności ściślejszego określenia czasu hiszpańskiej przygody. Opowiadacz próbuje oznaczyć ten czas, ale rezygnuje z rachuby mówiąc ogólnie, że to dawno było. Przejawia też nieporadność w relacji o sta-

nie Konrada: „tu było — coś — tu niedobrego“. A potem znów: „nie-dobrze się dzieje“, „wcale mi się nie podoba“. Obok ubóstwa leksykalnego widać tu niechęć do ujawnienia spraw niezrozumiałych dla tych, którzy się do pomocy realnej nie nadają i przytomność umysłu człowieka zahartowanego w ciężkich walkach. Zapewne w podobnych, powściągliwych słowach określiliby także Kapral niebezpieczeństwo grożące jego oddziałowi, by nie wywołać w nim paniki. Wszystkie porównania, których używa Kapral wywodzą się z kręgu doświadczeń żołnierza, czy to pejoratywne jak porównanie do gracza, a zwłaszcza do kur porżniętych w folwarku, czy poważne jak uznanie fizjonomii zmarłych za patenty wojskowe „do świata przyszłego“.

Pierwsza wypowiedź Kaprała składa się z konkretyzującego stan Konrada porównania i z właściwej anegdoty. Porównanie ma charakter konstrukcji przysłowiowej, w której dany konkretny wypadek reprezentuje wszystkie podobne. Z porównania tego przechodzi opowiadacz do opowieści o zdarzeniu w Hiszpanii zakończonej mocną *pointe*'ą.

Druga, dłuższa wypowiedź wiarusa jest praktycznym wykładem fizjonomistyki. Obie wyrastają z dialogu, ale go nie podsycają, nie wywołują bowiem oddźwięku w odmiennie usposobionych słuchaczach. Obie zawierają przestrozę i naukę moralną. Równowaga wewnętrzna Kaprała, racja jego postępowania zostaną potwierdzone przez dalszy bieg wydarzeń. W świetle całości utworu sposób wypowiedzania się wiarusa nie okaże się odpowiednikiem ograniczoności ani ujemnie rozumianego prostactwa. Będzie przeciwieństwem bezpłodnego szamotania się i egzaltacji tych, którzy w chwili krytycznej wołają: „można oszaleć“. Im to daje człowiek zahartowany w twardej szkole życia ostrzeżenie.

W porównaniu z rezonującym sługą kościelnym w karczmie upickiej Kapral jest postacią samoistną, wyraźną, urobioną przez dwie instytucje: kościół i wojsko. Czuje się on czynnym członkiem jednej i drugiej. W Hiszpanii musztrował Francuzów, gdy bluźnili, w więzieniu wileńskim miarkuje mądrych i wymownych rodaków. Pobożność Kaprała objawia się w trzeźwym i rzeczowym postępowaniu. Ład świata rozumie on na wzór ładu wojskowego. Byt pośmiertny wyobraża sobie analogicznie do systemu hierarchii wojskowej. Jest człowiekiem z krwi i kości. Nie rozdważy się jak inni bohaterowie „Dziadów“, nie przeżywa ekstazy, nie doświadcza widzeń sennych dających tamtym posmak rozkoszy nieba czy mąk piekła.

Potężna ekspresja bólu i buntu Konrada, męczeństwa dzieci, hartu Cichowskiego, szeroko zakreślona sprawa solidarności polskich i rosyjskich rewolucjonistów odsłaniają w utworze tak rozległe perspektywy, że mimo całej ważności roli postać Kaprała schodzi na plan dalszy.

Miejsce szczególnie stosowne dla takich jak on postaci znajduje się w „Panu Tadeuszu“, gdzie będzie się mógł ujawnić wyraźnie nawet sens egzystencji niedorozwiniętego młodzieńca, który zamiast imienia własnego nosi upokarzające przydomki Saka. Sak okaże się zdolnym do mocnej, wiernej miłości i przydatny społecznie jako żołnierz, skoro po kilku miesiącach służby uzyska rangę kaprała.

### P a n T a d e u s z .

Współcześni zarzucali Mickiewiczowi, że pokazał w swej „Historii szlacheckiej“ Polskę od szarego końca. On sam uważał, że wziął o pół tonu za nisko, a po latach ostrzegać będzie Karola Brzozowskiego przed niebezpieczeństwem własnej metody pisarskiej.

W czasie tworzenia poematu Mickiewicz otaczał się gawędziarzami (Stefan Witwicki, Ignacy Domejko, Antoni Gorecki), zbierał starannie rysy dawnego zwyczaju. Interesowały go zwłaszcza drobne nawet szczegóły dotyczące nowogrodzkiego powiatu. Sięgał do jego ustnej tradycji, przyswajał sobie jego punkty patrzenia. Odbiło się to na całości dzieła, mimo jego nieprzewidzianego rozrostu. Wzbogacenie tematyki nie naruszyło fundamentalnych założeń utworu. Wybiła się w nim mocno potoczność życia powiatowego z jego staroświeckim stylem. Mickiewicz uchwycił doskonale fakt wybitnej decentralizacji politycznej w dawnej Polsce, wskutek której powiat stawał się miniaturą kraju zachowując równocześnie cechy partykularza o silnych ambicjach lokalnych. Uchwycił też poeta przewagę zbiorowości nad jednostką. Ciągłe obcowanie gromadne z okazji zebrań, zjazdów zawsze połączonych z ucztami, wytwarzało wspólność zainteresowań, przygód, wspomnień. Człowiek możny i wpływowy wynosił się nad innych, ale potrzebował najuboższych i najmniej rozwiniętych umysłowo jako wyborców. Musiał się do nich stosować zwłaszcza w czasie wyborów. Dochodziło do okresowej bliskości czy poufałości, z której mógł się wywiązać konflikt, jaki powstał między Jackiem Soplicą a hr. Horeszką. Typowość tego konfliktu sięga podstaw zbiorowości szlacheckiej i z niego właśnie poeta uczynił główny motor akcji. Inną, charakterystyczną również rywalizację między szlachtą



a duchowieństwem zarysował epizodycznie. Kapłan bywał stróżem sumień (opis serwisu), ale gdy mieszał się do spraw ściśle sąsiedzkich szlachty, widziała w nim ona natrętnego klechę (Sędzia i Dobrzyńscy wobec Robaka). Typową także była dla dawnych stosunków społeczeństwa szlacheckiego instytucja zajazdu.

W „Panu Tadeuszu“ wielką rolę odgrywają sceny zbiorowe. Akcja utworu wyrasta ze zjazdu o charakterze towarzysko-rozjemczym, urozmaiconym wspólnymi rozmowami i zabawami. Duże znaczenie dla akcji ma rozmowa Robaka z kompanią przygodnie zebraną w karczmie. Ostry spór wyrasta między procesującymi się stronami na wieczery w zamku. Po krótkiej naradzie Gerwazego z Hrabią projekt zajazdu wychodzi na forum dobrzyńskie, gdzie zapada decyzja. Zajazd i bitwa są z natury rzeczy scenami zbiorowymi jak w ostatnich księgach ~~zgrupowanie~~ przed kościołem, a przede wszystkim szeroko rozbudowana uczta.

Kontakty towarzyskie górują w „Panu Tadeuszu“ nad kontaktami indywidualnymi. Ich przewaga pozwala autorowi ujawnić zwyczaję środowiska, podkreślić jego rodzime właściwości. Włączenie partykularza polskiego w wielki nurt dziejowy dokonywa się dzięki roli ks. Robaka. Wytrawny emisariusz upraszcza i popularyzuje zagadnienia polityczne. Tłumaczy ich sens na język zrozumiały dla ludzi swojego chowu. Sam także należy do środowiska, które go urobiło. Wyraża się to nie tylko w dążeniu do zmazania plamy z nazwiska Sopliców przez objęcie dowództwa nad powstańcami, ale przede wszystkim w usilnym dążeniu do małżeństwa Zosi z Tadeuszem, by móc „bez wstydu“ oddać wnuczce Stolnika należne jej dobra.

Zespół osobowy w „Panu Tadeuszu“ jest wybitnie męski, co zostaje w związku z charakterem sąsiedzkiego sporu i z planowanym udziałem w zbliżającej się wojnie. Przypomina on typowe zespoły w gawędach mówionych, jak też w osnutych na nich pamiętnikach, w których także zaznacza się przewaga mężczyzn. Z najbardziej popularnych postaci gawędy występują w poemacie: kwestarz, rezydent, konfederat barski, żołnierz kościuszkowski, legionista, awanturnik chroniący się przed prawem w klasztorze, a także nazwani z imienia: Radziwiłłowie, Rejtan oraz cudzoziemiec, książe de Nassau, noszący tu spolszczone nazwisko.

Wśród wielu prób gatunkowego określenia struktury „Pana Tadeusza“ zastanawiają dwa pokrewne ujęcia. W roku 1861 Kraszewski

z okazji śmierci Syrokomli stwierdził: „Mickiewicz w „Panu Tadeuszu“ z polotem jeniusza i na rozmiar skrzydeł swych dał wzór niepościgniony poematu tak scharakteryzowanego właśnie jak na mniejszą skalę są gawędy“<sup>1</sup>. Antoni Gustaw Bem w „Teorii poezji polskiej“ zajął podobne stanowisko pisząc, że Mickiewicz „stworzył niemal“ „odmianę eposu osnutego na tle tradycji narodowej“ i że „Pan Tadeusz jest rzeczywiście pierwszą, czysto polską tego rodzaju próbą w historii literatury polskiej — okazałym prototypem gawędy poetyckiej“<sup>2</sup>.

Opinie te, wyrażone bez podania dowodu, opierają się na intuicji krytyków dobrze obeznanych z literaturą. Wymagają one szerszego i bardziej szczegółowego omówienia problemu. Nie wystarcza tu ogólne wrażenie płynące z rodzimej, swojskiej tematyki, z zespołu postaci, z typu konfliktów, z przewagi motywów tradycyjnych nad historycznymi. Prostota i ogólna przystępność narracji autora stanowiące podłoże językowe „Pana Tadeusza“ mogą wydawać się w związku z jego tematyką czynnikiem wystarczającym dla uznania dzieła za poetycką gawędę. Niebezpiecznie było by jednak na tym poprzestać.

W budowie utworu nie ma owego amorfizmu, który charakteryzuje dłuższe gawędy mówione i w ich literackich odpowiednikach prowadzi do szeregu opowiadań związanych postacią narratora („Pamiętki Soplicy“ Rzewuskiego). „Pan Tadeusz“ nie składa się z luźnych następujących po sobie obrazów przepłatanych dygresjami. Ma on wyraźny plan o typowo epickim układzie wieloszczytowym. Mistrowskie wiązania kontrapunktowe tworzą bogaty zespół kompozycyjny nie osłabiając wrażenia bezpośredniości i potoczności opowiadania. Osiąga to poeta przez widoczną w całości utworu dążność do rzeczowości i powściągliwości epickiej. Nawet w inwokacjach „ja“ wymienia się lub może się wymienić na „my“. Przejawiają się w tych lirycznych partiach dzieła uczucia i przeżycia zbiorowości, z którą autor jest najściślej związany. Ale nie tylko na wyżynach przeżyć łączność ta się utrzymuje. Poeta manifestacyjnie podkreśla ją także w stosunku do spraw potocznych, do opinii powiatowych, a nawet do naiwnych przekonań i zabobonów. Ze swojej nadrzędnej roli orga-

<sup>1</sup> Ludwik Kondratowicz, *Urodzony Jan Dęboróg*. Pisarze polscy i obcy. Wyd. Gebethner i Wolff. Objąsnił J. Krzyżanowski, s. 130.

<sup>2</sup> Antoni Gustaw Bem, *Teoria poezji polskiej*, Petersburg 1899, s. 252.

nizatora przedstawionego świata schodzi raz po raz na stanowisko zwykłego gawędziarza oświetlającego sprawy z punktu widzenia powiatu. Ta funkcja narratorska uzyskuje pełną ekspresję dzięki zasadniczej koncepcji dzieła. Mickiewicz nie ujawnia ani razu faktu, że to on jest twórcą obrazu, nie zaznacza ani jednym słowem jego literackiego charakteru. Jest to przeciwieństwo wobec metody Waltera Scotta, który z upodobaniem podnosił, że wywołane przez niego postaci i zdarzenia są twórcami jego własnej wyobraźni, że ukształtował je z surowego materiału przy czynnym udziale rozważnej selekcji artystycznej. Takie sygnalizowanie fikcji wprowadza warstwę izolacyjną między rzeczywistością a jej literackim ujęciem. Scott traktuje swych bohaterów z upodobaniem ale i z poczuciem swej władzy autorskiej nad nimi.

W „Panu Tadeuszu“ twórca, kompozytor czy artysta zgoła nie występuje. Mówi o nim tylko dzieło, które naturalnie musiało mieć autora. Autor wszakże przedstawia swój świat jako istniejący rzeczywiście, a siebie włącza w jego istnienie. Jest członkiem zbiorowości, z którą łączy go ścisła zażyłość. Odzywa się z rzadka spoza sceny zdarzeń jako tęskniący tułacz; nadaje wówczas najwyższą cenę swojskości. Gdy jest na owej scenie, staje się wytrawnym przewodnikiem, znającym realne, organiczne życie ziemi i ludzi, malarzem jej bujności i piękna. Bywa świadkiem zdarzeń, które tłumaczy całkowicie lub częściowo. Niekiedy zna myśli swych bohaterów, kiedy indziej zawiesza swój sąd o pobudkach jakiegoś działania czy o przebiegu sprawy zostawiając kwestię nierozstrzygniętą. Raz po raz w ciągu toczącej się akcji i to od jej początku aż do końca odzywa się jak jeden z przeciętnych mieszkańców powiatu dzielący z ogółem jego sądy, mniemania, zabobony. Zbliża się wówczas do swego świata. aż do pozornego zmieszania się z gromadą. Ale nawet szczytowe momenty wzniesienia się nad ten świat objawiające się głównie w inwokacjach nie stanowią zerwania łączności. W kontrapunktowej budowie dzieła gromada stanowi jakby niesforny zespół, który w chwilach ważnych staje się chórem wtórującym swemu koryfeuszowi. Wtedy ona zbliża się do niego. Umożliwia to znalezienie racji dla najbardziej ograniczonych egzystencji ludzkich, wyznaczenie wszystkim aktorom istotnej roli w akcji czy w obrazie. Postacie oświetlają się także wzajemnie zarówno we współdziałaniu jak w przeciwdziałaniu, jak wreszcie przez wyznaczone im miejsce w danej grupie. Dzieje się to dzięki ukrytej reżyserii autora.

Stosując formułę Petscha można powiedzieć, że w „Panu Tadeuszu“ epickie „ja“ zbliża się maksymalnie do epickiego „on“, że narrator znajduje się na scenie działań, że należy do osobowego zespołu dzieła w zmiennych funkcjach: świadka, sędziego, obserwatora, że bywa wszechwiedzący lub częściowo tylko wtajemniczony w sprawy swych postaci.

Wśród różnych typów wypowiedzi narratora ujawnia się wyraźnie w „Historii szlacheckiej“ typ gawędowy. Autor-narrator zwraca się tu albo wprost do słuchacza albo wprowadza uwagi nawiasowe, w których chwali lub gani swych bohaterów, ale zawsze stając na ich poziomie, albo wreszcie przez sam charakter opisu stwierdza swą przynależność do gromady. We wszystkich tych wypadkach utrzymuje się waga i powaga spraw potocznych, zwyczajowych, praktycznych, naiwnych mniemań. Na tle całości dzieła stanowi ta postawa narratora symulację artystyczną, która w innym utworze mogłaby uzyskać wyraźny i pełny wydzźwięk ironii. W „Panu Tadeuszu“ jednakże wywołuje ona żartobliwe serio, jakie w życiu potocznym dorośli zachowują często wobec dzieci.

Oto Tadeusz zajeżdża przed dom stryja. Konie zabrano do stajni, nakarmiono, ale nikt nie wita gościa. Autor objaśnia tę sytuację wyręczając jakby gospodarza i tłumacząc go z taką powagą, z jaką on sam by się tłumaczył:

Słudzy nie wyszli witać, ale nie myśl wcale,  
Aby w domu Sędziego służono niedbale;  
Słudzy czekają, nim się pan Wojski ubierze... (I, w. 148—151)

Wojski zaś „nie mógł wyjść spotykać w tkackim pudermanie“. Narrator mówiący o tym stwierdza bezspornie zwyczaj, jakby go uważał za tak ważny, jak rezydent soplicowskiego dworku. Z pełnym zrozumieniem i uznaniem wyrazi się także o spełnieniu przez Sędziego mimo utrudzenia ważnej powinności gospodarskiej, a mianowicie wieczornego przeglądu bydła. Autor chwali go za tę wzorową systematyczność w słowach:

...najlepiej z wieczora  
Gospodarz widzi, w jakim stanie jest obora. (I, w. 144—145)

Praktyczne znanstwo przedmiotu wyraża bądź w formułach ogólnych jak: „Wiadomo, czym dla kawy jest dobra śmietana“, bądź też w uwagach wyjaśniających. Tak więc usprawiedliwia Wojskie-

go, który leje na drwa roztopione masło: „Zbytek ten dozwolony jest w dostatnim domu“. Dzieli jego naiwny pogląd, że rosół, wskutek wrzucenia perełek i sztuki monety ma własności lecznicze, „krew czyści i pokrzepia zdrowie“.

Kiedy indziej narrator karci swą bohaterkę za przekroczenie zasad obowiązującej oszczędności:

...ziarno godne pańskich stołów,  
Robi się dla zaprawy litewskich rosółów;  
Zosia je wykradając z szafy ochmistrzyni  
Dla swego drobiu, szkodę w gospodarstwie czyni. (V, w. 81—84)

Znajomość stosunków powiatowych łączy się z odwołaniem do mieszkańców powiatu jako do właściwego koła słuchaczy. Tak jest np. w następującym uogólnieniu:

...wszyscy Soplicowie  
Są, jak wiadomo, krzepcy, otyli i silni,  
Do żołnierki jedyni, w naukach mniej pilni. (I, w. 629—631)

Tylko wobec domowników i sąsiadów można powoływać się tak na miejscową tradycję, bo im tylko ona jest dobrze znana.

Podobnie autor wyraża się o Maćku Dobrzyńskim:

Wiadomo, że sam jeden skoczył z wałów Pragi  
Bronić pana Pocięja... (VI, w. 524—526)

Jego znachorstwo słynne w okolicy przedstawia w rozbieżności zdań miejscowych rzeczoznawców:

Przyznawano mu nawet (czemu pleban przeczy)  
Wiadomość nadzwyczajnych i nadludzkich rzeczy. (VI, w. 549—551)

Niekiedy autor podejmuje się rozjemstwa w sprawach wątpliwych, jakby sam brał osobisty udział w sporze i zbijał czyjś niesłuszny pogląd. Uznaje więc za bezpodstawne podejrzenia szkalujące Robaka:

...słysząc było, że towary  
Książd przemycił, lecz potwarz ta niegodna wiary. (IV, w. 287—289)

Podając we własnej parafrazie słowa czy myśli swych postaci poeta zdaje się je potwierdzać lub wprost potwierdza. Dotyczy to

zarówno wspólnej ludowi i niewyszkolonej szlachcie astronomii Wojskiego jak ludowych wróżb z zachowania się zwierząt o grożącym pomorze czy wojnie. Przedstawiając dziwy matecznika narrator wprowadza na własną odpowiedzialność nawiasową uwagę:

Wielkie jest podobieństwo, że diabły tam siedzą. (IV, w. 496)

Wnika w zrozumiałe rozgoryczenie myśliwych i za nich przedstawia bieg ich myśli jak też sposób ewentualnego ich wysłowienia:

Trzebaż było, ażeby jeden kaptur popi,  
Wyrwawszy się Bóg wie skąd, jak Filip z konopi,  
Przepisał wszystkich strzelców powiatu? (V, 329—331).

Jest to wypadek podpowiedzenia czy wyręczenia kogoś, kto milczy, na jego rachunek.

Poeta i w opisach zajmuje parokrotnie stanowisko człowieka prostego podziwiającego jakiś przedmiot kosztowny. Świetny jest, z tego punktu widzenia dokonany opis stroju a zwłaszcza konfederatki Podkomorzego w chwili poprzedzającej jego ważne przemówienie po nabożeństwie:

Konfederatka biała, a na niej pęk gruby  
Drogich piórek, były to białych czapel czuby.  
(Na fest kładnie się tylko kitka tak bogata,  
Której każde pióreczko kosztuje dukata). (XI, w. 223—227)

Tak mógł zapatrzeć się czy zagapić którykolwiek z uczestników tłumnego zebrania rozmyślający nad ceną pojedynczego piórka. Narrator podobnie podziwia tabakierę Podkomorzego w stałych nawrotach do niej, urobionej ze złota, mającej oprawę z brylantów. Gdy „sławne niegdyś ze drobiu swego Soplicowo“ (znany fakt w okolicy!) przyjmuje generalicję polską, narrator z emfazą wymienia osobliwe i rzadkie potrawy, upaja się ich dziwnymi nazwami. Dochodzi wreszcie do kresu słów. Wszystkiego ani wyliczyć ani nazwać nie podobna. Przedstawiając przygotowania do uczyty, poeta używa zwrotu potocznego, który jest także zwrotem znanym z baśni ludowych:

Rzekłbyś, ptasiego tylko niedostaje mleka. (XI, w. 150)

Nawiązaniem do formuły stanowiącej zamknięcie wielu baśni kończy się „Pan Tadeusz“:

I ja tam z gośćmi byłem, miód i wino piłem,  
A com widział i słyszał w księgi umieściłem.

Możliwość takiego właśnie zakończenia wypływa z gawędowej postawy narratora. Podkreślić przy tym trzeba, że autor w roli członka gromady jest zarówno wyrazicielem ogólnej jak i lokalnej tradycji kraju rolniczego, zarówno szlacheckiej jak ludowej. Potakuje tak samo wierzeniom ludu białoruskiego, który w mateczniku widział „niedostępny środek puszczy“<sup>1</sup>, jak mniemaniom nieoświeconej szlachty. Czym zresztą różni się astronomia Wojskiego albo znacorstwo Maćka od mniemań i praktyk ludowych? Autor zajmuje kolejno stanowisko zastępcy swych skromnych bohaterów, których racje przyjmuje jako własne, lub też całego ogółu ludzi prostych i naiwnych. Z wszystkich gawędowych wypowiedzi narratora przebija zamaskowana powagą przyjazna żartobliwość.

Autor nie nadużywa tego typu opowiadania. Nie stylizuje go na język mówiony. Ogranicza się do prostoty leksykalnej i składniowej. Potoczność czy rubasznosc wysłowienia pojawia się, jak widzieliśmy, w parafrazach, które mają odtworzyć w słowach stosownych bieg myśli bohaterów (gorzkie rozpamiętywania myśliwych czy wykład Wojskiego o gwiazdach).

Wśród mistrzowskich wiązań w kompozycji słownej „Pana Tadeusza“ uderza zbliżanie poziomu narracji autorskiej do partii monologowych czy dialogowych o maksymalnym skupieniu cech swobodnej, ustnej rozmowy towarzyskiej, w których retusz literacki jest niemal niedostrzegalny. Tak jest np. w autorskim zagajeniu rozmowy w karczmie przy zażywaniu tabaki:

Robak wsparty na stole, wpółgłośno rozprawiał,  
Tłum szlachty go otaczał i uszy nadstawiał,  
I nosy ku księdzowskiej chylił tabakierze;  
Brano z niej, i kichała szlachta jak mózdzерze. (IV, w. 289—293)

Scena ta ważna jest i dla akcji i dla charakterologii. Wzięta osobno ujawnia wyraźnie umiejętną i celową reżyserię Robaka. Ale że Robak stosuje się do swych nieokrzęsanych rozmówców, pozwala im się wygadać, rozmowa zachowuje cechy spontaniczności. Rozmówcy podniecają się, wpadają jeden drugiemu w słowa, przeczą sobie lub potakują, wszczynając ostre kłótnie. Gwałtowność wymiany słownej autor sygnalizuje w wyrazach i zwrotach jak: przerwał, krzyknął, za-

---

<sup>1</sup> S. Windakiewicz, *Prolegomena do „Pana Tadeusza“*, Kraków 1918, Gebethner i Wolff, s. 38.

wołał, wszystko wrzasło. Styl rozmówców obfituje w wykrzyknienia, pytania, przeczenia, w wyrażenia dobitne i w wymysły. Jest to jakby bójka na słowa między ludźmi nieprzywykłymi do stosowania eufemizmów. Fałsz, szlachta, cham, świeć Waść baki lada komu — oto próbki uderzeń i odparowań słownych. Wszystkie porównania, i to zarówno użyte przez herbowych szaraczków jak przez chłopą, mają charakter gospodarski, dosadny, ostry (draż jak na łyka, przywyknął jak węgorz do odarcia, świeci się w złości jak szczupak w szafranie).

Poziom umysłowy rozmówców doskonale harmonizuje z ich szorstkim językiem. A przecież ani ograniczoność myśli ani mowa prostacza nie są tu wyszydzone czy ośmieszone. Wystarczy jedna aluzja Robaka zwiastująca wolność, by wszyscy zamilkli ze wzruszenia. W porywie radości i entuzjazmu ściskają się wzajemnie i przez wdzięczność dla Bernardyna zgłaszają dary na klasztor. Podobnie Sędzia zamilknie wzruszony, gdy mu Robak obwieści bliską wojnę o Polskę. I w nim rozładuje się zawziętość względem Hrabiego i w nim zrodzi się samorzutna ofiarność. Gerwazy złoży największą ofiarę. Zabroni sobie rozpamiętywać o śmierci Stolnika, żalu do Jacka nie dlatego, że mu dla jego zasług przebaczył winę; nie dlatego, że Zosia wraca do swego dziedzictwa, ale że spełnia się rzecz, która niesie ze sobą tak głębokie uszczęśliwienie, iż wszystko musi być z konieczności zapomniane i wybaczone. Tak więc zarówno szlachta z karczmy jak Sędzia i Gerwazy są w takich chwilach na równi z Robakiem i z poetą odzywającym się przez inwokacje. Dlatego też i gawęda Gerwazego z Protazym na przyzbie soplicowskiego dworku nie ma satyrycznego zabarwienia. Wprowadza ją poeta jakby niespodziewanie i nagle. Ale tak jest tylko pozornie. Nie ma tu mowy o fragmentaryzmie kompozycyjnym. Baczniejsze spojrzenie pozwala wykryć wyraźną dwustopniowość przejścia. Po kontemplacji orderu legii honorowej, symbolu bohaterstwa Robaka, utrzymanej w tonie uwielbienia ale i serdecznego żalu, następuje krótkie omówienie powszechnej modlitwy za zmarłego, która wprowadza ściszenie, złagodzenie bólu i powrót do potoczności życia. Oto Sędzia w roli gospodarza zaprasza gości i gromadę wiejską na ucztę. Umożliwia to przerzucenie się do Soplicowa i przystosowanie słów autorskich a zwłaszcza ich tonu do pogawędki starców.

Dwaj domorośli myśliciele snują przy miodzie, w nastroju wzajemnego zaufania i serdeczności, refleksje nad dziwami życia. Protaz-



zy ze swych doświadczeń woźnieńskich wyprowadza przekonywującą Klucznika teorię matrymonialną, która według głębokiego przeświadczenia obydwóch tłumaczy zarówno sprawy prywatne jak publiczne. Zostaje przecież jakaś tajemnicza reszta. Dla niej znajdują rozmówcy podstawę w prognostykach poświadczonych nieoczekiwanym biegiem wydarzeń. To ich właśnie wprawia w podziw. Z przeciwieństw zdawało by się niemożliwych do uzgodnienia powstaje w ich oczach harmonia. Gdy tak kiwają głowami w zadumie nad zagadką życia, wychyla się ku nim z okna kuchni Wojski, który czas jakiś milczkiem słuchał ich rozmowy, i zaczyna opowieść o Rejtanie i księciu Denasów. Ma być ona także przykładem niespodziewanie szczęśliwego zakończenia sporu. Wojski wezwany przez kucharzy musi przerwać opowiadanie. Autor nawiązuje wątek akcji między Tadeuszem a Zosią. Scena się zmienia.

Rozmowa Gerwazego z Protazym ma charakter swobodnej pogawędki. Rozmówcy nie przemawiają do siebie, nie spierają się ze sobą, ale powierzają sobie wzajemnie myśli, wrażenia, domysły. Były woźny Trybunału ujmuje sprawę w terminach prawnych mieszając z nimi wyrażenia potoczne, gospodarskie. Obaj cytują powiedzenia, przysłowia i urabiają podług znanych sobie nowe. Ze słowami łączą gesty. Z dobitnością unaocznia sytuację Woźny:

I to dziw, rzekł Protazy, że o tej to Zosi,  
O której rękę teraz nasz Tadeusz prosi,  
Było przed rokiem omen, jakoby znak z nieba. (XI, w. 350—352)

W wiązaniach składniowych dialogu występują spójniki typowe dla języka mówionego prowincji: owoż, toć, alić. W strukturze zdań nie ma oznak takiej nieporadności jak np. w opowiadaniu Kaprała w „Dziadów“ Cz. III. Tok wypowiedzi jest płynny. Tu i owdzie tylko występują dosadne właściwe żywej mowie formy syntaktyczne jak: pęc, pada z poddasza, dalejże tłuc się, ten czarny niech będzie Horeszko itp. Prymitywizm filozofii życiowej rozmówców wyraża się w stosowaniu wyrazów i zwrotów z życia codziennego do ważnych spraw politycznych. Tak np. unię Polski z Litwą przedstawia Protazy w słowach:

A gdy na rozum wzięła królowa Jadwiga,  
To się bez sądów owa skończyła intryga. (XI, 321—323)

Prymitywizm myślenia i mowy nie przesłania tu ani szczerości pojednania zaciekłych antagonistów, ani ich gorącego przejęcia się zgodą powaśnionych rodzin. Nie narusza także zasadniczej hierarchii wartości. Wszak Gerwazy na szczycie jej postawił zgodę narodów, ich wolność. Jak tutaj tak i w odezwaniami się Rykowa, mimo jego zabawnej opartej na czarach strategii wojennej, mimo piętrzenia przysłów, łamanej polszczyzny, ujawnia się rycerski stosunek do przeciwnika i poszanowanie prawa narodów. Prostaczy sposób myślenia i mówienia nie tłumi głębokich ludzkich wartości.

Zawodowym niejako gawędziarzem jest w „Panu Tadeuszu“ Wojski. Ma on okazję mówić wobec szerszego grona słuchaczy. Niekiedy wyręcza go autor przez swoje parafrazy. Wojski zabiera głos w różnych sprawach. Ma swoją zabawną teorię o muchach, którym spodziewa się zgotować ostateczną zagładę. Oficjalnej astronomii przeciwstawia tradycyjną. Trzyma się twardo i nieustępliwie dawnego stylu polowania i dawnego stylu przyjęć. Mimo niechęci Sędziego wyciągnie stary serwis i w obecności wodzów ożywi i powiększy słowami figurki wyobrażające ludzi. Objaśni sceny raz po raz odwołując się do słuchaczy, by skupić ich uwagę. Wojski nie znosi milczenia. Mowę uważa za przymiot wyróżniający człowieka od zwierząt. Gdy sam zabiera głos, chwali lub wspomina czasy minione. Cieszy go to, co mu dawne zdarzenia przypomina. Ożywia się, gdy może wydobyć z przeszłości przykłady aktualne. Jego opowiadania o Doweyce i Domeyce jak też drugie niedokończone o Rejtanie i księciu Denassów mają za przedmiot wypadki, w których sam nie tylko uczestniczył, ale w których odegrał główną rolę, czy to pomysłowego inicjatora, czy też odważnego myśliwca. Wojski ma pełno zatrudnień. Wyrobił w sobie wiele sprawności. Jego rozkoszowanie się mową nie ma nic wspólnego z widzostwem. Wynika ono z potrzeby utrwalenia w słowie, zachowania na tej drodze przy życiu wydarzeń pasjonujących go, ciekawych. Będzie się cieszył z możliwości wywołania ich i podzielenia się ze słuchaczami. Głównym jednak zadaniem stanie się dla niego ożywienie towarzystwa, przerwanie ponurego milczenia, załagodzenie sporu. Tematem obu gawęd jest właśnie spór, który on szczęśliwie niegdyś zażegnał. Opowieść pierwsza wyrasta z kłótni myśliwych. Wojski zaczyna od pozornej rezygnacji z pojednania i daje autorytatywne pozwolenie na pojedynek. Prowadzi grę na zwłokę. Chce wejść w nastrój powaśnionych. Zaczyna swą historię od punktu kulminacyjnego, gdy Domeyko z Doweyką nie

mogąc rozstrzygnąć, który z nich zabił niedźwiedzicę, postanowili strzelać się przez niedźwiedzią skórę. Wojski wysuwa ten moment na czoło opowiadania, by skupić na nim uwagę myśliwych, którzy identyczny spór w tej chwili toczą. Nie zdąży jednak wyjść poza zapowiedź historii, bo sprawę rozstrzygnął tymczasem Gerwazy, Wojski zaś musiał zarządzić gotowanie bigosu. Dopiero w drodze powrotnej wobec wzajemnych przymówek Hrabiego i Tadeusza odwołując się do swej poprzedniej pozornie poważnej propozycji pojedynku między Aseso-rem a Rejentem:

Chcąc kłótników zabawić i do zgody dowieść,  
Kończył im o Dowejce i Domeyce powieść... (IV, w. 864—866)

Tak więc gawęda włącza się w aktualną sytuację, jako czynnik akcji. Wojski ujawnia jej cel. Nie szło mu o pojedynek ani teraz ani przed latami. Chciał tylko wznowić swój przedziwny koncept, który sam niegdyś wymyślił. Należał on do żywej kroniki powiatu:

Głośny był od tej puszczy do poleskich lasów. (IV, w.873)

Teraz nadarza się okazja, by go opowiedzieć młodym. Wojski zaczyna historię swą, jak obiecał, od początku. Wyjaśnia na wstępie, że podstawą sporu było podobieństwo nazwisk. W momencie gdy opowiadacz przechodzi do omówienia swego pomysłu, autor wywołuje nową scenę i wciąga w nią Wojskiego. Następuje gonitwa pechowych psów za szarakiem, Hreczecha pilnuje porządku, ale nie bierze udziału w sporze myśliwych o zająca. Obojętnie przyjmuje nową klęskę psów i wraca do opowieści. Nie od razu przypomina sobie ostatni punkt opowiadania, co wyraża się w zadaniu sobie pytania: „Na czym więc stanąłem“ i w nawiązaniu wątku: „A ha! na tym, że...“ Powtarza następnie najdobitniejsze wyrażenie poprzednio już wprowadzone: „prawie rura w rurę“, żeby podkreślić charakter zamierzonego pojedynku.

Wraca także do wzmiankowanego już Wergiliusza czyniąc aluzję do podania o założeniu Kartaginy, które znał zapewne ze szkolnego komentarza do „Eneidy“. Wojski poprzestaje na stwierdzeniu, że w pomysłcie Dydony znalazł dla siebie naukę. O realizacji zamiaru nie wspomina. Jego dzieło, ów „most kosmaty“ wiodący przez rzekę, zobaczą rankiem uczestnicy pojedynku, w którym Hreczecha ma być sekundantem. Sprawa przybierze szczęśliwy obrót, spór zamieni się w dozgonną przyjaźń.

Gawęda Wojskiego jest wkomponowana w sytuację, jaka powstała po zabiciu niedźwiedzia. Opowiadanie przerywa się dwukrotnie. Wojski bowiem musi objąć naprzód funkcję kierownika i nadzorca spraw kulinarnych (gotowanie bigosu), później zaś arbitra polowania. Zamknięcie gawędy jest równocześnie zamknięciem księgi czwartej w tonie żartobliwym i pojednawczym.

Nie rozproszył jednak Hreczecha ponurości towarzystwa, więc w następnej księdze w czasie milczącej wieczerzy, którą on nazywał „nie polską, lecz wilczą“, znowu zabiera głos próbując złagodzić nieporozumienia. Udaje mu się wprawdzie spowodować wybuch śmiechu i nawiązując do strzału Robaka rozpocząć opowieść o Rejtanie i o księciu Denassów. Od razu intryguje czytelników mówiąc w trzeciej osobie o kimś, co podobnie celnym strzałem ocalił życie dwóch myśliwych i prócz wielu darów otrzymał za to skórę zabitego dzika. Wtedy to Sędzia obawiając się, by skóra niedźwiedzia nie przypadła Robakowi, przerywa Wojskiemu opowiadanie i prosi Podkomorzego o przysądzenie myśliwskiego trofeum temu, kto zasłużył na drugą nagrodę. Następuje nieoczekiwany wybuch Hrabiego i powszechna bijatyka. Gdy słowa straciły siłę, Wojski milczy szachując Gerwazego swą sztuką rzucania nożem.

Autor poprzedza odezwanie się Hreczechy w księdze V niezmiernie charakterystycznym wstępem. Tłumaczy w nim usposobienie Wojskiego całym jego życiem, udziałem w polowaniach, w zjazdach sejmikowych, w biesiadach. Wojski przywykł do gwaru jak młynarz do turkotu kół. I oto narracja autorska mieniąc się serdecznością i żartobliwą krytyką towarzyskiego nałogu bohatera wchodzi na poziom jego mowy. Poeta powiada o nim:

Przywykł, żeby mu zawsze coś bębniło w ucho. (IV, w. 429)

Zanim usłyszymy wypowiedź Hreczechy, autor wprowadzi jego ulubione powiedzenie: „Polskę oniemić, jest to Polskę zniemczyć“. Przejście do słów własnych Wojskiego dokona się przy udziale ujęcia poety, parafrazy i cytatu. Jest to jedno z wielu mistrzowskich wiązań w utworze.

Pomysłowe zaskoczenie wywołuje autor w księdze VIII, gdy sam zdaje się snuć naiwny, zabawny wykład o gwiazdach. Z jego końcem dowiadujemy się dopiero, że jest to parafraza opowiadania Hreczechy. Staruszek odzywa się po wywodzie Podkomorzego. Nawiązuje do najstarszej tradycji ustnej związanej z wyprawą wiedeń-

ską Sobieskiego. Tradycję tę przyjął w dzieciństwie z ust porucznika Sapiechy. Potem znalazł jej rozwinięcie w dziełach literackich. Nie dzieli przecież Wojski optymizmu Sędziego. Wie bowiem, że „Kometą czasem wojny, czasem wróży kłótnie“. Delikatnie, ale ze smutkiem wypomina Sędziemu, że to on przerywając opowiadanie o sławnych strzelcach z przeszłości, które mogło przecież pogodzić zwaśnionych, wywołał zaostrenie kłótni. Przechodzi do opowieści. Rozwija wątek zgoła inaczej niż w poprzedniej gawędzie o Domeyce i Dowejce. Chodzi mu tutaj bardziej niż tam o szczegółowość w przedstawieniu sytuacji. Jest to usprawiedliwione. Rzecz działa się bowiem w domu Rejtana, w którym Wojski wzrastał. Pamięta więc i opisuje dokładnie przyjęcie urządzone dla księcia Czartoryskiego. Jak zbliżył z powodu komety czasy „nieboszczyka“ Jana III, wrazone niegdyś z ustnej relacji w jego umysł dziecięcy, tak teraz znów daje również w ustnej lokalnej tradycji urobioną charakterystykę całego rodu Czartoryskich. Odwołuje się przytem do słuchaczy znających równie jak on powszechnie mniemanie:

Wiadomo zaś Waszmościom jest, że prawie wszyscy,  
Ile ich zapamiętać można, Czartoryscy,  
Choć idą z Jagiellonów krwi, lecz do myśliwstwa  
Nie są bardzo pochopni... (VIII, w. 224—228)

Zawołany myśliwy okazuje im wprawdzie dużą wyrozumiałość tłumacząc to nie lenistwem, ale gustem cudzoziemskim. Jednakże nie imponuje mu zbyt wykształcenie Księcia Jenerała, które łączy najściślej z inną mniej budującą skłonnością, zrećźnie wytykając mu w ten sposób lekceważenie trudów myśliwskich. Jest bowiem rzeczą znaną, iż Książę Jenerał:

Częściej do książek, niżli do psiarni zazierał,  
I do alkówek damskich częściej niż do lasów. (VIII, w. 231—233)

Przechodząc do właściwego zatargu, Wojski wywołuje postać księcia Denassów, dumnego ze swych wojennych i myśliwskich sukcesów w Libii. Gdy wszyscy chwalą odwagę Rejtana:

Tylko Niemiec Denassów. obojętnie słuchał  
Pochwał takich i chodząc pod nos sobie dmuchał... (VIII, w. 242—244)

Napróżno usiłował Jenerał pogodzić przeciwników. Rejtan się zaciął i postanowił „dobrą sztukę spletać Niemcowi“. Zapowiedziaw-

szy, że miało się to stać nazajutrz i że Rejtan ledwie sztuki swej nie przypłacił własnym życiem, Wojski urywa opowieść w najciekawszym momencie dla zażycia tabaki. Autor go podejrzewa, że czyni to umyślnie, by „zaostrzyć ciekawość słuchaczy“. Gdy ma znowu wrócić do powieści, przybywa posłaniec z wiadomością dla Sędziego. Wszyscy żegnają się i rozchodzą na spoczynek.

W księdze XI Wojski mimo zmęczenia całonocną pracą w kuchni wychyla się z okna, by posłuchać rozmowy starców. Zadowolony z jej tematu, chce dodać swoją historię.

Ale Wojskiego powieść przerwali kucharze. (XI, w. 414)

W księdze XII, by złagodzić gniew Hrabiego, zaczyna znów „wywodzić Historiją o dziku nalibockich lasów, I o kłótni Rejtana z księżciem Denassów“. Na tej wzmiance autor poprzestaje i koniec historii umieszcza w przypisach.

Wojski prócz talentu muzycznego obdarzony jest także talentem poetyckim w jego rudymen tarnej postaci. Opowiadanie wywołuje sytuacja towarzyska. Staje się ono czynnikiem akcji. Hreczecha umie wywołać pożądany efekt zarówno przez kompozycję całości jak i dzięki urabianiu powiedzień, przysłów, wtrącaniu zabawnych uwag, grze słów i powracaniu brzmień słownych. Intryguje dalszym biegiem akcji, ale i przykuwa uwagę do jego ciągu przy pomocy charakterystycznych i dosadnych zwrotów. Każdą z gawęd buduje inaczej ze względu na różny cel przedstawień. Wojski używa mowy z rozkoszą, ale i z roztropnością. Umie bowiem nie tylko mówić, ale i milczeć, gdy słowa na nic się nie zdają lub gdy trzeba dochować tajemnicy. Prowadzi zręczną kampanię słowną, w której nikogo nie obraża. Nawet oburzenie na nowy styl polowania przesycyca bardziej smutkiem i żalem niż pretensją. I raczej czasy swoje oskarża niż osoby. Jego gawędy mają wprowadzić odprężenie, odrywając od przykrych zadrażnień czy kłótni. Wywołują one istotnie zmianę nastroju jak wywołuje ją wszelka sztuka. Rozjemstwo Wojskiego czerpie swą siłę skupiającą i sugestywną z samorodnego talentu artysty świadomego skuteczności, ale i granic słowa. Dlatego to zarazem czynny, sprawny i pomysłowy Hreczecha nie jest ani natrętnym ani nudnym gadułą. Reżyseria autora uwydatnia jeszcze takt i umiar gawędziarza.

Najbujniej wyładowuje się żywioł słowny w u dramatyzowanej scenie obrady w zaścianku dobrzyńskim. Przy rosnącym podnieceniu

wśród ogólnej bieganiny i zgiełku mówcy przekrzykują się wzajemnie. Autor podkreśla natężenie ich głosu, zapowiadając z kolei głos cienki, gruby czy krzykliwy. Ton zaczepny, bojowy góruje nad tonem perswazji. W pośpiechu i gwałcie, w ogólnym parciu do walki uderza komiczna niestosowność płynnej książkowej dysertacji Buchmana. Wszelkie argumenty będą przyjęte entuzjastycznie, o ile otworzą pole dla natychmiastowych działań wojennych. Mniejsza o rację, byle się jak najprędzej bić. Nie chodzi nawet o przeciwnika. Może nim być ten albo inny. Idzie o czynność, o walkę. Kto ją będzie chciał powstrzymać, spotkać się musi z oporem. Kto ją wyzwoli, wyzwoli żywiołowe, ślepe pragnienie. Zebranych ogarnął szal bojowy. Nawołują się więc wzajemnie, szukają formuł słownych, haseł. Kuja powiedzenia, kalambury. Kropiciel nie chce słyszeć o zwłoce. Krzyczy więc uchylając wszelkie zastrzeżenia, piętnując ją jako objaw niedołęstwa. Bartek Prusak radził odwołać się do Robaka. To odwlekło by sprawę. Trzeba więc wydrwić obu słowami. Kropiciel porywa się na nich:

Ja chcę żyć, bić! Bernardyn po co? czy my żaki?  
 Co mi tam Robak! otóż my będziemy robaki,  
 I dalej Moskwę toczyć... (VII, w. 95—97)

Zręczny pomysł Jankiela, by dać ujście energii szlachty w hucznej zabawie, utracą Gerwazy, który zwraca zapal bojowy przeciwko Sędziem. Zebrani znajdują wreszcie upragnionego przywódcę. Wystarczy im teraz jedno słowo-okrzyk: „hajże!”

Całą scenę autor przygotował, zapowiedział i uplanował z wielką starannością i z wielkim artystycznym umiarem. Nadał jej wszelkie cechy tłumnej, nieporządnej spontanicznej dyskusji. Szczególnej dynamiki i pierwotności mowy udzielił tym, którzy chcą się bić z kimkolwiek, byle zaraz. Oni to krzyczą najgłośniej, podniecając się słowami do walki. Język mówiony, którego używał Wojski dla łągodzenia zatargów, tutaj ma funkcję bojową. W scenie walki z jegrami usłyszymy już tylko wezwania, słowa komendy, wołania o pomoc, wiwaty. Najbardziej prymitywna postać mowy, szukająca oparcia w brzmieniach nieartykułowanych (hem, trem brèm; phu, phu, szach mach — plusk i plask itp.), w gestach, wybija się z całą wyrazistością w księdze VII na tle wypowiedzi spokojniejszych, bardziej spoistych czy perswadujących. Powstrzymana sztuczną, książkową, w danej chwili zgoła niewłaściwą, przemową Buchmana wybucha

z nową gwałtownością. Poeta wyzwala żywioł słowny, ale panuje nad nim. Hamując go i ograniczając — równocześnie go uwydatnia. Wypowiedzi nie głuszają się bowiem wzajemnie, ale nawzajem się oświetlają.

Informacje autora poddające ton i natężenie głosu są rzeczowe, żartobliwe lub żartobliwie-patetyczne. Jest wśród nich powściągliwa, lapidarna uwaga orientująca spokojnie w sytuacji: „wszystkich złączyła nienawiść“.

W zgiekliwej scenie zbiorowej nie ma przeciągnięć ani dłużyzn, jak nie ma ich w całym utworze. Poeta „z dziwnymi sekrety“ wyzwala żywioł słowny i powściąga go zarazem.

Nie tylko zapalna szlachta wyrzuca z siebie spontaniczne wypowiedzi, okrzyki, wezwania, że aż metrum się przelamuje jak w następującym dwuwierszu, w którym powstaje spadek oksytoniczny i co za tym idzie rym męski:

Co dwaj, to dwaj! Dalibóg, mój Gerwazy! Ty miecz,  
Ja mam Kropidło; Dalbóg! Ja kropię, ty siecz. (VI, w. 477—479)

Ale i płynnie z rozwagą przemawiający Podkomorzy, gdy Hrabia wprowił go w gniew, nie może w pierwszej chwili wymówić słowa, a następnie wpada w tok słowny właściwy najprymitywniejszym klótnikom:

Błaźnie!  
Grafیاتko! Ja cię... Tomasz, karabelę! Ja tu,  
Nauczę cię mores, błaźnie! Daj go katu;  
Względy, urzędy, nudzą, uszko delikatne!  
Ja cię tu zaraz po tych zauszniczках płatne!  
Fora za drzwi! Do korda! Tomasz, karabelę! (V, w. 681—687)

A i Sędzia używający zazwyczaj oględnie słów, wyrażający się przy pomocy zdań dobrze związanych, wypada ze zwykłego toku, oburzony na Hrabiego, zarówno gdy sekunduje w gniewie Podkomorzemu jak też, gdy złości się na Robaka wzywającego go do pojednania się z Hrabią. W księdze V sięga odruchowo po zwrot przysłowiowy:

Puszczę go w taniec jako niedźwiadka na kiju... (V, w. 690)

W księdze VI woła:

A idźże mi Waść wreszcie z tą zgodą do licha! — (w. 134)



Niedbałym językiem codziennym mówi Maciek Dobrzyński nie gardzący przekleństwem żołnierskim. Nie stara się on o dobieranie słów nawet w rozmowie z generałem Dąbrowskim. Maciej lubi wyrażenia dosadne, ostre, przysłowia; sam nawet jedno ukuł o sobie i o Pociuju.

Tak więc szeroką falą płynie przez dzieło Mickiewicza nurt żywej, potocznej mowy. Bywa ona objawem prymitywizmu, wybuchowości, służy przede wszystkim charakterystyce. Nie ośmieszanie, nie tendencja satyryczna z niej wypływa jako cel główny. Pierwiastki te działają tylko ubocznie. Góruje nad nimi pasja ujawnienia autentycznych cech językowych środowiska.

Poeta przyjąwszy za podstawę dzieła język powszechnie dostępny, czyni w nim śmiesznymi wyrażenia wyszukane, książkowe, literackie częściej niż prostacze czy nieporadne. Zwroty potoczne wprowadza we własnej narracji jako swojskie, domowe.

Ani poeta ani Robak w chwilach najgłębszego wzruszenia nie powiedzą nic takiego, czego nie mógłby zrozumieć czy odczuć każdy człowiek władający językiem polskim.

### Z a m k n i ę c i e

Mickiewicz w młodzieńczych wierszach okolicznościowych ćwiczył się w języku charakterystycznym dla środowiska studenckiego z jego żargonem koleżeńskim i skłonnością do parodystyki literackiej. Wprowadzał też łamaną polszczyznę i mieszaninę językową. Nie było to nowością w utworach o zabarwieniu komicznym i satyrycznym.

W Epilogu „Grażyny“, który powołał do życia kaprys poety, wystąpił w roli epizodycznej prostak stojący poniżej wielkich wydarzeń, podobnie jak goniec w tragedii greckiej (np. „Antygona“).

I on i postacie z „Popasu w Upicie“, to przede wszystkim ludzie ograniczeni, przy czym rozmówcy z karczmą upickiej przez swą zarozumiałość zbliżają się wyraźnie do figur satyrycznych Jędrzeja Śniadeckiego.

W zamknięciu „Popasu“, wszystkie wielką pewnością racji nacechowane tłumaczenia winy Sicińskiego okazują się tak samo niepewne, jak wnioski uczonych historyków. Mamy więc zaskoczenie przez nieoczekiwane r ó w n a n i e w d ó ł .

R ó w n a n i e w g ó r ę dokonywa się dopiero w III cz. „Dziadów“. Tutaj po raz pierwszy w poezji Mickiewicza występuje gawędziarz,

gawędzenie i gawęda o funkcji odmiennej niż ta, którą dawali jej starożytni pisarze czy nowożytni satyrycy-racjoniści. Kapral przeciwstawiony tym, co mają „usta wymowne“ i „wiele nauk w głowie“, nie wychodzi z przeciwstawienia tego zdegradowany.

Język potoczny, żołnierski nie jest w „Dziadach“ symbolem ograniczoności. Wyraża on przy pomocy konkretnych, dosadnych zwrotów i porównań, mimo całej nieporadności wiązań składniowych, rzeczy trudne, zawile, trafiające w sedno sprawy.

W „Dziadach“ ekspresja góruje nad kompozycją. Występuje jakby współzawodnictwo między sytuacjami czy postaciami. Ujawnia się bujność powodująca stłoczenie. Postać Kaprała wywołana w trafnie wybranym momencie, doskonale ożywiona, znika ze sceny przyćmiona i zgłuszona intensywnością różnorodnych, odmiennych czynników. A jednak Kapral stanowi wraz z Konradem i ks. Piotrem trzyosobowy zespół postaci, czego najniesłuszniej się nie dostrzega.

Cechy gawędowe jak: postawa naiwnego opowiadacza, oscylowanie ku mowie gminnej, przejawiają się także w bajkach i powiastkach. W niektórych zarysowuje się topografia lokalna.

Szerokie pole dla ujawnienia się różnych typów wypowiedzi, utrzymany w charakterze mniej lub więcej zbliżonym do mowy potocznej, spokojnej czy gwałtownej, daje dopiero „Pan Tadeusz“.

Wchłonął on wiele tematów, wiele postaci z ustnych opowieści szlacheckich z charakterystyczną dla nich szczegółowością przedstawienia rysów obyczajowych. Autor wprowadził w sposób zdumiewająco trafny zasadniczy konflikt, wyrosły na tle życia sejmikowego w dawnej Polsce, między kandydatem do urzędu, a jednym z wpływowych wyborców.

Przedstawiając sprawy z punktu widzenia partykularza, poeta nie gubi z oczu szerokiej perspektywy. Trzyma mocno w rękach wagę działającą sprawnie i jakże czułą. Przekazuje ją w kilku momentach ważnych Robakowi i Jankielowi, jako głównym organizatorom ruchu oporu, pośrednikom między szerokim światem a prowincją. Daje ją także w ręce bezinteresownego patrioty-prostaka Maćka, który doprowadza na chwilę do oprzytomnienia oszołomioną i ogłupiałą szlachtę. Przekazuje ją Sędziemu, kiedy gotuje się on do objęcia dowództwa nad miejscowym powstaniem, Podkomorzemu, gdy jako marszałek powiatowy z całą siłą podkreśla fakt równości wszystkich

wobec prawa, Gerwazemu, gdy wzbroni sobie skarg na Jacka wobec ważności chwili historycznej, Tadeuszowi, gdy ogłasza akt uwłaszczenia chłopów. Schodząc na poziom swych skromnych bohaterów to znów podnosząc ich ku swemu poziomowi, autor nie oddziela się od stworzonego przez siebie świata ani literackością jak Walter Scott, ani indywidualizmem czy samotnictwem jak Słowacki w „Beniowskim“, ani jakimkolwiek ezoteryzmem języka.

W takim układzie może się zrealizować jako jedna z postaw autora, postawa gawędziarza powiatowego. Działa ona dyskretnie nie przez pogrubienie języka, ale przez nagłe zwężenie horyzontu. Nadrzędny reżyser dzieła udaje, że punkt patrzenia gospodarski, praktyczny, staroświecki czy naiwny to jego punkty patrzenia. Sięga to nawet w opisy. Poeta nie zatracza jednak dystansu. Powstaje bowiem zawsze mniej czy bardziej uchwytna, w pierwszej chwili czy nieco później dostrzegalna polaryzacja między ukrytą żartobliwością a udaną powagą. Narracja autorska zbliża się pod względem językowym najbardziej do języka potocznego postaci utworu w parafrazach i w różnych wprowadzeniach w tok ich mowy.

Wypowiedzi postaci zdumiewają różnaitością. Zależą bowiem nie tylko od stałych cech czyjejś natury, ale i od chwilowego nastroju, od sytuacji, a wreszcie od taktyki i gry (Robak, Telimena). \* Posługiwanie się językiem książkowym (Buchman), poetyckim (Hrabia), czy językiem konwencjonalnym pewnej szkoły literackiej (panegiryk zamówiony przez Protazego) wywołuje w utworze efekt komiczny, płynący z ich sztuczności i niestosowności, a spotęgowany jeszcze przez różnorodne wprowadzenia autorskie. Przejawia się w tych wprowadzeniach bądź udany patos, gdy poeta mówi o Buchmanie: „usty dźwięcznymi tak brząknął“, bądź jawna degradacja, jak w gwałtownym obniżeniu poetyckiej egzaltacji Hrabiego, przy pomocy porównań, upodabniających go kolejno do różnych zwierząt.

W budowie słownej „Pana Tadeusza“ superlatywy, zwroty patetyczne mają często ekspresję komiczną, i odwrotnie, słowa powściągliwe, proste nabrzmiewają pełnią znaczenia

i emocji. Stąd też wszelkie wyrazy i konstrukcje wyrazowe właściwe językowi mówionemu, mogą tu krzewić się swobodnie. Występują więc wypowiedzi spontaniczne, nieobmyślane, jakby żywcem przeniesione z autentycznej ustnej mowy do utworu. Wszak w karczmie, a zwłaszcza na radzie w Dobrzyniu rodzą się powiedzenia, wezwania, hasła, wywołane aktualną sytuacją. Tam i tutaj rozwija się wieloosobowy dialog.

Spokojna, zgodna rozmowa ludzi związanych wspólnym przeżyciem toczy się przed domem soplicowskim, między Gerwazym a Protazym. Jest to samorzutna gawęda-dialog, nie obliczona na obecność osób trzecich. Słyszy ją przypadkowo Wojski i jako znawca dostrzega jej podobieństwo do własnych opowieści.

Wojski bowiem posiada sztukę opowiadania. Ten minstrel polski — do niego stosuje się wyrażenie Mickiewicza — jest natchnionym muzykiem w swojej grze na rogu. Gdy opowiada, wypełnia skromnie elementarne zadanie poety: utrwala pamięć wydarzeń, przenosi słuchaczy z kręgu bieżących spraw, trosk czy zadrążeń w dziedzinę, którą sam słowami swymi powołuje do życia. Spełnia coś z tego, co lud grecki przypisywał Orfeuszowi i działaniu córek Pamięci: łagodzi obyczaje. A dzieje się to naturalnie, zwyczajnie, bez emblematów mitologicznych, bez wieńczenia pogodnego opowiadacza wawrzynem.

Gawędzenie i gawęda w „Panu Tadeuszu“, podobnie jak w III cz. „Dziadów“, dotyczą nie tylko spraw drobnych, codziennych, ale i doniosłych. Naiwność opowiadających czy rozmówców, ich język potoczny, gospodarski czy zgoła niewyrobiany, prymitywny, nie pomniejszają zasadniczo wagi przedmiotu. Przytłumiony intelektualizm uzyskuje kompensatę w żywotności, w tężyźnie, w konkretności słowa.

Tej funkcji wypowiedzi czy opowieści człowieka prostego z jego małym zasobem pojęć i potocznym czy gminnym wysłowieniem nie rozwinęła starożytność. To zdobycz czasów nowszych.

Ale nikt przed Mickiewiczem nie wprowadził do wielkiego utworu epickiego, o integralnej strukturze melicznej, tylu spraw subiektywnie czy obiektywnie ważnych, ukazanych ze stanowiska ludzi prostych i omówio-

n y c h w i c h j ę z y k u. Bliski końca pracy poeta stracił bezpośredniość, intymną łączność ze swoim dziełem. Zgasła radość towarzysząca pierwszej fazie tworzenia. Osłabło zaufanie do wartości osiągnięcia. Myśl poety rwała się ku dalszym częściom „Dziadów“.

Nie docenił wielki nowator tego, co dziś dla nas wydaje się oczywistym, że wyzwalając bezpośredniość i potoczność w nich się przecież nie zagubił.

Powołał do życia wielki zespół ludzi — swoich i obcych — zdolnych odczuć się wzajemnie i współżyć ze sobą. Podzielili między nich zadania według ich sił, wypełniając prawo ludzkie, które sam niegdyś sformułował:

Mocniejszy jestem, cięższą podajcie mi zbroję.

Wprowadził do utworu trzy zasadnicze formacje: przyrodę, społeczność powiatową i dążący do wolności naród. Naród czerpie w „Panu Tadeuszu“ siły żywotne odruchów ogółu, z jego nadrzędnej świadomości, która powoduje pragnienie walki i jej organizowanie. Długo tęskniące wzajemnie do siebie społeczeństwo w kraju i wojsko na obczyźnie muszą się sobą nacieszyć. Stąd usprawiedliwienie długiego epilogu, w którym dokonywa się nie tylko pełne pojednanie zwaśnionych mieszkańców powiatu, ale i ważny dla narodu fakt uwłaszczenia chłopów przez Tadeusza. Obecność narodu jako formacji historycznej w dziele Mickiewicza nadaje mu cechę epeiczną.

Rodzaj utworu określono od razu, i dziś nie ma się wątpliwości, że „Pan Tadeusz“ należy do epiki. Nie udało się jednak znaleźć dla niego klasy węższej — gatunku, z tej prostej przyczyny, że gatunku takiego nie było.

Podjęmowano wysiłki, by przy pomocy analogii czy omówień, oznaczyć i określić bliżej epicki utwór Mickiewicza. Krasiński zrazu uchwycił podobieństwo między „Panem Tadeuszem“ a „Iliadą“, „Monachomachią“ i „Don Kiszotem“. Słowacki nazwał go romansem wierszowanym w rodzaju powieści Scotta. Obaj w końcu uznali go za epeję.

Kraszewski i Bem, których uderzyła potoczność i swojskość „Pana Tadeusza“, zastosowali do niego termin: gawęda. Pragnęli przez to podkreślić inicjatywę twórczą Mickiewicza, podnieść fakt, że wielki poeta z polskich gawęd mówionych wywiódł nowy gatunek epicki.

Bliższe zbadanie funkcji czynników gawędowych w „Panu Tadeuszu“ nie pozwala na takie uogólnienie z trzech zasadniczych po-

wodów: 1) Kompozycja dzieła jest najdalsza od amorfizmu gawędy, 2) Zasadnicze stanowisko narratora nie jest stanowiskiem naiwnego gawędziarza. Autor wprawdzie przyjmuje niekiedy jego punkt patrzenia, ale zawsze rozpoznajemy wówczas żartobliwą symulację. 3) Nadrzędnym tworem socjologicznym nie jest w „Panu Tadeuszu“ partykularz, czy jakaś jedna grupa społeczna, ale naród. W gawędzie zaś chodzi właśnie o warstwę czy grupę, jak w sadze o ród.

„Pan Tadeusz“ jest kompozycją o kilku wątkach, wyrosłą z techniki powieściowej. Co najbardziej uderza w utworze brany jako całość, to zrównoważenie niemal opisu z opowiadaniem i z dialogiem, obrazu z przebiegiem zdarzeń. Występują w dziele Mickiewicza czynniki gawędy, ale i idylli, satyry, poematu heroikomicznego, eposu zwierzęcego i roślinnego, baśni. Pojawiają się także motywy poematu heroicznego, gdy w grę wchodzi losy narodu.

W zespole nastrojów nie brak nuty tragicznej. Odzywa się ona bardzo rzadko, dyskretnie, ale wyraźnie i czysto. Częściej pojawia się ton rzewny, elegijny, współdziałający z żartobliwością, z komizmem. Czynniki gawędowe wywołują w „Panu Tadeuszu“ prymitywną konkretność, wyzwalają naiwność i wdzięk staroświecczyzny. Mickiewicz opanował swe tworzywo takim kunsztem kompozytorskim, że dzięki niemu, wszystkie zjawiska trzymają się swych granic. Opanował go także wszechobecnym, mieniącym się wieloma odcieniami humorem. Humor ten wypuklił rzeczy najbłahsze, nie przysłonił wielkich. Nie dopuścił do zatraty dystansu, do płaskości.

A jednak miał rację Mickiewicz, gdy ostrzegął Karola Brzozowskiego przed niebezpieczeństwem wyprawy w minione staroświeckie dzieje zapadłej prowincji. Historia gawędy w Polsce potwierdziła obawy poety. Przy wielu nudnych i rozwlekłych lub zgoła niesmacznych gawędach i pseudo-gawędach myśli się o wyspie Peroradzie i jej stolicy Gawędopolu.

*Zofia Szmydtowa*