

Kazimierz Wyka

Pierwiastki powieściowe "Pana Tadeusza"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 47/Zeszyt specjalny, 44-92

1956

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KAZIMIERZ WYKA

PIERWIASTKI POWIEŚCIOWE „PANA TADEUSZA“

1

Dwukrotnie w ciągu pisania *Pana Tadeusza* Mickiewicz wymienił fabularno-epickie wzory gatunkowe powstającego dzieła. Po raz pierwszy — kiedy donosił Odyńcowi 8 grudnia 1832: „Piszę teraz poema szlacheckie w rodzaju *Herman i Dorotea*, już ukropiłem tysiąc wierszy“¹. Po raz drugi — kiedy po ukończeniu księgi V pisał znów Odyńcowi 13 listopada 1833: „Wyjątki tobie trudno przesłać, bo z nich nic się nie dowiesz, jak z kilku kart wyrwanych z Walter Scotta (wybacz nieskromne porównanie), a całość zbyt jest obszerna“².

Te dwie wypowiedzi spowodowały, że rozrost koncepcji *Pana Tadeusza*, dokonujący się dopiero w trakcie jego pisania, przez twórcę nie przewidziany, pojmowany był jako przejście spod znaku sielanki Goethego pod znak powieści historycznej Walter Scotta. Zwłaszcza że słowa po wydaniu poematu skierowane do brata poety, Franciszka, były równie wyraźne: „Jest to romans poetycki, wzięty z życia domowego litewskiego“³.

Z tego stanu rzeczy wynika kilka zasadniczych pytań. Czy realizm historyczny typu Walter Scotta, czy walterskotowska kompozycja akcji i wątków miały usunąć w powstającym poemacie ducha mieszczańskiej sielanki Goethego — po to, ażeby dominantą owego poematu stało się realistyczne odtworzenie określonego środowiska historycznego? Czy też może zepchnięty został na mało widoczne miejsce całkiem inny duch?

Dalej — co w sytuacji ideowo-artystycznej Mickiewicza, w jakiej poczynął się *Pan Tadeusz*, oznaczał naprawdę udział powieści histo-

¹ A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Narodowe [= *Dzieła*]. T. 15. Warszawa 1954, s. 46.

² *Tamże*, s. 92—93.

³ *Tamże*, s. 117.

rycznej Walter Scotta? I czy był to szczytowy moment zainteresowań Mickiewicza dla twórcy nowoczesnej powieści historycznej?

Ponadto — jakie inne, nie tylko czysto epickie i czysto narracyjne, składniki gatunków literackich przeniknęły do *Pana Tadeusza* w związku z oddziaływaniem Walter Scotta? I co oznaczają te składniki, wyjątkowo bogato reprezentowane w poemacie?

Przypisywanie idylli mieszczańskiej Goethego jakiejś poważniejszej roli w ukształtowaniu *Pana Tadeusza* polega na nieporozumieniu. Wszystko, co indywidualne w tych dwóch dziełach i co przeto mogłoby uprawniać ich łączenie — jest odmienne, przynależy do innej jakości artystycznej. Wszystko zaś, co w nich wspólne, pochodzi po prostu ze wspólnego dorobku dążności realistycznych kształtujących się w ramach prozy osiemnastowiecznej, przeniesionych przez Goethego i Mickiewicza w ramy gatunku poetykonarracyjnego.

Wspólny jest mianowicie realizm szczegółu, dokładne widzenie środowiska zewnętrznego, dobór postaci typowych w sensie ich dużej przeciętności. W tej wszakże mierze twórca *Pana Tadeusza* — jako czytelnik Sterne'a, czytelnik Jean Paula, wielbiciel Walter Scotta — miał tyle możliwości wyboru w tradycji współczesnej mu prozy europejskiej, że sprowadzać te cechy *Pana Tadeusza* tylko do wzoru Goethego oznaczałoby sprowadzać morze do jednej z wpadających w nie rzek.

Oczywista, że Goethe posiadał kapitalną, na pewno wyższą od Mickiewicza, zdolność sformułowania wynikających z jego doświadczenia poetyckiego wniosków. Nie oznacza to wszakże, ażeby on jedynie musiał być dla Mickiewicza założycielem przesłanek pod podobne wnioski. Goethe pisał:

To zupełnie coś innego, czy pisarz chcąc wyrazić rzeczy ogólne szuka szczegółów, czy też w poszczególnym zjawisku widzi ogólne. Z pierwszej postawy rodzi się alegoria, gdzie zjawisko pojedyncze służy jako przykład, jako wzór tego, co ogólne; jest to właściwe istocie poezji: ona wyraża bowiem poszczególnie zjawiska bez zamiaru wskazywania na ogólne. Kto umie uchwycić w sposób żywy poszczególnie zjawisko, otrzymuje równocześnie to ogólne, nie zdając sobie nawet z tego sprawy, chyba dopiero później⁴.

W sposób mniej steoretyzowany, raczej odwołując się do konkretnego przykładu, podobne fakty uświadamiał sobie również Mickiewicz. Przykład, na jakim wyraził dwukrotnie — w r. 1827

⁴ J. W. Goethe, *Dzieła wybrane*. T. 4. Warszawa 1954, s. 429.

i w prelekcjach paryskich — zbliżone przeświadczenie, nakazuje tym większą ostrożność wobec sielanki Goethego. Po prostu każda sielanka polska, Szymonowica czy Karpińskiego, tyle była dla Mickiewicza warta, ile była realistyczna, ile w znamennym szczególe ujawniała całą polskość. U Karpińskiego —

pod maską postaci, którym nadaje imiona Tyrzysów i Korydonów, bardzo dobrze rozpoznajemy drobnych ziemian i dzierżawców z polskiej wsi. — W *Laurze i Filonie* — wszystko [...] jest narodowe, polskie: krajobraz, naszczekiwanie psów stanowiące muzykę wieczoru w każdej wsi, ten bór zamykający widnokrąg, wszystkie szczegóły, i te maliny, i ta plecianka. wszystko to wzięte z powszedniego życia w Polsce⁵.

Powiedziało się już, że co w *Hermanie i Dorocie* oraz w *Panu Tadeuszu* jest indywidualne, to właśnie rozdziela te dwa dzieła. W przeciwieństwie do Mickiewicza, budującego swój poemat w układzie pełnym kontrastów, bogatym dramatycznie, Goethe starał się o epicką równowagę całości⁶.

Jednostajna narracja *Hermana i Doroty*, ukazywanie wszystkich wydarzeń zewnętrznych i przeżyć postaci z identycznego dystansu, jako rzekomo jedynie epickiego — oto, co Goethe w pełni aprobuje, a czego twórca *Pana Tadeusza* nie podejmuje. Goethe wspo-

⁵ *Dzieła*, t. 10, s. 238 i 239; por. też t. 5, s. 230.

⁶ Pierwszy zwrócił na to uwagę H. Biegeleisen, „*Pan Tadeusz*“ A. Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie. Warszawa 1884, s. 160—161. Goethe komponował *Hermana i Dorotę* z całą świadomością artystyczną i stanowisko swoje uzasadniał w listach do Schillera:

„Cechą główną poematu epickiego jest to, że stale posuwa się naprzód i cofa, stąd wszystkie motywy opóźniające mają charakter epicki. Nie znosi on jednak żadnych przeszkód we właściwym tego słowa znaczeniu, te bowiem stanowią charakterystyczną cechę dramatu. O ile wymagania retardacji, osiągnięte w pełnej mierze przez obie epopeje Homera i zawarte także w założeniu mojego poematu [*Herman i Dorotea*; przyp. K. W.] są naprawdę istotne i nie do pominięcia, to wszystkie plany, które w linii prostej dążą do zakończenia, należy odrzucić lub też uznać za podrzędny historyczny gatunek. [...]

„Można, a nawet trzeba znać zakończenie dobrego poematu i właściwie tylko sposób samego zakończenia powinien budzić zainteresowanie. Przy czytaniu takiego utworu ciekawość nie bierze więc udziału i cel poematu może, jak Pan mówi, znajdować się w każdym punkcie jego drogi. *Odyseja* w najmniejszych nawet partiach ma pierwiastki opóźniające, za to jednak z pięćdziesiąt razy zapewnia się tam i zaręcza, że sprawy wezmą pomyślny obrót [...]. W moim *Hermanie* właściwość założenia posiada ten swoisty urok, że wszystko zdaje się już gotowe i zakończone, a dzięki ruchowi wstecznemu zaczyna się niejako nowy poemat“ (Goethe, *op. cit.*, t. 4, s. 387—388).

mina już o homeryckiej teorii Wolffa, ale jeszcze z niej nie korzysta. Przeciwnie niż Mickiewicz. Goethe, mimo jego własnych doświadczeń w prozie, o wiele donioślejszych dla zrozumienia *Pana Tadeusza*, wobec poematu epickiego trwa na pozycjach, które można by nazwać winkelmanowskimi. Stąd wreszcie zarówno w teoretycznych wyznaniach Goethego, jak w jego praktyce artystycznej nie znajdujemy problemu narratora, jego lirycznej i ideowej odpowiedzialności za tok poematu epickiego, tego problemu, który wypróbowany przez Mickiewicza w *Ustępie*, stanie się jednym z głównych i najbardziej nowoczesnych wiązań konstrukcyjnych *Pana Tadeusza*.

Brak też zupełny w *Hermanie i Dorocie* problematyki: poezja a prawda, wspomnienie a rzeczywistość, liryka a dosłowny konkręt — brak tego wszystkiego, co stanowi urok prawdy w *Panu Tadeuszu*. We właściwej Goethemu problematyce poezji i prawdy, zmyślenia i rzeczywistości *Herman i Dorota* to tylko skrzydło dosłownej rzeczywistości jego klasy społecznej. Mieszczaństwo niemieckie trwało nie poruszone i nie poderwane nawet przez rewolucję francuską, spokojne, zasobne i cnotliwe:

w żywej okolicy między Kolmarem a Schlettstadt — wspomina Goethe — rozbrzmiewały nasze krotochwilne hymny na cześć Cerery, w których za-wile tłumaczono i wychwalano spożycie owoców, a także bardzo dowcipnie roztrząsano sporne kwestie wolnego czy ograniczonego handlu⁷.

Tak było w latach młodości Goethego. Tak w ówczesnym wieku późniejszym. Ten świat nie dawał pokarmu na poetyckie złudzenie.

W doli mieszczaństwa niemieckiego i w doświadczeniu osobistym Goethego jako twórcy *Hermana i Doroty* nie było zatem nic z epickiej wyprawy po stosunki już niknące, po generację już wymierającą, po chociażby wspomnienia własnej młodości. Nic zatem z doświadczeń narodowych i osobistych Mickiewicza jako twórcy *Pana Tadeusza*. Podobne przeżycia, bodaj na planie czysto osobistym, wystąpią u Goethego dopiero w *Dichtung und Wahrheit*.

Rzecz znamienna — kiedy: w latach 1811—1814, jednocześnie z debiutem Waltera Scotta, gdy pomruki oddalającej się już burzy rewolucyjnej i lat napoleońskich kierowały wzrok także ku przeszłości. Kierowały pod świeżym doświadczeniem masowego przeżycia historii, jakim dla całej Europy były owe lata.

⁷ Goethe, *op. cit.*, t. 4, s. 89.

W tych samych latach Mickiewicz gromadzi w pamięci wyrostka wspomnienia roku 1812. Poczynają się snuć nici, które zbiegną się w *Panu Tadeuszu*.

2

Hermana i Dorotę należy zatem odsunąć. Szukając w wypowiedziach wielkich nauczycieli Mickiewicza kierunku na sielanekę i idylę, znajdziemy go nie tyle w napisanych utworach, ile w nie spełnionych przez tych nauczycieli i twórców postulatach. Nie znaleźli się bowiem oni nigdy w tej, co Mickiewicz sytuacji, ażeby po klęsce najwyższego zrywu patriotycznego zmuszeni byli szukać optymistycznej, a nie filisterskiej, odpowiedzi we wspomnieniu młodości, w poezji dnia codziennego i w prawdzie o przemianach narodu.

Taki kierunek wyznaczają słowa Fryderyka Schillera z rzeczy *Über naive und sentimentalische Dichtung*:

Alle Völker, die eine Geschichte haben, haben ein Paradies, einen Stand der Unschuld, ein goldenes Alter; ja jeder einzelne Mensch hat sein Paradies, sein goldenes Alter, dessen er sich je nachdem er mehr oder weniger Poetisches in seiner Natur hat, mit mehr oder weniger Begeisterung erinnert [...]. Er mache sich die Aufgabe einer Idylle, welche jene Hirtenunschuld auch in Subjekten der Kultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten, feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche, mit einem Wort, den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück kam, bis nach Elysium führt. — Der Begriff dieser Idylle ist der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl in dem einzelnen Menschen, als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit der Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein anderer, als das Ideal der Schönheit, auf das wirkliche Leben angewendet [...]. Ruhe wäre also der herrschende Eindruck dieser Dichtungsart, aber Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit; eine Ruhe, die aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle, nicht aus der Leerheit, fließt und von dem Gefühl eines unendlichen Vermögens begleitet wird. [...] Die höchste Einheit muss sein, aber sie darf der Mannigfaltigkeit nichts nehmen; das Gemüt muss befriedigt werden, aber ohne dass das Streben darum aufhöre⁸.

Te słowa Schillera bardzo dobitnie spełniają się w *Panu Tadeuszu*, genialnie charakteryzując mądry i wielki spokój płynący z tego poematu. Spełniają się, głównie w świetle ksiąg XI i XII, marzenia o historii, baśni o zwycięstwie, a nie tyle przyjazdu mło-

⁸ F. Schiller, *Sämtliche Werke*. T. 17. Leipzig (b. r.), s. 537—542.

dego panicza i rozmów przy ziemiańskim stole. Gdy panicz ten powraca, nie ma jeszcze podstaw ku temu, by nie mogąc już do Arkadii powrócić, dążyć jeszcze wyżej, w rejony bardziej ostatecznego spokoju i wielkiej ciszy. Od szlacheckiego dworu pod brzozaami i lipami staje się blisko do tych rejonów dopiero wówczas, kiedy dwór ten niknie ostatecznie w promieniach zachodzącego nad poematem słońca, a nie w momencie, kiedy jego brama otwarła się przed czytelnikiem.

Z tych wszystkich powodów należy definitywnie skończyć z legendą Hermana i Doroty stojących przy biurku Mickiewicza, kiedy rozpoczynał on pracę nad *Panem Tadeuszem*. Wspominając w liście do Odyńca sielankę Goethego, poeta wskazywał coś w rodzaju *genus proximum* ledwie rozpoczętego poematu, nie zaś swój ostateczny zamiar twórczy. W tym bowiem względzie pamiętać trzeba o jego znamiennych słowach wypowiedzianych z racji *Eugeniusza Oniegina*:

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że Puszkina pisząc pierwsze rozdziały swego romansu nie miał jeszcze ustalonego planu, jak rzecz rozwiązać, bo inaczej nie mógłby z taką delikatnością, z taką prostotą i siłą malować miłości młodych, która miała się zakończyć w sposób tak smutny i prozaiczny⁹.

Na jakiej podstawie Mickiewicz mógł nie mieć tych wątpliwości? Na podstawie zwierzeń Puszkina? Rzecz wątpliwa. Zdanie to wypowiedział twórca *Pana Tadeusza*, mający za sobą nieoczekiwany i wprost żywiołowy wzrost własnego poematu. Na tej chyba podstawie nie miał wątpliwości.

3

Różnica między *Hermanem* i *Dorotą* a *Panem Tadeuszem* najbardziej dostrzegalna jest zatem w stosunku twórcy do przedstawionego świata i w jego konsekwencjach na planie narracyjno-epickim. Nie znajdujemy u Mickiewicza nigdzie sądów na temat postawy epickiej, na temat zasad narracji i osoby narratora, które by można zestawzić z odpowiednimi wypowiedziami Goethego. Nie znajdujemy także, a to sprawa decydująca, realizacji artystycznej, która odpowiadałaby podobnym sądom. Zdarzają się u Mickiewicza nieraz rozbieżności bądź sprzeczności między jego teoriami este-

⁹ *Dzieła*, t. 10, s. 337.

tycznymi a praktyką poetycką — w danym wypadku rozbieżności takiej nie napotykamy.

Stąd z kolei rzeczy wypada wskazać, co Mickiewicz sądził o toku epickiej narracji i jak ów tok realizował. W sądach poety na ten temat uderza fakt, że zarówno w stosunku do dramatu, jak w stosunku do gatunków epickich wysuwał on identyczne wskazniki ich artystycznego mistrzostwa. Czynił to zarówno na planie przeszłości, jak teraźniejszości:

W chórach tragedii Eschyla i Sofoklesa znajdziemy wzniosłą poezję liryczną czasów pierwotnych, w ich dialogach epopeję odtworzoną w działaniu, a w ustach postaci dramatu, Achillesów, Ulissesów, a nawet bogów, znanych już ludowi z powieści Homera, znajdziemy zaród krasomówstwa politycznego, które miało niebawem zabrznieć na rynku miejskim. Nigdzie nie osiągnął dramat równej doskonałości, równie pełnej realizacji¹⁰.

W prostej linii ten wskaźnik teoretyczny nie prowadzi, rzecz oczywista, do *Pana Tadeusza*, lecz do *Dziadów* dreźnieńskich, jako kompozycji, w której gatunki dramaturgiczne znalazły się w ilości pozwalającej również to zasadnicze dzieło polskiej dramaturgii romantycznej traktować jako swoistą sumę gatunków i sumę postaw artystycznych. Badania Wacława Kubackiego (*Arcydramat Mickiewicza*) na szerokim tle porównawczym ukazują poszczególne elementy tej sumy.

Ale do *Pana Tadeusza* ten wskaźnik teoretyczny prowadzi również. W poemacie epickim Mickiewicz aprobował w istocie rzeczy to samo, co w tragedii greckiej. Świadcstwo tego stanowią sądy poety o Puszkynie jako twórcy *Eugeniusza Oniegina*. Ponieważ ten akt aprobaty nastąpił w kilka lat po ukończeniu *Pana Tadeusza*, mamy prawo dostrzegać w nim refleks własnych doświadczeń i zamiarów jego twórcy:

Puszkין w scenach życia domowego, w obrazach ziemi rosyjskiej, w potocznych wydarzeniach umiał znaleźć nieskończenie wiele motywów, to komediowych, to tragicznych, to znów romansowych. Styl jego ma niezwykłą doskonałość, przepiękny tok, coraz to zmieniający swój kształt i barwę, tak że czytelnik ani się spostrzega, jak z tonu ody spadamy do epigramatu, potem się podnosimy, napotykamy sceny opowiedziane z powagą niemal epicką¹¹.

¹⁰ Tamże, t. 11, s. 109. Por. W. K u b a c k i, *Arcydramat Mickiewicza*. Kraków 1951, s. 17—39.

¹¹ *Dziela*, t. 10, s. 336; por. też t. 5, s. 292.

Także i z innych powodów mamy prawo widzieć w tych słowach refleks własnych doświadczeń Mickiewicza. Między *Eugeniuszem Onieginem* a *Panem Tadeuszem* jest mniejsza różnica aniżeli między tragedią Sofoklesa a *Dziadami*. A jednak to, w czym dostrzegał doskonałość tragedii klasycznej, Mickiewicz własnymi słowy przełożył na przykład i doświadczenie *Dziadów* drezdeńskich. W podobnym jak przy tragedii greckiej kierunku zalecał szukać realistycznego i kompozycyjnego nowatorstwa tego dzieła:

Ta akcja, która co chwila wzbija się w sfery idealne, aby opaść niespodzianie w szczegóły życia codziennego, to ciągłe przechodzenie ze świata rojonego do rzeczywistości, te egzorcyzmy, te zwroty sakramentalne, jakby wyjęte z kronik średniowiecznych, przeplatane aluzjami czy to do pewnych miejscowości, czy do zdarzeń bieżących z życia ziemiańskiego i politycznego, wszystko to razem razi nasze przyzwyczajenia dramatyczne i literackie. [...]

Różnorodność pomysłów poety wywarła wpływ na formę i styl *Dziadów*. Znachodzimy tu opowieści w starodawnym stylu biblijnym, hymny liryczne, pieśni przy kielichu, kołedy i zjadliwe docinki wymierzone przeciw carowi moskiewskiemu, słowem, ciągle tu zmiana tonu i rytmu¹².

Przecież to samo Mickiewicz aprobuje w cudzym poemacie epickim, co dostrzega w kompozycji własnego dramatu: „tok, coraz to zmieniający swój kształt i barwę“ — „ciągle tu zmiana tonu i rytmu“.

4

„Ciągle tu zmiana tonu i rytmu“. Czy inaczej jest w *Panu Tadeuszu*? Nie posiadamy dotąd studium — nawet monografia Klei-nera, tak uważna w wysłuchiwanie tętna artystycznego poematu, tego zadania nie spełniła — które by ukazywało, jak urozmaicony, z ilu różnych strun złożony jest tok narracyjny *Pana Tadeusza*.

Nie jest rzeczą trudną wyjaśnić w sposób ogólny, skąd taki tok wynika: z wielości punktów oceny i obserwacji, jakie narrator *Pana Tadeusza* zajmuje i zmienia, ażeby świat przedstawiony w poemacie stał się bogaty realistycznie i różniczkowany ideowo, a nie ubogi i położony na jednej płaszczyźnie oceny. Tok narracyjny poematu wynika przeto z tych samych założeń, które wywołują w nim obecność tylu różnorodnych elementów gatunków literackich. Tok narracyjny *Pana Tadeusza* stanowi konieczny korelat tego faktu.

¹² *Tamże*, t. 5, s. 277—278.

Warto sięgnąć do wybranych przykładów, by wskazać, jak się zmienia ton i rytm opowiadania w *Panu Tadeuszu*. Na dwóch przykładach: pierwszym — który dotyczy stosunku poety do postaci, drugim — który dotyczy opisu.

Gospodarz poematu czynnikami dramatycznymi gospodaruje bardzo oszczędnie. Nikogo one nie dotyczą oprócz Jacka Soplicy, a nawet przy jego osobie — na skutek bardzo uderzających zabiegów narracyjnych — zostają użyte z zastanawiającym lakonizmem. Zwróćmy baczniejszą uwagę, jak twórca wyzyskuje dwa momenty o wysokim napięciu dramatyczności i patosu — śmierć Jacka i jego pośmiertne wywyższenie.

Przy obydwu tych sposobnościach Mickiewicz właściwie nie wyzyskuje zawartych w nich dramatyczno-patetycznych możliwości. Całą ocenę moralną pozostawia czytelnikowi. Pośród epizodów bitwy z jegrami rana otrzymana przez Robaka, chociaż więcej mówi o poświęceniu i randze moralnej postaci aniżeli scena, kiedy kwestarz uratował przed niedźwiedziem skórę Hrabiego i Tadeusza, mniej miejsca zajmuje w narracji niż tamten czyn bernardyna. Posłuchajmy uważnie (IX, 576—584):

Padł koń Hrabi, spadł Hrabia; Klucznik krzycząc bieży
Na ratunek, bo widzi, jegry na cel wzięli
Ostatniego z Horeszków, chociaż po kądzieli.
Robak był bliższy, Hrabie ciałem swym zakrywa,
Dostał za niego postrzał, spod konia dobywa,
Uprawdza; a szlachcie każe się rozstąpić,
Lepiej mierzyć, postrzałów nadaremnych skąpić,
Kryć się za płoty, studnię, za ściany obory;
Hrabia z jazdą ma czekać sposobniejszej pory.

I odtąd Robak ginie z oczu czytelnika aż do chwili (X, 98 i n.), kiedy ujrzymy go na łożu — „I skrwawiony, lecz całkiem zdrowy na umyśle, Daje rozkazy, Sędzia wypełnia je ściśle“ (X, 99—100). Niewątpliwie, w ramach tej poetyki ironiczno-parodystycznej, jaka rządzi opisem bitwy, trudno było ukazać czyn Robaka w jego poważnym i dramatycznym sensie. Ta przecież poetyka, natrętnie powtarzanym, z parodystycznego naskórka epopei pochodzącym zwrotem o ostatnim z Horeszków, o werset styka się z jego postępkami, wskazując dobitnie tę trudność.

Ale w lakonizmie Mickiewicza było coś więcej ponad ten kłopot. Zdaje się w nim tkwić intencja. Dostrzeżemy ją przypominając znów, z jaką oszczędnością słowa — pamiętajmy, że poeta do-

skonale układał zwięzłe epitafia nagrobne! — w tonie zwykłej informacji żywot i czyny Jacka przewiną się w przemówieniu Podkomorzego. Znow była sposobność do podniesienia tonu, bodaj krasomówczego, jeżeli nie dramaturgicznego. Mickiewicz z niezwykłym taktem ją pominął. „Przez żywot święty i przez wielkie czyny“ (XI, 245) mówi przykład Robaka, nie przez przesadne o nim słowa.

Jedyne podniesienie tonu następuje przy społecznie ważnej, obiektywnej oznace owych wielkich czynów, jaką jest krzyż Legii Honorowej na grobie Jacka. Ale znow narracja o tym fakcie powraca do epickiej zwyczajności, podobnie jak od tej zwyczajności wychodziła przy bohaterskim postępku kwestarza. Tam otwierał ją chwyt parodystyczny, tutaj zamyka poezja gastronomiczna (XI, 286—295):

To powiedziawszy, order wydobył z pokrowca
I zawiesił na skromnym krzyżyku grobowca
Uwiązaną w kokardę wstążeczkę czerwoną
I krzyż biały gwiazdzisty ze złotą koroną;
Przeciw słońcu promienie gwiazdy zajaśniały
Jako ostatni odbłysek ziemskiej Jacka chwały.
Tymczasem lud na klęczkach Anioł Pański mowi,
Upraszając o wieczny pokój grzesznikowi;
Sędzia obchodzi gości i wiejską gromadę,
Wszystkich do Soplicowa wzywa na biesiadę.

Postać Robaka, jego pełen poświęcenia czyn, ocena całego żywota kształtują się zatem w poemacie także dzięki temu — oprócz obiektywnej wymowy moralnej wszystkich tych faktów — że w narracji „tok coraz to zmieniający swój kształt i barwę“ w znakomity sposób został przystosowany do tego, by w miejscach centralnych owej oceny pozostawić głos czytelnikowi. By mądrze i zwięzłe podać mu fakty same przez się wymowne, od faktów zaś owych wciąż powracać do codzienności, do jej żywiołu niosącego na swoim nurcie wszystko, co wzniosłe, i wszystko, co zwykłe. Pisał o tym Goethe-teoretyk:

Kunszt poezji wymaga od podmiotu, który ją uprawia, pewnego dobrodusznego, zakochanego w rzeczywistości ograniczenia, poza którym leży ukryty absolut¹³.

Tak — przykładowo — wobec postaci. Wobec opisu omawiane zagadnienie może najlepiej dawe się sprawdzić na opisie sadu

¹³ Goethe, *op. cit.*, t. 4, s. 400.

w księdze drugiej. Opis ten skonstruowany jest z trzech punktów widzenia i trzy odmienne tradycje literackie dochodzą w nim do głosu¹⁴ — gospodarską informacją w trybie pseudoklasycznego poematu rolniczo-opisowego: „Grzędy rozcięte miedzą: na każdym przykopie Stoją jakby na straży w szeregach konopie“ (II, 413—414); antropomorficzno-baśniowe spojrzenie na przyrodę: „Tu kapusta, sędziwe schylając łysiny, Siedzi i zda się dumać o losach jarzyny“ (II, 405—406); romantyczne, w duchu romantycznej filozofii przyrody widzenie związków rzeczy i zjawisk: „[dziewczyna] zdała się nie stąpać, Ale pływać po liściach, w ich barwie się kąpać“ (II, 433—434).

Pseudoklasyczny pedant opisowy, nawet gdybyśmy założyli, że stać go było na Mickiewiczowską rozmaitość i bogactwo postawy obserwacyjnej, po wyczerpaniu jednego wątku przechodziłby do następnego, rozdzielając je i traktując w sposób niepowiązany. Mickiewicz z nieporównanym mistrzostwem narracyjnym przeplata te trzy zasadnicze wątki, umie je nieoczekiwanie ze sobą połączyć, wciąż zmienia perspektywę opisu. W badaniach nad opisami literackimi do znudzenia zwykło się powtarzać wskazówki wynikające z *Laokoona* Lessinga, zwykło się twierdzić, że tylko ruch obserwowanych przedmiotów nadaje opisowi żywy i plastyczny charakter. Mickiewiczowski sad zaprzecza tak łatwym wnioskom. Plastykę, prawdę, żywość i zmienność opisu zawdzięcza on nie tylko genialnej i subtelnej obserwacji ruchu, obraz sadu przecina bowiem ciągle ruch Zosi i poetyckie echo jej poruszeń wśród otaczających ją zjawisk („liść zielony, w biegu potrącony nogą, Podnosił się, drżał chwilę, aż się uspokoił, Jak woda, którą ptaszek skrzydłami rozkroił“; II, 464—466). Zmienność opisu pochodzi przede wszystkim ze zmienności punktów opisowego widzenia, a co za tym idzie — ze zmienności samej narracji. Tylko w ten sposób, w ramach środków specyficznie literackich, narrator czyni zmiennym przedmiot opisu.

Skoro tylekroć poeta zetknął ze sobą odmienne punkty opisowego widzenia, na ich styku wyłaniały się dramatyczne — w sensie narracji, w sensie zmiany kierunku dotąd występującego — niespodzianki, jakie teoretycznie Mickiewicz aprobował, w swojej zaś praktyce potrafił rozwiązywać w sposób pozbawiony dysonansu.

¹⁴ K. Wyka, *Trojaka opisowość „Pana Tadeusza“*. Nowa Kultura, VI, 1955, nry 48—49.

Oto, jak informacja gospodarska przechodzi w wizję romantyczną, w obraz feeryczny i migotliwy, by zamknąć ustęp trójwierszem spokojnym, dokładnym, trójwierszem, który zarówno informuje, jak maluje (II, 413—426):

Grzędy rozcięte miedzą; na każdym przykopie
Stoją jakby na straży w szeregach konopie,
Cyprysy jarzyn: ciche, proste i zielone.
Ich liście i woń służą grzędom za obronę,
Bo przez ich liście nie śmie przecisnąć się żmija,
A ich woń gąsienice i owad zabija¹⁵.
Dalej maków białawe górują badyle;
Na nich, myślisz, iż rojem usiadły motyle
Trzepiecąc skrzydełkami, na których się mieni
Z rozmaitością tęczy blask drogich kamieni:
Tylą farb żywych, różnych mak zrzenicę mami.
W środku kwiatów, jak pełnia pomiędzy gwiazdami,
Krağły słonecznik licem wielkiem, gorejącem
Od wschodu do zachodu kręci się za słońcem.

Zmiana punktu widzenia dokonuje się w wersecie: „Dalej maków białawe górują badyle“. Czytany oddzielnie, wiersz ten nie zdradza swojej przynależności — tego mianowicie, czy jeszcze informuje, jak poprzednie, czysto gospodarskie wiersze, czy też zmierza ku innemu celowi. Dopiero w połączeniu ze swoim następnikiem ukazuje tę przynależność. Tym sposobem staje się czymś na podobieństwo neutralnego ścięgna, które spina i łączy dwie odmienne tkanki narracyjne i ułatwia ich wzajemne przejście w siebie.

Poddane analizie przykłady świadczą w zestawieniu z postępowaniem Goethego o niepomiarnej wyższej giętkości Mickiewiczowskiego toku narracyjnego. Dzięki temu pozwalają wnieść dalszy argument na rzecz twierdzenia, że Walter Scott nie napotykał w *Panu Tadeuszu* przeciwnika w postaci sielanki mieszczańskiej Goethego. Podane przykłady posiadają również szerszą wymowę — wskaże na nią problem gawędy i jej rola w poemacie.

¹⁵ Informacja gospodarska tym bardziej posiada ten charakter, że poeta w przedstawieniu ochronnych właściwości konopi sięga do ludowego doświadczenia rolniczego — czy sięga na podstawie praktycznej znajomości i pamięci, czy też na podstawie kalendarzy rolniczych, trudno ocenić. Nauka współczesna doświadczenie to całkowicie potwierdziła, odpowiednie substancje ochronne roślinne nazywając fitocyndami. Por. A. Hollanek, „*Pan Tadeusz*“ i *fitocynydy*. Od A do Z, 1955, nr 41 (dodatek do *Dziennika Polskiego*).

5

Tak więc rozrost fabularno-epickiej koncepcji *Pana Tadeusza* nie odbywa się w drodze przejścia poematu spod znaku *Hermana i Doroty* pod znak powieści Waltera Scotta. Kogo innego wypierał z poematu duch znakomitego powieściopisarza angielskiego. Kogóż zatem?

Sądy Mickiewicza o szkockim bazarzu zestawiał Konstanty Wojciechowski na pierwszych stronicach swej książki „*Pan Tadeusz*“ *Mickiewicza a romans Waltera Scotta*¹⁶. Wykaz ten jednakowoż ani nie jest kompletny, ani też nie ukazuje, o co właściwie chodziło poecie w kolejnych, od czasów filomackich po prelekcje paryskie powtarzających się nawrotach myślowych do Scotta. Czym innym przejęty był bowiem młodzieniec referujący w r. 1819 w Towarzystwie Filomatów *Panią z jeziora*, czego innego w latach pobytu w Rosji szukał w nim twórca niedoszłych dramatów historycznych, do innych doświadczeń, już po *Panu Tadeuszu* i *Eugeniuszu Onieginie*, odwoływał się autor prelekcji paryskich.

Młodzieniec przejęty był głównie tym, co romantyczne i niezwykle w dorobku Waltera Scotta: „ponurość i okropność, czułość przerażająca i dzika“¹⁷. W latach petersburskich dostrzegał Mickiewicz przede wszystkim realizm historycznego przedstawienia i dramatyczność wątków fabularnych. Z dramatów Goethego cenił *Goetza von Berlichingen* z tej przyczyny, że Goethe — „malując wiernie średnie wieki, odczuł potrzebę naszego wieku, potrzebę historii, i poprzedził Waltera Scotta“¹⁸. Chcąc zaznaczyć, jak wiele liczy na dalszy rozwój Zaleskiego, zakrzyknął: „Co za nadzieje na przyszłość! Zaleski bez wątpienia potrafił napisać romans historyczny godny Waltera Scotta“¹⁹. Nawet Niemcewicz jako autor *Kazimierza Wielkiego* znajdzie w jego oczach uznanie, ponieważ — „prze-czuł potrzebę wieku i wpadł na szczęśliwą myśl wystawienia osób historycznych, zachowując im koloryt miejscowy i rysy epoki, w której żyli“²⁰.

¹⁶ K. Wojciechowski, „*Pan Tadeusz*“ *Mickiewicza a romans Waltera Scotta*. Kraków 1919, s. 3—6.

¹⁷ *Dziela*, t. 5, s. 346.

¹⁸ *Tamże*, s. 240. Por. list do Odyńca z 28 IV 1828 (*Dziela*, t. 14, s. 352).

¹⁹ *Tamże*, t. 14, s. 264.

²⁰ *Tamże*, t. 5, s. 253, przypis. Odwołuje się Mickiewicz do Waltera Scotta także i wtedy, kiedy nazwiska jego nie wymienia bezpośrednio, ale kiedy cały kontekst świadczy, kogo poeta miał na myśli. Tak jest np. przy ocenie powieści

Rzecz znamienna, że równocześnie cały krąg konsekwencji stąd narodzonych nie kieruje się w stronę poematu historycznego, powieści, w ogóle gatunku narracyjnego. Sądy dotyczące Waltera Scotta zaplątane są w długą, przez wiele listów ciągnącą się dyskusję z Odyńcem na temat dramatu historycznego. Poeta marzy i rozmyśla wciąż o dramacie i nie czuje się doń dorosłym. Ów upragniony dramat ma być bardziej realistyczny aniżeli *Dziady* wileńsko-kowieńskie. Poeta ostrzega Odyńca, wiążąc dojrzałość do formy dramatycznej z osobistą dojrzałością życiową piszącego:

nie mogłeś w tak młodym wieku nabyć dostatecznej znajomości ludzi, aby ich charaktery nie w próżnej deklamacji, ale w prawdziwych, głębokich rysach odmalować; chyba to będzie coś na kształt *Dziadów*. Ja daleko starszy od ciebie, znajdowałem się w daleko liczniejszych z ludźmi związkach i stosunkach, a ile razy porwę się za dramat, czuję, że mi wiele brakuje²¹.

Powtarzam jeszcze raz, że w naszej epoce jedyne drama odpowiadające potrzebom wieku — jest historyczne. Zresztą dotąd jeszcze nikt go w całym znaczeniu nie rozwinął²²

W tym kontekście staje się zrozumiałe, że u Waltera Scotta Mickiewicz podkreśla przede wszystkim dramatyczność, a nie tyle zawarty w charakterystycznym szczególe koloryt lokalny czy przeciętnego bohatera:

Wierszowana i dialogowa powieść jest zawsze powieścią, tylko fałszywie opowiedzianą [...]. Jeżeli szukałeś materii na dramat, czemuś nie zajrzał do Tacyta albo do romansów Waltera Scotta?²³

O co właściwie na tym etapie walczy duch Waltera Scotta? Mickiewicz wybucha równocześnie entuzjazmem dla dzieła tak

Wężyka Władysław Łokietek, „w którym na cał sensu nie ma. Wężyk (słowny!!!) pokazał, że łatwiej w tragedii — jak u was nazywają: klasycznej — puste, pospolite miejsce deklamować, niżli kilka kart prozą do rzeczy napisać, starając się o naturalność w charakterach i stosowność w mowie“ (*Dziela*, t. 14, s. 338. List do Odyńca z 22 III/ 3 IV 1828). Także ideał pisarza historycznego podany w rozprawce Goethe i Bajron z tego ducha pochodzi: „Poeta historyczny, udając się między pomniki zeszlých narodów, [kiedy] otacza się i dziejami, i podaniami i stara się wywołać z nich ducha przeszłości, powinien zamknąć oczy, być ślepym na wszystko, co go otacza, i w samotności układać swe dzieło“ (*Dziela*, t. 5, s. 238—239).

²¹ *Dziela*, t. 14, s. 299.

²² *Tamże*, s. 352.

²³ *Tamże*, s. 358. Wszystkie te cytaty pochodzą z listów do Odyńca. Por. też sąd o *Borysie Godunowie* Puszkina: „Puszkini był jeszcze zbyt młody, aby móc tworzyć postacie historyczne. Dał tylko próbę dramatu“ (*Dziela*, t. 5, s. 292).

współczesnego, jak *Wieczory w Neuilly*²⁴. Tuż obok zaleca: „Byron uczuł duch nowej poezji i znalazł jej formy epiczne; ale dramatycznych dotąd nie ma, bo te się najpóźniej tworzą”²⁵. Jednocześnie zaś stwierdza, porównując stan gatunków historycznych z ich wyglądem gdzie indziej:

U nas teraz, nawet po pracach samego Niemcewicza, Czackiego, Lelewela, Bandków, jeszcze wielka kompozycja historyczna, epopeja lub drama, na długie czasy pozostanie przedsięwzięciem ponad siły poetów, kiedy jeszcze tak mało pomniejszych narodowej poezji rodzajów rozwiniono²⁶.

Duch Walter Scotta walczy zatem o niełatwą do sprecyzowania — ponieważ nie stoi jeszcze za nią praktyka twórcza Mickiewicza — realistyczną syntezę gatunków opartych na tematyce historycznej. Raczej w dramacie każe się jej spodziewać Mickiewicz-teoretyk. Duch Walter Scotta walczy o tę syntezę w warunkach, jakie dla twórcy *Ballad i romansów* oraz *Dziadów* wileńskich musiały być szczególnie bliskie i oczywiste, tak oczywiste, że nawet o nich nie wspomina. Te warunki to ludowość, to powiązanie nowoczesnej wyobraźni epickiej z jej pierwotnymi założeniami ludowymi. Już w najdawniejszym swoim poemacie, w *Pieśni ostatniego Minstrela*, Walter Scott to podkreślał:

Wprowadzona też dziwność, oparta na podaniach gminnych, mogłaby się zdawać dziecinną w poemacie, nie mającym cech dawnej ballady lub poetycznego romansu. Z tych względów autor kładzie swą powieść w usta dawnego Minstrela, ostatniego z tej klasy ludzi, który przeżywszy, jak się przypuszcza, rewolucją, która obaliła tron Sztuartów, mógł już korzystać cokolwiek z wydoskonalenia poezji nowożytnej, nie tracąc całkiem prostoty pierwiastkowych swych wzorów²⁷.

Romantyczną powieść poetycką inaugurował, z niebywałym i największym w poezji angielskiej sukcesem czytelniczym²⁸, wła-

²⁴ *Tamże*, t. 14, s. 360. Por. W. Borowy, „*Dziadów*“ część trzecia a teatr francuski. W wyd.: *Studia i rozprawy*. T. 1. Wrocław 1952, s. 189—201.

²⁵ *Dzieła*, t. 14, s. 352.

²⁶ *Tamże*, t. 5, s. 254, przypis.

²⁷ Tłumaczenie Antoniego Edwarda Odyńca, Wilno 1842, t. 4, s. VIII. Terminem „dziwność” oddaje Odyniec słowa brzmiące w oryginale: „*The machinery [...] adopted from popular belief*” (W. Scott, *The poetical Works*. Tauchnitz Edition. T. 1. Leipzig (b. r.), s. 2).

²⁸ Nakłady *Pieśni ostatniego Minstrela* w latach 1805—1836 wyniosły łącznie pięćdziesiąt kilka tysięcy egzemplarzy (Scott, *op. cit.*, t. 1, s. 15). („*In the history of British Poetry nothing had ever equalled the demand for the »Lay of the Last Minstrel«*” (J. G. Lockhart, *Narrative of the Life of sir Walter Scott*, London 1912, s. 134)).

śnie Walter Scott, poczynając od *Pieśni ostatniego Minstrela* (1805), *Marmion* (1808) i tak dalej. Przyznawał mu w tej mierze pierwszeństwo Byron, powiadając w *Don Juanie*: „Przedemną był Scott“²⁹. Jednak Mickiewicz, równocześnie z cytowanymi wypowiedziami na temat Waltera Scotta, jako twórca pomniejszego gatunku poezji narodowej przechodzi w *Konradzie Wallenrodzie* raczej pod ideowy znak Byrona, w znaku tym wyzyskując nowe zainteresowania — *Słowem o wyprawie Igora*, jako ludowym eposem słowiańskim, a w nim konstrukcją postaci pieśniarza ludowego, Bojana-Halbana³⁰.

Tak postępował w latach petersburskich artysta. Teoretyk zaś, na podobieństwo żywotów paralelnych Plutarcha kreśląc zestawienie Goethe-Byron, w tym drugim dostrzega poetę przyszłości. Takiego więc poetę, który „podziela uczucia swego narodu i swego czasu i miesza się w sprawy, które opiewa“³¹.

Wniosek jest ewidentny: na przedpolu *Pana Tadeusza* Walter Scott oznacza kierunek na realizm, Byron — kierunek na ideowość³². Nie są to oczywiście kierunki sprzeczne. Nie były nimi i w epoce, i w dążeniach Mickiewicza. Lecz są to kierunki, które się dialektycznie wymieniają i nie zawsze ze sobą współistnieją w równym nasileniu.

²⁹ „Sir Walter reigned before me“ (J. G. Byron, *Don Juan*. Przekład Edwarda Porębowicza. Warszawa 1922, s. 430).

³⁰ J. Ujejski, *Byronizm i skottyzm w „Konradzie Wallenrodzie“*. Kraków 1923. — J. Krzyżanowski, *O ludowości Mickiewicza*. Warszawa 1955, s. 24. Materiały Dyskusyjne Komitetu Naukowego Obchodu Roku Mickiewicza PAN. — S. Fiszman, *Z problematyki pobytu Mickiewicza w Rosji*. Warszawa 1955, s. 14—15. Materiały Dyskusyjne Komitetu Naukowego Obchodu Roku Mickiewicza PAN.

³¹ *Dzieła*, t. 5, s. 239.

³² Odczuwał dobrze tę różnicę stosunku poety Józef Ujejski i formułował ją (op. cit., s. 45—46) w słowach: „Jako artysta łączył w sobie Mickiewicz całe bogactwo genialności obu angielskich poetów. Ze Scottem miał wspólny jeden olbrzymi konar swego arcyzmu, ten mianowicie, który się karmił sokami ziemi rodzonej i tradycji, ale jako duch (w najistotniejszym, najgłębszym tego słowa znaczeniu), był mu pogodny, zawsze jednakowo dobroduszenie uśmiechnięty, mądry mądrością beznamietnego i egoistycznego spokoju autor *Waverleya* — obcy i daleki. W Byronie natomiast odczuwał jako człowieka w człowieku najbliższe pod wielu względami powinowactwo; to zaś poczucie sprawiało, że obcował z nim duchowo częściej i bardziej intensywnie niż z którymkolwiek innym poetą, i że skutkiem tego wspólne rysy poezji swojej z jego poezją spostrzegał łatwiej i wpływ jego dzieł na swoje uświadamiał sobie wyraźniej“.

6

Pan Tadeusz przynosi najpełniejsze w poezji Mickiewicza urzeczywistnienie kierunku na realizm. W szczególnej sytuacji, w jakiej poemat powstawał — po klęsce powstania, w momencie zwrotu do własnych wspomnień i wspólnej przeszłości kraju i emigracji — dokonało się to w gatunku narracyjno-epickim. Dokonało się przeto wbrew niedawnemu grymasowi twórcy na temat wierszowanej lub dialogowanej powieści. Realistyczna zgoda na codzienność, na prawdę chwili historycznej, humor i liryzm wyparły z dzieła ducha Byrona. Nie w tym sensie oczywiście, ażeby wyparły ideowość, ale w tym, że usunęły bajronowski wyraz ideowości.

Nazwiskami Waltera Scotta i Byrona posługujemy się w sposób umowno-symboliczny, jako wyznacznikami pewnych tendencji całej epoki, a nie jako określeniem dotyczącym wszystkiego, co mieści twórczość każdego z nich. Bo z jednej strony — romantyczna powieść poetycka jest, chronologicznie biorąc, dziełem Waltera Scotta, ale dopiero po przejęciu jej przez Byrona staje się ona wyrazem walczącej ideowości romantycznej; z drugiej zaś strony, istnieją powieści Waltera Scotta, w których wyraźnie występuje tajemniczy reżyser fabuły, w tej roli do Robaka podobny — a zatem od strony czysto wpływo logicznej można by twierdzić, że one właśnie były wzorem Mickiewicza, a nie jego samodzielne zmaganie się z duchem bajronowskiej ideowości.

Jako twórca *Pana Tadeusza*, Mickiewicz doskonale zdawał sobie sprawę, na czym, na jakim typie konfliktu i rodzaju bohatera, polegał od strony artystycznej ów wyraz ideowości. Nie wydaje się, że tylko dla dotrzymania drukarskiego terminu oderwał się na jakiś czas od *Pana Tadeusza*, by wykonać najświetniejszy ze swoich przekładów — przekład *Giaura* Byrona. Wszak zaopatrzył ów przekład w *Przemowę tłumacza*, która jest najbardziej wnikliwą i nowatorską pod jego piórem oceną romantyzmu europejskiego jako reakcji na francuską rewolucję demokratyczno-burżuazyjną oraz podobną oceną samej postaci Byrona:

Byron był dzieckiem przeszłego wieku: wszedł na świat w epoce moralnej najnieszcześniejszej dla człowieka, dla poety. Właśnie wtenczas spadała zasłona po pierwszym akcie rewolucji. Straszna walka piśmienna i słowna przecięta została gilotynami i zagłuszona grzmotem wojny europejskiej. Stronnictwa osłabione wzajemnym mordem ustąpiły z placu boju; niedo-
bitków Napoleon rozbroił i wziął na kagańce. Wszystko ucichło. Był to czas

dziwnego otrętwienia; o tych wielkich pytaniach, które świat zaburzyły, lękano się już mówić, zaprzestano myśleć. [...]

Dusza Byrona nie mogła żyć wśród takiej literatury, gwałtem wyrывała się za jej sferę [...]

Odtąd zdało się Byronowi, że człowiek z sercem nie może żyć w towarzystwie, że musi uciec od świata lub mścić się nad nim. Odtąd bohaterów swoich, dzieci duszy swojej, wychowywał na pustyni lub w jaskiniach łotrów³³.

Bohater skłócony ze światem, konflikt będący tego faktu wyrazem zostali zepchnięci w *Panu Tadeuszu* na daleki plan utworu. W tym sensie duch Waltera Scotta odnosił zwycięstwo nad duchem Byrona, pozostawiając jednak głównemu od strony moralnej bohaterowi utworu to, co Mickiewicz stale podkreślał jako pozytywną właściwość bohaterów bajronowskich — *sumienie*. Na tym dalekim planie elementy bajronowskie jednak istnieją: wielki winowajca i wielki pokutnik, wielka namiętność miłosna — wszystko w historii Jacka Soplicy. W spowiedzi Jacka przedostają się one do bieżącej akcji poematu, poza tym są obecne w jego przedakcji. Słusznie pisze Szwejkowski:

W preakcji dominuje nurt dramatyczny ostry i bolesny, pełen gwałtownych namiętności, kończący się szeregiem katastrof: mamy zmaganie się dwóch natur silnych, żywiołowych, nie cofających się przed niczym, Stolnika i Jacka, pychę bezmierną arystokraty i szaleństwo nie znającego granic wybuchowego temperamentu szlachcica, mamy skrytobójcze morderstwo, śmierć Stolnika, śmierć Ewy, śmierć matki Tadeusza, mamy dalej triumf Targowicy, wtargnięcie Moskwy [...]. Jest to typowa atmosfera poematu romantycznego, lubującego się w takich właśnie motywach, bliskiego stylu sensacji, ponurej nastrojowości i pełnego uderzających, jaskrawych kontrastów, wskazujących na jasne i ciemne strony życia³⁴.

To w preakcji poematu. W samej akcji natomiast — znów odwołujemy się do obserwacji już uczynionej w badaniach nad *Panem Tadeuszem*:

Techniką luźnych, urywanych ustępów, pokrewną i epice Byrona (*Giaurówi* zwłaszcza), i *Dziadów* części czwartej, dany został epilog dzieł tragicznych. Bardziej on dramatyczny niż ponowne przeżywanie tragedii miłosnej przez Gustawa. Mimo że miejsce dialogu teatralnego *Dziadów* zajęło ujęcie epickie — tutaj właśnie ukształtował się dramat pełny. Dramat dwu osób — spowiadającego się i słuchacza³⁵.

³³ *Dziela*, t. 2, s. 153—154.

³⁴ Z. Szwejkowski, *Pan Tadeusz — poemat humorystyczny*. Poznań 1949, s. 26.

³⁵ J. Kleiner, *Mickiewicz*. T. 2, cz. 2. Lublin 1948, s. 372.

Dodajmy, że dramatyczność jeszcze przez to została wyostrzona, że nastąpiła zmiana występującego zazwyczaj położenia wzajemnego uczestników owego aktu. Spowiada się z całego życia ksiądz, a więc ten, co zazwyczaj przyjmował cudze spowiedzi. Słucha świeży winowajca śmierci Pluta, co dopiero jezuickim wykrętem *pro publico bono* rozgrzeszony w swym twardym i chytrym sumieniu. Dodajmy także, że ta zgodność techniki pisarskiej z Byronem stanowi jeden więcej dowód, iż właśnie w okresie *Pana Tadeusza* dokonywany przekład *Giaura* pozostaje w związku z tym poematem i nie był czyniony *invita Minerva* ³⁶.

To odepchnięcie dramatu, to wykluczenie go z głównego zakresu dzieła, jednoznaczne z rezygnacją z ideowości typu bajrońskiego na rzecz realizmu i epickiej prawdy, więcej oznacza aniżeli zwycięstwo ducha powieści. Oznacza zwycięstwo epickiej mądrości, jaka nad wszelkimi konfliktami każe przejść w spokoju. W *Panu Tadeuszu* w całej pełni realizują się własne słowa Mickiewicza: „Epopėja kończy się zawsze tam, gdzie się zaczynają nieszczęścia bohaterów” ³⁷.

Co daje się sformułować również: „epopeja może się rozpocząć dopiero podówczas, kiedy skończyły się nieszczęścia bohaterów”. Tak rozpoczyna się *Pan Tadeusz* i tak się kończy. Rozpoczyna się w zgodzie z prywatną i domową historią bohaterów poematu, kończy — w pozornej zgodzie z tą historią, bo ranny Tadeusz nie pójdzie pod Moskwę, w całkowitej zaś i świadomie założonej przez pisarza niezgodzie z sensem wydarzeń historii ogólnej. By nie zaczęły się nowe nieszczęścia bohaterów, skoro historia narodu i tak dostarczyła ich w nadmiarze.

Sprawdzają się także i inne słowa, pod piórem poety odniesione do Puszkina, ale o tyle będące utajonym wyznaniem twórcy *Konrada Wallenroda* i *Pana Tadeusza*, że wskazują te najwyższe szczyble, po których przejściu pisarz romantyczny pozostawał już tylko sobą. Ciągłe dwa nazwiska — Byron, Walter Scott:

Po okresie naśladowania Byrona Puszkina naśladował mimowiednie Walter Scotta. Mówiono wówczas powszechnie o kolorycie lokalnym,

³⁶ Związek przekładu z sytuacją polityczną po upadku powstania podkreśla trafnie Z. Szmydtowa, *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnio-europejskich*. Warszawa 1955, s. 132 i 141.

³⁷ *Dzieła*, t. 8, s. 202.

o historyczności, o potrzebie odtwarzania dziejów w poezji, w romansie. Późniejsze utwory Puszkina: *Cyganie*, *Mazepa*, wahają się między tymi dwiema dążnościami. Raz jest on Byronem, to znów Walter Scottem. Jeszcze nie jest sobą ³⁸.

7

Kompozycja powieści Walter Scotta daje się sprowadzić do paru podstawowych wyznaczników, które w podobny sposób przedstawiają się w *Panu Tadeuszu*. Dawniejsi badacze wielokrotnie cechy te opisywali, nie umiając wszakże wskazać w poprawny historycznie sposób społecznego i ideowego tła podobnych zabiegów pisarskich. Opisywali je na ogół zgodnie z tekstami Walter Scotta, stąd w sposób sumaryczny można powtórzyć poczynione przez nich obserwacje ³⁹.

Po pierwsze, kreacja jako głównego bohatera powieści — nie wielkiej postaci historycznej, lecz zwykłego uczestnika procesu historycznego. Po drugie, konstrukcja fabuły wokół konfliktów prywatnych, splecionych z podstawowymi wydarzeniami historycznymi, konfliktów i sporów rodowych, osobistych etc. Po trzecie, bogactwo charakterystycznego szczegółu, u Scotta schodzące aż do historycznego antykwaryzmu, jako współczynnik widzenia konfliktów i tła lokalno-historycznego. Wreszcie dramatyzacja narracji i zmienność postawy narratora jako wynik jego osobistego zainteresowania losami postaci, czuwania nad nimi oraz jako wynik dążenia do prawdy i różnorodności charakterów. Polscy komparatyści wszystkie te cechy odnaleźli w *Panu Tadeuszu* ⁴⁰ i na tym na ogół poprzestali, co najwyżej wzbogacając zagadnienie rodzimymi składnikami tych

³⁸ Tamże, t. 10, s. 336.

³⁹ W. Dibelius, *Englische Romankunst*. T. 2. Berlin 1922, s. 113—231. — D. Binkert, *Historische Romane vor Walter Scott*. Berlin 1915. — L. Maigrón, *Le roman historique à l'époque romantique*. Paris 1912. — Tenże, *Walter Scott*. Paris 1920. — T. F. Henderson, *Sir Walter Scott (The Cambridge History of English Literature, t. 12)*. London 1921. — A. Tretiak, *Literatura angielska w okresie romantyzmu*. (1798—1831). Lwów 1928, s. 230—269. — G. Lukacs, *Die klassische Form des historischen Romans*. Sinn und Form, VI, 1954, nry 3—4.

⁴⁰ S. Windakiewicz, *Lord Byron i Walter Scott w odniesieniu do poezji polskiej*. Kraków 1912. — K. Wojciechowski, „Pan Tadeusz“ Mickiewicza a romans Waltera Scotta. — S. Pigoń, wstęp do wyd.: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Wyd. 2. Kraków 1929, s. XLVI—LVII. Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 83. — J. Krzyżanowski, *Z dziejów walterskotyzmu polskiego*. Przegląd Współczesny, XII, 1933, nr 2, s. 163—180.

właściwości poematu, które dla wpływologa wydają się być jedynie rezultatem zapatrzenia we wzór Walter Scotta.

Tymczasem udział każdego z tych pierwiastków inaczej się tłumaczy i jego rola w trwałych względnie przemijających wartościach poematu każdorazowo wygląda w sposób odmienny. Stosunkowo najprostsza jest sprawa z typem konfliktów służących za osnowę *Pana Tadeusza*, osnowę jakże często spotykaną u Walter Scotta. Wszystkie te rodowe powikłania, oparte na nieporozumieniach, grabieży czy zawiściach, łagodzone bądź rozwiązywane małżeństwem młodych par, należą do najmniej żywotnej, ogranej i schematycznej strony *Pana Tadeusza* jako powieści. Gdyby narzeczoną bohatera była zwykła szlachecka panienka, a nie istota, która nawet karmiąc ptactwo domowe, staje się pod piórem twórcy najczystsza poezją — ta strona dzieła jeszcze bardziej ujawniałaby swoją wtórność, daleką od nadania mu trwałego charakteru.

Rzecz oczywista, że nie decyduje o tym czysto literacki wygląd wątku, nie decyduje sprawa rzekomego zapożyczenia.

Młodość zarówno sir Waltera, jak Mickiewicza upłynęła wśród warunków analogicznych [...]. Mickiewicz, wychowanek konserwatywnej prowincji litewskiej, czuł się doskonale w stworzonym przez Scotta świecie prowincji szkockiej, tak że obydwie te światy w wyobraźni jego niejednokrotnie całkowicie się ze sobą pokrywały. Dzięki temu właśnie elementy literackie, skotowskie, pod piórem Mickiewicza otrzymywały znamię swojskości tak silne, że dopiero pod skalpelem wnikliwej analizy historyczno-literackiej dało się stwierdzić ich właściwe pochodzenie⁴¹.

Innymi słowy: litewskie zaścianki z ich klanową moralnością i polityczną tylko językiem i strojem różniły się od szkockich klanów z ich zaściankowym patriotyzmem. Podobnego też dostarczały epikowi materiału obserwacyjnego.

Kreacja na głównego bohatera — postaci o niewielkim wymiarze historycznym posiada wartość jeszcze bardziej znaczącą. Kreacja ta posiadała u Walter Scotta dwojaki walor główny. Po pierwsze, przynosiła typowe dla kultury i obyczaju narodowego postacie. W tym sensie, jak trafnie podkreśla Lukacs⁴², stanowiła wypowiedź przeciwno pojmowaniu bohatera na sposób homerycki, ujawniała zasadniczą różnicę między takim bohaterem a prawami zwykłego człowieka w nowoczesnej powieści. Jednocześnie zaś była sprowadzeniem do rzeczywistego wymiaru bohaterów romantycznych, a zatem

⁴¹ Krzyżanowski, *Z dziejów walterskotyzmu polskiego*, s. 174.

⁴² Lukacs, *op. cit.*, nr 4, s. 558.

wypowiedzią w duchu realizmu. W dokonanym przez Walter Scotta doborze głównego bohatera

Vor allem drückt sich darin eine Absage an die Romantik, eine Überwindung der Romantik, eine zeitgemässe Höherentwicklung der literarischen Traditionen des Realismus der Aufklärungsperiode aus. In Opposition zur erniedrigenden Prosa des heraufsteigenden Kapitalismus ist auch bei politisch und ideologisch progressiven Romantikern der „dämonische Held“ entstanden. Dieser Heldentypus, wie er sich insbesondere in der Dichtung Byrons zeigt, ist der schriftstellerische Ausdruck für die gesellschaftliche Exzentrizität und für die Überflüssigkeit der besten und ehrlichsten menschlichen Fähigkeiten in dieser Periode der Prosa, ein lyrischer Protest gegen die Herrschaft dieser Prosa. Aber die Anerkennung der gesellschaftlichen Wurzeln, ja der historischen Notwendigkeit und Berechtigung dieses Protestes besagt keineswegs, dass seine lyrisch-subjektivistische Verabsolutierung einen Weg zur grossen objektiven dichterischen Gestaltung bedeuten könnte. Die grossen realistischen Gestalter einer etwas späteren Periode, die, wie Puschkin oder Stendhal, an die Gestaltung dieses Typus herangingen, haben den Byronismus in einer anderen, höheren Weise überwunden als Walter Scott. Sie haben die Frage der Exzentrizität dieses Typus gesellschaftlich-historisch, objektiv-episch aufgefasst und gestaltet: sie erheben sich zu einer Auffassung der historischen Lage der Gegenwart, in welcher die Tragödie (oder die Tragikomödie) dieses Protestes in dem ganzen Reichtum seiner gesellschaftlichen Bestimmungen sichtbar geworden ist. Scotts Kritik und Ablehnung dieses Typus geht nicht bis in solche Tiefen. Seiner Erkenntnis oder besser sein Empfinden der Exzentrizität dieses Typus führt ihn dahin, ihn aus dem Bereich seiner historischer Gestaltung zu eliminieren⁴³.

Walter Scott należał do pisarzy bardzo świadomych, jeżeli chodzi o założenia uprawianej przez niego sztuki, a także przemiany tych założeń. Jego program literacki w kwestii głównego bohatera, wyłożony w rozdziale „przedwstępnym“ *Waverleya*, dotyczył przeto obydwu właściwości jego pisarstwa, podkreślanych przez Lukacsa:

Obrałem dla bohatera mojego imię Waverley — imię niczym nie odznaczone, ni złego, ni dobrego nie nasuwające swym brzmieniem, prócz tego, czym je później sam czytelnik oznaczy [...] [przerzuciłem] główny nacisk w moim opowiadaniu na charaktery i namiętności osób działających; na te namiętności, wspólne ludziom na wszelkich szczeblach społecznych, które zarówno poruszają serce ludzkie, czyby ono było pod stalowym pancerzem piętnastego wieku, strojem z brokatu osiemnastego, czy pod granatowym frakiem i białą pikową kamizelką dzisiejszych czasów⁴⁴.

⁴³ *Tamże*, s. 554—555.

⁴⁴ W. Scott, *Waverley*. Wstępem zaopatrzył i opracował Andrzej Tretiak. Kraków 1929, s. 11—15. Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 56.

Jak w tym kontekście przedstawia się kreacja reprezentatywnych bohaterów w *Panu Tadeuszu*? Przede wszystkim Mickiewicz bliższy jest, aniżeli Walter Scott, bajrońskiej ideowości. Chociaż w narracji o tragicznych wydarzeniach sprowadzony do miary, która nie pozwala zburzyć optymistycznej tonacji dzieła, nie jest przecież Jacek Soplica z jego konstrukcji wyeliminowany, jak miało to miejsce w powieściach Walter Scotta. Sprowadzenie bowiem w nich tajemniczej i niezwyklej postaci do roli czysto zewnętrznego reżysera fabularnych powikłań⁴⁵, pozbawienie takiej postaci głębszej podstawy moralnej wpływającej na tok wydarzeń, chociaż zewnętrznie przypominać będzie pewne chwytły Mickiewiczowskie wobec tajemniczego kwestarza — jest przecież taką właśnie eliminacją. U Mickiewicza wydarzenia tragiczne i związane z nimi prawa sumienia zostały sprowadzone na peryferie narracji, lecz nie zostały wykluczone z oddziaływania na jej istotę.

Krytyka marksistowska ujmuje kreację bohatera w *Panu Tadeuszu* w formułę „deheroizacja bohatera romantycznego“, opierając to twierdzenie przede wszystkim na osobie Tadeusza: „bohater tytułowy poematu to na przekór całej przedpowstaniowej romantycznej tradycji literackiej najzwyczajniejszy młody szlachcic“⁴⁶. Formuła byłaby całkowicie słuszna, gdyby tylko Tadeusz był bohaterem poematu, gdyby tylko poprzez jego postać dały się wyznaczyć podstawowe tendencje dzieła, podstawowe kierunki działania realizmu w poemacie.

Ale konstrukcja bohatera czołowego w *Panu Tadeuszu* jest inna i nie karta tytułowa ustalona przez Mickiewicza powinna o niej decydować. Tadeusz swoją zwyczajną osobą wyznacza kierunek na deheroizację, na uzwyczajnienie romantycznego bohatera, kierunek w istocie swojej walterskotowski, ale ta deheroizacja nie kieruje się bynajmniej przeciwko tragicznej i pełnej sumienia postaci pokutnika i winowajcy, Jacka i Robaka. Ten pokutnik i winowajca — to dalszy, równie ważny bohater dzieła, bohater, bez którego nie wyraziłyby się w nim przemiany tak doniosłe, jak tworzenie się typu nowoczesnego Polaka. Pewnie, że pokutę swoją odbywa on wśród jak najbardziej realnych, historycznie sprawdzonych, topograficznie widocznych w poemacie okoliczności, a nie na bajronowsko-orient-

⁴⁵ Jak np. Cyganka Meg Merrilies w *Guy Mannering*, jak Rob Roy w powieści pod tym tytułem. Por. Dibelius, *op. cit.*, t. 2, s. 148, 182—185.

⁴⁶ S. Żółkiewski, *Spór o Mickiewicza*. Wrocław 1952, s. 164.

talnych pustyniach i stepach, ale historyczna prawda tych okoliczności nie oznacza deheroizacji. Drugi główny bohater *Pana Tadeusza* jest prawdziwie heroiczny, w ramach prawdopodobnego losu ludzkiego heroiczny i niezwykły.

Lecz i to nie wszystko. Bo *Pana Tadeusza* zarówno od *Hermana i Doroty*, jak od utworów Waltera Scotta wyróżnia to, że u boku zwykłego młodzieńca stoi dziewczyna ukazywana wciąż w aureoli poezji, która gaśnie przechodząc w prawdę codziennego dnia i znów się zapala wokół jej warkoczy. Dziewczyna, wobec której pozbawione są jakiegokolwiek sensu pytania o heroizację i deheroizację, natomiast na miejscu są pytania o stosunek rzeczywistości i poetyckiego złudzenia, marzenia i dosłownej prawdy. Wszystko, co poetyczne, liryczne, a zarazem w głęboko utajonym i zobiektywizowanym sensie — osobiste⁴⁷, nawet w znaczeniu autobiograficznym osobiste, znalazło ujście w tej trzeciej kreacji, która dopiero wprowadzona do zespołu reprezentatywnych bohaterów poematu, zespół ten czyni kompletnym — nie według zawartości karty tytułowej. Nawet skarżąc się rzekomo, że „heroina gęsi pasie“, przyjmowali ten układ poematu tak znakomici jego czytelnicy, jak Norwid.

Lukacs stwierdza, jakim krokiem ku stworzeniu powiązanego z podłożem społecznym, historycznie wytłumaczalnego bohatera była krytyczna analiza postaci bajrońskiej przez Stendhala, Puszkina i ich współczesników. Wydawałoby się, że i w tej mierze *Pan Tadeusz* bez kłopotu daje się ustawić na linii, która — najogólniej biorąc — prowadzi do realizmu krytycznego. Mamy w nim przecież osobę Hrabiego i wyraźnie kpiący stosunek poety do tej postaci dzi-

⁴⁷ Do zgromadzonych w tej mierze przez Stanisława Pigonia argumentów (*Pan Tadeusz. Wzrost, wielkość i sława. Warszawa 1934*, s. 114—115), popartych przez Leonarda Podhorskiego-Okołowa (*Realia Mickiewiczowskie. 2. Warszawa 1955*, s. 23—35), można dorzucić jeszcze dalsze dowody tekstowe. Zmierzają one zarówno w kierunku osoby Maryli, jak Ewy Ankwiczówny, dowodząc, że poezja subtelnego marzenia erotycznego, opromieniająca Zosię, była dalekim, połączonym echem tych obydwu przeżyć. Dostrzeżone przez Podhorskiego-Okołowa (*tamże*, s. 33) obrazy Maryli-rybaczki w korespondencji filomatów i w *Dziadach* wileńskich tłumaczą porównania dotyczące Zosi w opisie sadu (II, 439—443). Jeden zaś z obrazków przedziwnej wizji sennej drezdeńskiej (por. J. Przyboś, *Trzy wizje. Twórczość*, XI, 1955, nr 11), *Śniła się zima*, prawie dosłownie znalazł się również u stóp Zosi: „M o t y l e w k o ł o , o n a m i ę d z y n i e m i Z d a ł a s i ę w z n o s i ć i n i e t y k a ć z i e m i“ (II, 433—434).

waka i preromantyka. Lecz nie jest to krytyczny i niweczący stosunek wobec bohatera o genealogii bajrońskiej. Ponadto Hrabia pełni w poemacie rolę, na jaką nie zwrócono dostatecznej uwagi. Z jednej strony, preromantyczna przesada zostaje wyśmiana z powodu jego postępków, i to jest proste do zauważenia. Z drugiej przecież strony, właśnie dzięki obecności Hrabiego aranżują się wokół Zosi złudzenia i sceny pełne poezji. Pryskają te złudzenia, ale nie po to, ażeby poeta w ogóle się pod nimi nie podpisywał i tylko w tym celu powoływał do istnienia, aby je następnie rozbić jak puste bańki mydlane. Hrabia za nurt poetyckości w *Panu Tadeuszu* jest nie mniej odpowiedzialny od Zosi. Dlatego nie stanowi on tworu jednowymiarowego, lecz jest postacią skomplikowaną, w niejednym swoim postępku zyskuje cichą aprobatę autora. Nie tylko dopiero wówczas, kiedy ufunduje pułk i zmieni się w napoleońskiego oficera. Po rehabilitacji, jakiej spośród postaci poematu doczekała się już ciocia Telimena, Hrabia jest tą ostatnią między nimi osobą, która oczekuje apelacji w kwestii miejsca pozytywnie zajmowanego przez nią w poemacie.

8

Tak skomplikowany, tak wielostronny stosunek do głównych postaci utworu jest niewątpliwie bogatszy od doświadczenia pisarskiego i moralnego zasięgu Waltera Scotta, chociaż jego zasadniczy kierunek, na zwykłych uczestników procesu historycznego, nie jest z duchem Scotta sprzeczny. Stosunek ten stanowi nadto przyczynek do zagadnienia, które na razie można tylko zasygnalizować, rozwiązania oczekując dopiero w momencie, kiedy wszystkie aspekty poematu zostaną rozpatrzone z zajmowanego w niniejszych rozważaniach stanowiska.

Chodzi o stosunek realizmu *Pana Tadeusza* do odmian realizmu występujących w literaturze doby romantyzmu. Czy tak wielostronna kreacja bohaterów rzuca jakieś światło na tę sprawę? Jeśli kompozycję poematu połączyć z innymi próbami fabularnymi Mickiewicza, późniejszymi od *Pana Tadeusza*, wskazującymi dalsze możliwości rozwoju gatunków fabularnych pod piórem poety, kreacja taka stanowi ważki przyczynek.

Dwa późniejsze utwory fabularne Mickiewicza może najdobitniej wskazywać na takie możliwości. Na ogół nigdy nie były one łączone z *Panem Tadeuszem*, a przecież bez naciągania połączyć się dają: tajemniczy w czasie powstania i genezie urywek epicki tytu-

łowany przez wydawców *Pan Baron* oraz francuskie opowiadanie *Pierwsza bitwa (Tydzień miodowy rekruta)*.

Pan Baron od pierwszego wersetu, od kilkakrotnie i celowo powtórnego w tekście oświadczenia „gdzie dobrze, tam ojczyzna“, będącego wyznaniem wiary bohatera, tworzy ostry kontrast wobec *Pana Tadeusza*, a szczególnie jego inwokacji. Bo gdy w niej ojczyzna jest tylko jedna i niewymienna jak zdrowie, dla baronów i hofratów ojczyzna jest wszędzie, gdzie pieniądź. Krytyczna i ironiczna, gorzka i niecierpliwa w potępieniu moralnym postawa twórcy wobec takich postaci, postawa i ocena, z którą nawet Hrabia nie spotyka się w *Panu Tadeuszu*, widzenie człowieka znamienne dla władzy pieniądza i kapitału — wszystko to są niewątpliwie oznaki wczesnego realizmu krytycznego. Fredro w okresie *Dożywocia* mógłby napisać podobny urywek. Także widzenie szczegółu obyczajowego, w jego przedstawieniu jeszcze bardziej precyzyjne aniżeli w *Panu Tadeuszu*, chwilami przywołujące na myśl *Zimę miejską*, jakże jest dalekie od lirycznego bądź gospodarskiego rozlubowania w tym szczególe. Podobnie jest gorzkie i ironiczne w swej dokładności jak ocena postaci — znów właściwość znamieną dla poetyki opisu w realizmie krytycznym:

Kamerdyner lał kawę, Murzyn, z lewej strony,
Trzymał nabitą lulkę i lont zapalony;
Za danym znakiem ogień podłożywszy chybką,
Skłonił się z dwusążniową ku panu antybką,
Na której końcu bursztyn wielkości ogórka,
Pełen drogich kamieni jak zawój u Turka.
W tejsze chwili znów z tyłu inny pokojowiec
Stając safijanowy rozwijał pokrowiec
Angielski, zeń nożyczki dobył; tymi krzesze
Podbródek Baronowi i szykretem czesze,
I ręką muszcze, pełną utłuszczonej farby;
Potem, żeby włos ująć w należyte karby,
Chustką je opasuje, która uwikłana
Na szczycie głowy w węzeł na kształt tulipana ⁴⁸.

To nie jest *Pan Tadeusz*. To jest dalsza, rozwijająca się w epoce, przyswojona także przez Mickiewicza — wobec zniszczenia rękopisów przez poetę w r. 1855 nie wiemy, czy w urywku, czy w większej całości — formacja realizmu. Odpowiadająca całkowicie realizmowi krytycznemu i jego poetyce, zarówno wobec postaci, jak wobec opisu.

⁴⁸ *Dziela*, t. 1, s. 389—390.

Wcześniejszy chronologicznie (1835), a przez to bliższy *Panu Tadeuszowi*, jest utwór francuski *Pierwsza bitwa*. Wyjaśnia on przede wszystkim przez analogię to, na co twórca utrzymujący swoje dzieło ściśle w ramach zaleconych przez realizm krytyczny nigdy by się nie odważył, a mianowicie, żeby naruszyć prawdopodobieństwo historyczne, wierność wobec tła wydarzeń, naruszyć — w imię swoistych założeń ideowych. W tym sensie konstrukcja *Pierwszej bitwy* stanowi cenny komentarz do *Pana Tadeusza*, zwłaszcza do jego dwu ostatnich ksiąg.

Bohater utworu opowiada swoje przeżycia po przegranym powstaniu nie z perspektywy klęski, lecz z perspektywy pierwszego zwycięstwa powstańczego, bitwy pod Stoczkiem, która w jego wspomnieniach przesłoniła wszystko inne i stała się przyczyną wyłączną „miodowego tygodnia rekruta”. Podobnie jak w *Panu Tadeuszu* zwycięska wiosna r. 1812 celowo i świadomie przytłumiła wszystko, co musiało być ciemne w dalszym kolorystyce wydarzeń historycznych. Podobnie jak dała ona prawo pocie, by wydarzenia rzeczywiste nagiąć do założonej z góry potrzeby ideowej — wielkiego pocieszenia i wielkiego uspokojenia. W *Pierwszej bitwie* jest podobnie: by zadośćuczynić marzeniu o Litwie, która, kiedy prawdziwie ruszy do powstania, porwie cały naród i spowoduje zwycięstwo, poeta wprowadza nie mający żadnego potwierdzenia historycznego triumfalny wmarusz do Warszawy oddziału „tysiąca strzelców z lasów augustowskich, uzbrojonych w dubeltówki”⁴⁹.

Wreszcie komentarz kończący opowiadanie. W jego tekście odnosząc się do bitwy pod Stoczkiem, w szerszym wymiarze wskazuje, dlaczego to u Mickiewicza powzięty z jego własnych wspomnień i przeżyć rok 1812 dał pocie prawo w myśl tego komentarza skonstruować fabułę *Pana Tadeusza*, a wraz z nią stosunek do historycznego prawdopodobieństwa:

Gdybym miał kiedy jeszcze szczęście walczenia za ojczyznę, gdybym odszukał moją małą ośmioletnią kulkę i miotał z niej kule na pozłacaną kopułę forticy petersburskiej — zapewne, że czułbym się wówczas szczęśliwy; ale i wtedy nawet nie przeżyłbym więcej ponad to, czegom doświadczył w mej pierwszej bitwie, w dniu bitwy pod Stoczkiem⁵⁰.

Podobne przekonania żywi narrator *Pana Tadeusza*. To nie są przekonania realisty krytycznego, pragnącego przede wszystkim

⁴⁹ *Tamże*, t. 5, s. 324.

⁵⁰ *Tamże*, s. 332.

demaskować i zdobywać prawdę ideową poprzez nieufne spojrzenie na ludzi i zjawiska. Dlatego *Pierwsza bitwa* bliska jest *Panu Tadeuszowi* w swojej tonacji realistycznej, *Pan Baron* zaś jest odległy. I w jego tekście nie ma miejsca na wyznanie, które wielką epopeję łączy ze skromnym opowiadaniem:

Pierwsza bitwa mocno przypomina pierwszą miłość. [...] W przeciągu jednej godziny przechodzi się natłok wzruszeń i tak zbiera się zapas wspomnień na całe życie. Wszystko to jednak przydarza się tylko raz, żeby zaś przeżyć to wszystko w całej sile, na to trzeba serca dziewiczego, serca rekruta⁵¹.

9

Z dwóch dalszych zagadnień powieściowych *Pana Tadeusza* nie przedstawia większych trudności w interpretacji ani też nie nasuwa nowych problemów sprawa rozbudowanych szczegółów obyczajowych, szeroko i dokładnie potraktowanego tła. Nazywane w okresie rozpowszechniania walterskotyzmu kolorytem lokalnym, rychło się one degenerowały w kierunku wstecznego antykwaryzmu, usiłującego zastąpić prawdę o typowych konfliktach prawdomównością szczegółów, zasadniczo, w szerszym ujęciu obojętnych ideologicznie, zyskujących reakcyjne zabarwienie z chwilą, kiedy się usamodzielniały.

Pochodzenie wszakże tak szeroko ujmowanego szczegółu było związane z koniecznością epickiego tworzenia⁵². Świadomy jak zawsze swego warsztatu literackiego, Walter Scott konieczność tę dobrze pojmował. Pisał:

Wytnijcie z *Iliady* lub sztuk szekspirowskich wszystko, co samo w sobie jest zupełnie pozbawione znaczenia i zainteresowania, a zobaczycie, że to, co pozostanie, straci więcej niż połowę swego wdzięku. Jestem przekonany, że wielu pisarzy zmniejszyło wrażenie swego dzieła przez skrupulatność w niedopuszczaniu niczego, co nie miało wewnętrznej, bezwzględnej, niezależnej wartości. Postępowali jak ci, którzy ogałają drzewo owocowe z liści sądząc, że liście nie mają żadnej wartości, aby dostarczyć więcej pożywienia owocom, które jednak w rzeczywistości nie mogą bez nich osiągnąć swej dojrzałości i smaku⁵³.

Także i w *Panu Tadeuszu* bogactwo tak pojętego listowia wyprawa soczystość owocu. Poemat nie popada nigdy we wsteczny antykwaryzm. Zarówno z tej przyczyny, że szczegóły obyczajowe służą odbudowie w lirycznym wspomnieniu i w patriotycznej tęskno-

⁵¹ *Tamże*, s. 322.

⁵² K. Wyka, *O realizmie romantycznym*. Wrocław 1952, s. 6—8.

⁵³ Scott, *Waverley*, s. XLV (cyt. Tretiak we wstępie).

cie utraconej ojczyzny, jej codziennej prawdy — nie w takich okolicznościach tworzyli popadający w ów antykwaryzm krajowi gawędziarze — jak też z przyczyny związanej ze zmiennością rytmu i toku Mickiewiczowskiej narracji, z tym faktem, że w opisie obyczajowego otoczenia człowieka Mickiewicz równie umie zmieniać punkty widzenia, różniczkować je i przesuwac, jak czyni to w przedstawianiu przyrody.

Ta druga przyczyna jest o wiele istotniejsza. Prowadzi ona zrazem do ostatniego z analizowanych elementów powieściowych poematu — dramatyzacji narracji, i zmienności postaw narratora. Sprawa to wysokiej doniosłości, badana dotąd w sposób niewystarczający i niedialektyczny. Dlatego wysokiej doniosłości, że od tej strony problematyka powieściowa *Pana Tadeusza* łączy się z zagadnieniem formy otwartej w romantyzmie europejskim⁵⁴.

Walter Scott był zupełnie świadom tej strony swego warsztatu pisarskiego, a mianowicie tak bogatego ilościowo wprowadzenia dialogu, pierwiastka dramatycznego, autocharakterystyki postaci, że stało się to nową jakością wyróżniającą jego pisarstwo. Tę stronę własnego warsztatu scharakteryzował podówczas, kiedy począł się z niej wycofywać dostrzegłszy zawarte w niej ograniczenia i ujemne skutki.

W postaci dialogu Dicka Tinto i Pattiesona przynosi takie świadectwo pierwszy rozdział *Narzeczonej z Lammermooru*. Narrator broni dramatyzującej metody:

Starożytny filozof mawiał [...]: „Mów, ażeby cię mógł poznać“. A jakżeż jest możebnym dla autora przedstawić czytelnikowi swoje *personae dramatis* w sposób bardziej interesujący i skuteczny, jak przy pomocy dialogu, w którym każdy przedstawia właściwy sobie charakter?

Dick ukazuje ograniczenia tej metody:

Ponieważ jednak nie ma nic nudniejszego jak długie opowiadanie pisane sposobem dramatu, toteż tam, gdzie najbardziej zbliżyłeś się do tego rodzaju tworzenia, pozwalając sobie na długie sceny wyłącznej rozmowy, powieść twoja stawała się chłodną i wymuszoną i traciłeś władzę przykuwania uwagi i podniecania wyobraźni⁵⁵.

Mimo wątpliwości zgłoszone przez samego Scotta, współcześnie mu wielcy twórcy z pełną aprobatą przyjmowali wprowadzone przez

⁵⁴ M. Zurowski, *Z problemów romantyzmu zachodnio-europejskiego*. Warszawa 1955. Materiały Dyskusyjne Komisji Naukowej Obchodu Roku Mickiewicza PAN.

⁵⁵ W. Scott, *Naręczona z Lammermooru*. Warszawa (b. r.), s. 18, 19—20. Wielka Biblioteka, nr 131.

niego jakości dramaturgiczne jako nowatorską wartość jego sztuki, wartość odąd obowiązującą. Najwyraźniejsza bodaj jest wypowiedź młodego Wiktora Hugo na temat *Quentin Durwarda*. Stwierdzając, że wyprzedzająca Walter Scotta powieść osiemnastowieczna albo rozwijała się w słabo udratyzowanej narracji odautorskiej, albo posługiwała się fikcją listów, przyszły autor walterskotowskiego *Dzwonnika z Notre Dame* zapowiada, że ideałem powieści anonsonowanym przez Scotta jest co innego:

*Supposons donc qu'au roman narratif [...] supposons qu'au roman épistolaire [...] un esprit créateur substitue le roman dramatique, dans lequel l'action imaginaire se déroule en tableaux vrais et variés, comme se déroulent les événements réels de la vie; qui ne connaisse d'autre division que celle des différentes scènes à développer; qui enfin soit un long drame, où les descriptions suppléeraient aux décorations et aux costumes, où les personnages pourraient se peindre par eux-mêmes, et représenter, par leurs chocs divers et multipliés, toutes les formes de l'idée unique de l'ouvrage. Vous trouverez, dans ce genre nouveau, les avantages réunis des deux genres anciens, sans leurs inconvénients*⁵⁶.

W wyznaniu Balzaca jego osobista droga do nowoczesnej techniki powieściowej i do stanowiska realisty krytycznego prowadziła również przez stację wskazywaną u Wiktora Hugo. Wyznanie odpowiednie złożył Balzac we wstępie do *Komedii ludzkiej*, podsumowując całość swoich doświadczeń autorskich:

*Mais comment rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages que représente une société? comment plaire à la fois au poète, au philosophe et aux masses qui veulent la poésie et la philosophie sous des saisissantes images? Si je concevais l'importance et la poésie de cette histoire du coeur humain, je ne voyais aucun moyen d'exécution; car, jusqu'à notre époque, les plus célèbres conteurs avaient dépensé leur talent à créer un ou deux personnages typiques; à peindre une face de la vie. Ce fut avec cette pensée que je lus les oeuvres de Walter Scott. Walter Scott, ce trouveur moderne, imprimait alors une allure gigantesque à un genre de composition injustement appelé secondaire. Il élevait à la valeur philosophique de l'histoire le roman, cette littérature qui, de siècle en siècle, incruste d'immortels diamants la couronne poétique des pays où se cultivent les lettres. Il y mettait l'esprit des anciens temps, il y réunissait à la fois le drame, le dialogue, le portrait, le paysage, la description; il y faisait entrer le merveilleux et le vrai, ces éléments de l'épopée; il y faisait coudoyer la poésie par la familiarité des plus humbles langages*⁵⁷.

⁵⁶ V. Hugo, *Littérature et philosophie mêlées. Oeuvres complètes. Philosophie*. I. Paris 1927, s. 250—251.

⁵⁷ H. Balzac, *Oeuvres complètes. La Comédie Humaine*. T. 1. Paris 1931, s. XXVIII—XXIX.

Ta właściwość techniki pisarskiej Walter Scotta, stając się zdobyczą nowoczesnej powieści w ogóle, posiadała swoje źródła ideowe i poznawcze, jakie Balzac znakomicie określa. Bo z jego słów daje się wyprowadzić społeczne wyjaśnienie tej techniki podawane przez Lukacsa. W nowoczesnym, kapitalistycznym społeczeństwie, powiada on, stosunki wzajemne między ludźmi stają się o wiele bardziej skomplikowane aniżeli w formacjach dawniejszych, o wiele więcej przyczyn społecznych urabia jednostkę. I patrząc na przeszłość Walter Scott patrzył już na nią z punktu widzenia takich doświadczeń:

*Da er alte, längst verschwundene Zeiten zu einem nacherlebbarē Leben auferwecken wollte, musste er diese konkreten Wechselwirkungen zwischen dem Menschen und seiner sozialen Umwelt in der breitesten Weise schildern. Das Einbeziehen des dramatischen Elements in dem Roman, die Konzentrierung der Ereignisse, die grössere Bedeutung der Dialoge, d. h. der unmmittelbaren Auseinandersetzung aufeinanderprallender Gegensätze im Gespräch, stehen im innigsten Zusammenhang mit den Bestreben, die historische Wirklichkeit, so wie sie wirklich war, menschlich echt und doch für den späteren Leser nachrlebbar zu gestalten*⁵⁸.

Czasy, jakie odtwarzał Mickiewicz, nie były, co prawda, tak odległe jak w szkockich powieściach Walter Scotta. Między czasem pisania *Pana Tadeusza* a czasem akcji dzieła upływa dwadzieścia lat, w wypadku *Waverleya* — sześćdziesiąt. Mimo to zadania autorów stawały się podobne: czasy te i stosunki już wyraźnie ginęły, a ponadto ostro i dobitnie zderzały się z nowym obyczajem narodowym, z nowymi ideami. O wiele bogatszymi i bardziej skomplikowanymi powodami urobione były te nowe idee i w sposób określony przez Lukacsa rzutowały na przeszłość.

Przeżycia Maćka nad Maćkami, kiedy ten u jednego stołu znalazł się w Soplicowie z napoleońską generalicją, dokonujące się w jego psychice zderzenie dawnego, jeszcze przedkościuszkowskiego patriotyzmu z jego wydaniem legionowym i napoleońskim — sposobem epickiej narracji odautorskiej są nader trudne do przedstawienia. Lecz przytaczając głośny monolog postaci, dokonując zatem relacji dramaturgicznej, Mickiewicz spotkanie dwóch pokoleń i dwóch wariantów patriotyzmu ukazuje z pełną sugestywnością artystyczną.

10

W uderzający sposób historię Maćka nad Maćkami potwierdzają cyfry dotyczące procentu dialogów w tekście *Pana Tadeusza*. Prze-

⁵⁸ Lukacs, *op. cit.*, nr 4, s. 564.

prowadzone przez Turską⁵⁹ wyliczenie dowodzi, że w poemacie około 40 proc. zajmują partie dialogowe. Czy jest to dużo, czy jest to mało?

Na pytanie takie odpowiedzieć można zestawiając udział partii dialogowych w *Panu Tadeuszu* z procentowym udziałem identycznych partii w szerszym wachlarzu utworów fabularno-epickich okresu. Najpierw powieść Waltera Scotta. Cyfra osiągnięta dla poematu Mickiewicza należy do rzędu cyfr podobnego do tego, który charakterystyczny jest dla twórcy *Waverleya*.

Rzecz znamienna i dosyć zabawna, że rząd ten nie ulega większej zmianie nawet wówczas, kiedy Walter Scott dokonywa krytyki nadmiernego dialogowania w powieści i zapowiada, że wycofa się z tego procederu — mianowicie w *Narzeczonej z Lammermooru*. Wynosi on przykładowo: w *Waverleyu* — 38 proc., w *Quentin Durward* — 47 proc., w *Narzeczonej z Lammermooru* — 50 proc. Łatwiej zapowiadać zmianę charakteru pisma, aniżeli charakter ten naprawdę zmienić!

Bardzo zbliżone cyfry wystąpią także w poprzedzającym *Pana Tadeusza* dziesięcioleciu, w wypadku pierwszych polskich powieści historycznych odwołujących się do techniki Waltera Scotta, w wypadku przede wszystkim *Jana z Tęczyna* Niemcewicza, gdy jednocześnie nie mniej dojrzałe artystycznie powieści Hoffmanowej, jak *Listy Franciszki Krasieńskiej* i *Dziennik Elżbiety Rzeczyckiej*, wyzyskują typowe założenia konstrukcyjne powieści osiemnastowiecznej, nawet w tytule je podkreślając. U Niemcewicza proporcja dialogów sięga 50 proc. tekstu, wyżywa się w nich Niemcewicz-gaduła, podczas kiedy najdojrzalsza w poprzednim dziesięcioleciu (1810—1820) powieść, *Malwina* Wirtemberskiej, zawiera ich zaledwie 17 proc. Nie tylko to — nad dialogami posiadają u Wirtemberskiej przewagę listy, relikty dawniejszej i jeszcze żywotnej techniki romanśowej. Nawet Puszkina posłużył się nim znakomicie w *Eugeniuszu Onieginie*. U Mickiewicza zaś jedyny list to ten, w który Telimena obwinęła klucz do swojego pokoju...

Gwałtowna przemiana jest zatem widoczna. Jeszcze dobitniejsza się ona staje, kiedy *Pana Tadeusza* zestawimy z romantycznym poematem dygresyjnym: w *Don Juanie* Byrona dialogi zajmują wszyst-

⁵⁹ H. Turska, *Prowincjonalizmy językowe w „Panu Tadeuszu“*. Warszawa 1955, s. 8. Materiały Dyskusyjne Komisji Naukowej Obchodu Roku Mickiewicza PAN.

kiego 5 proc. tekstu, w *Eugeniuszu Onieginie* — 9,5 proc., w pierwszych pięciu pieśniach *Beniowskiego* — 10 proc.

Z przeprowadzonych zestawień wynikają dwa wnioski. Po pierwsze, romantyczny poemat dygresyjny wybitnie zmniejsza funkcję i rolę dialogu na rzecz innych elementów konstrukcyjnych. Dialog, nawet najbardziej ważki, podawany jest na ogół w relacji i zamienia się w *quasi*-dialog. Narzucając swoją osobowość i ferowane przez nią oceny pisarz umniejsza prawa postaci. Skutkiem tego prawda odtworzenia, prawda odbicia realistycznego i psychologicznych typowości, mających działać niezależnie od kierunków i nastawień nadanych jej przez autora — wyraźnie się kurczy. To przyczyna główna, dla której poemat dygresyjny nie stanie się, jak stał się *Pan Tadeusz*, fundamentem tradycji powieściowej w tych krajach, gdzie powieść dopiero w XIX stuleciu osiąga swoją dojrzałość.

Jest i wniosek drugi. Można by sądzić, że bogactwo części dialogowych pochodzi stąd, że Mickiewicz, nasycając poemat pierwiastkami dramaturgiczno-komediowymi, zmuszony był tym samym nasycić go dialogiem. Sprawa przedstawia się inaczej. Jak — trzeba spojrzeć uważniej na tabelę zestawioną przez Turską, a pokazującą, które osoby zajmują w niej pierwsze miejsca, jeżeli chodzi o ich udział w dialogach. Są to kolejno: ks. Robak — 607 wierszy, Sędzia — 532, Gerwazy — 526, Wojski — 428, Telimena — 280, Podkomorzy — 251, Hrabia — 236, Tadeusz — 226, sześciu szlachty dobrzyńskiej — 214⁶⁰.

Jasno widać, że bynajmniej nie przedstawiciele wątku komediowego — Telimena, Hrabia, szlachta dobrzyńska — czy też dokładniej: nie oni sami nadali poematowi bogactwo dialogu. Przeważający w dialogu uczestnicy dzielą się na dwie wyraźne grupy. Uczestnicy wątku komediowego należą do drugiej z nich, mniej zaangażowanej liczebnie. Pierwszą tworzą ks. Robak, Sędzia, Gerwazy, Wojski. Towarzystwo raczej nieoczekiwane.

Dla wyjaśnienia składu tej grupy wskazać można na zjawiska w poprzedzającej poemat tradycji literackiej. Powieści poetyckie Byrona osiągają szczybel przepojenia dialogiem nie ustępujący Walter Scottowi: *Giaur* — 31 proc., *Korsarz* — 49 proc. Funkcja dialogu w tych powieściach jest odmienna niż u szkockiego romansopisarza: nie środowisko, nie koloryt lokalny, nie znamienne cechy postaci ujawniają się tą drogą, lecz gwałtowne spięcia moralne — spięcia

⁶⁰ *Tamże*, s. 8.

przybierające charakter prawdziwie dramaturgiczny. Tędy wiedzie nieć do Robaka i Gerwazego.

Inna nieć prowadzi do zjawiska dosyć niespodziewanego, jakim jest aż tak duża rola Sędziego i Wojskiego w dialogowym zakresie *Pana Tadeusza*. W tradycyjnej i dydaktycznej powieści polskiej XVIII stulecia napotykamy cyfry, które, pozbawione interpretacji, zdają się podwajać zasadniczą przemianę w ciągu utworów: *Malwina*, *Jan z Tęczyna*, *Pan Tadeusz*. W *Doświadczyńskim* 36 proc. tekstu należy, formalnie biorąc, do dialogu, w *Panu Podstolim* — 57 proc.

W pierwszym przypadku wywołały tę cyfrę nipuańskie wykłady wysłuchiwane przez Doświadczyńskiego, w przykładzie drugim — niekończące się dyskursy dydaktyczne Podstolego. Nie są to dialogi w ścisłym tego słowa znaczeniu, nie pochodzą ze starcia postaci, chociaż prowadzą do formalnej wymiany słów. Stwarzają one wszakże tradycyjnie polskie prawo powieściowe, z którego Mickiewicz korzysta wcale nie w pierwotnym duchu tego prawa. Bo pierwotnie służyło ono wyłącznie oświeceniowej dydaktyce i moralizatorstwu. Gospodarz *Pana Tadeusza* natomiast, zachowując pozór dydaktycznego wykładu i anegdoty, szeroko w ramach tego pozorów udzielając głosu Sędziemu i Wojskiemu — jednocześnie posługuje się owym markowanym dialogiem przede wszystkim dla realistycznej charakterystyki mijających czasów i ludzi — w sposób przeto bardziej nowoczesny, bardziej realistyczny. W ten sposób zatem, jaki dostrzec się daje również w obsłudze słownej innych charakterystycznych postaci dzieła. I tak na przykład zagęszczone w księdze trzeciej perory Hrabiego posiadają tę znamienne właściwość, że używane w nich przez poetę określenia

nie występują w tym znaczeniu w żadnym innym miejscu poematu, co nie jest sprawą wyłącznie wypowiedzianych treści, ale również formy słownej, w jaką te treści są przybrane. Niektóre z tych wyrazów: park, wybawiciel, ansambl, poza powyżej przytoczonymi wierszami nie występują nigdzie w całej twórczości Mickiewicza⁶¹.

Robak i Gerwazy w ramach identycznego zabiegu konstrukcyjnego reprezentują przeto kompozycję bajronowską, z jej ostrymi konfliktami, które z konieczności wyrażać się muszą w sporze, w wyznaniu, w dialogu. Sędzia i Wojski budują walterskotowskie tło obyczajowe poematu — rzecz nieoczekiwana, jak dalece budują

⁶¹ *Tamże*, s. 11.

je sposobem nowoczesnej powieści: poprzez dialog, gawędę wkomponowaną w słuchające otoczenie, co jest także postacią dialogu. Dramatyzacja narracji dokonywa się w *Panu Tadeuszu* we wszystkich zakresach fabuły, nie tylko podówczas, kiedy twórca ustawia kulisy sceny wyraźnie komediowej.

Analizowany przykład ma jeszcze i dalszą wymowę, rzuca światło na to, czy dramatyzacja nowoczesnej powieści jest jej przesunięciem w dziedzinę środków wyrazowych, które bezpośrednio podane ze sceny podziałają na widza jako kompozycja teatralna. Wcale tak nie jest. Dialog utworu epickiego jest dialogiem poddanym innym prawidłom i celom aniżeli dialog utworu teatralnego. Jakie są owe prawidła — oto kwestia do zbadania bardziej szczegółowego. Nie zajmują się nią znane mi poetyki.

Obserwację taką poświadczają również przeróbki sceniczne wielkich powieści. *Lalka* Prusa nasycona jest dialogiem chyba w stopniu wyższym od *Pana Tadeusza*, podobnie jak każda bliższa nam w czasie powieść do czasu powstania powieści psychologizycznej. *Lalkę* można było przenieść na scenę nie dopisując ani słowa do tekstu rozmów w niej toczonych, a przecież nie zarysował się przy tym postępowaniu prawdziwy dramat Wokulskiego. Gdzie indziej się on bowiem wyraża, nie w tym, co Wokulski mówi bezpośrednio do panny Łęckiej, rozbrzmiewa przez inne tony wygrane na wielkiej klawiaturze powieściowej.

11

Aprobata dla dokonanej przez Walter Scotta dramatyzacji środków powieściowych, i w teorii, i w praktyce udzielona przez najwybitniejszych twórców epoki, nie dotyczyła tylko tego wybranego problemu. Wiąże się ona w ogóle z zagadnieniem amorficznej, otwartej, dojrzewającej dopiero formy, jakiej prymat głosiła estetyka romantyczna, wiążąc ten prymat pod piórem Wilhelma Schlegla z rozważaniami nad powieścią⁶². *Pan Tadeusz* na pierwszy rzut oka zdaje się nie podpadać pod tę problematykę tak, jak podpadają pod nią *Dziady*, zarówno wileńskie, jak drezdeńskie. W pewnej mierze jednak podpada, ponieważ epickość tego poematu nie opiera się na wyminięciu, na obejściu bokiem zagadnień nowych jakości gatunków literackich absorbujących twórczość i estetykę pokolenia romantycznego. Sygnalizowany już tok narracyjny poematu jest tego

⁶² Por. także Żurowski, *op. cit.*, s. 16—20.

jednym z głównych dowodów. Dalsze dowody wypada obecnie dorzucić.

Forma otwarta romantyków posiadała kilka różnych źródeł ideowych, społecznych i literackich. Nierozróżnianie tych źródeł, podstawianie jednego za drugie prowadzi w sposób nieuchronny do błędnych uogólnień, a także do szczegółowych konstatacji. Źródłem tej formy była sternowska, luźna z pozoru, w istocie bardzo prze-myślana kompozycja powieściowa, która z filozoficznymi i społecznymi założeniami romantyzmu niewiele miała wspólnego. Co najwyżej, u pisarzy skądinąd dalekich od romantyzmu, jej konsekwentne zastosowanie, jak w przypadku *Trzy po trzy* Fredry, sprowadzało twórcę na pole romantycznej uczuciowości, jako najdalej posunięta koncesja na rzecz tego prądu. Kiedy wszakże formę sternowską usiłowano stwierdzić w takim wypadku luźnej kompozycji romantycznej, w jakim źródła ideowe tej kompozycji były całkiem odmienne, uogólnienie okazywało się błędne i pełne wewnętrznych sprzeczności, jak np. w tezach Wacława Borowego na temat kompozycji *Dziadów*⁶³.

Luźna forma romantyków posiadała bowiem u innych, szczególnie niemieckich przedstawicieli tego prądu odmienne źródła, wywodzące się z

zasady aktywności podmiotu, przejętej przez romantyków od klasycznej filozofii niemieckiej [...]. Rzeczywistość nie ma już być poznawana i odtwarzana, lecz służy tylko do popisów swobodnie ją przekształcającej wyobraźni poetyckiej, która w ten sposób ironicznie afirmuje swoją absolutną suwerenność, przy czym posuwa się w tej swojej swobodzie aż do ujawnienia złudności świata fantazji, który jest jej tworem⁶⁴.

Wyrazem tej postawy jest proza romantyczno-fantastyczna typu Jean Paula, Hoffmana, pisarzy dobrze znanych Mickiewiczowi. Ujawniana ciągle literackość zabiegów naracyjnych Scotta zdaje się również być spokrewniona z tą odmianą formy otwartej.

Była wreszcie jej postać trzecia, owocująca głównie w wielkim dramacie romantycznym. Ta postać, której znakomitą analizę przeprowadził na przykładzie *Fausta* Lukacs, łącząc ją z prawidłami fenomenologii Hegla, podając jednocześnie niezwykle instruktywne wyjaśnienie, dlaczego fantastyka wielkiego dramatu roman-

⁶³ W. Borowy, *Zagadkowość w kompozycji „Dziadów“ i próba jej wyjaśnienia*. W wyd.: *Studia i rozprawy*. T. 1. Wrocław 1952, s. 153—187.

⁶⁴ Żurowski, *op. cit.*, s. 8.

tycznego zmieniała indywidualny rozwój postaci w rozwój o wymiarze ogólnoludzkim, dlaczego również bez owej fantastyki ów wymiar nie dawał się osiągnąć. Tę właśnie odmianę otwartej formy romantycznej, nie sternowską, znajdujemy w *Dziadach* ⁶⁵.

Wszystkie te warianty domagają się jeszcze jednej uwagi dodatkowej. Wchodzące w rachubę zagadnienie bywa bowiem nieraz tak stawiane, jakoby w wypadku pozornie amorficznej, nieskoordynowanej formy romantycznej zachodziło zjawisko mieszania istniejących gatunków, mieszania ich w sposób daleki od realistycznych dążeń romantyzmu. Przede wszystkim uważna analiza wszystkich tych wariantów nie wskazuje bynajmniej, ażeby tworzyły one prostą mieszaninę istniejących jakości, mieszaninę obumierającą i pozbawioną zdolności wzrostu. Ponadto analiza ta dowodzi na przykładzie konkretnych dzieł, że dokonywa się w nich proces wielokierunkowego wzrostu nowych ujęć, nowych gatunków. Proces nie ograniczony wcale do tego ujęcia, które zasadniczo w danym dziele góruje i nadaje mu przynależność gatunkową. W dramacie wzrastają pierwiastki epickie — dramat staje się wieloplanowym malowidłem wydarzeń. W prozie wzrastają składniki dramaturgiczne — proza przejmuje dla swoich celów poznawczych i ideowych nie znane jej dotąd pierwiastki. W tym sensie, w sposób uproszczony, można mówić o dwóch równolegle dokonujących się procesach — epizacji dramatu i dramatyzacji eposu ⁶⁶, mając na myśli dialektyczny wzrost w obliczu nowych zadań, a nie odmienny układ gotowych i niezmiennych pierwiastków.

Powróćmy do tekstu *Pana Tadeusza*. Z trzech odmian luźnej formy romantycznej — pierwsza, sternowska, znalazła w poemacie pewien wyraz, znalazła go jednak w służbie nowych wartości realistycznych. Ślady tej odmiany nie są liczne i obsługują głównie wątek komediowy dzieła:

W *Panu Tadeuszu* znajdziemy uszlachetnione formy naiwnego realizmu sternowskiego, na przykład zindywidualizowanego, humorystycznego, szczegółowego portretu z jambów filomackich (portrety karykaturalne szlachty, portrety w ruchu) ⁶⁷.

Sprawa panowania nad światem fantazji poetyckiej, posuniętego aż do ujawniania jego złudności i umowności, nigdy w tej postaci

⁶⁵ Lukacs, *Goethe und seine Zeit*. Bern 1947.

⁶⁶ Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza*, s. 32—39.

⁶⁷ Żółkiewski, *op. cit.*, s. 160.

nie pojawia się w *Panu Tadeuszu*. Chociaż już w *Ustępie* i w *Reducie Ordona* twórca udziela narratorowi prawa bardzo osobistej dygresji, prawa wypowiedzianej wprost oceny moralnej, chociaż w tych utworach oprócz warsztatu opisowego dojrzewa inny podstawowy składnik *Pana Tadeusza*, warsztat narracyjny — prawa te nigdy nie sięgają w świadomości i praktyce Mickiewicza do formy poematu dygresyjnego. I czyżby narrator w *Panu Tadeuszu* tych uprawnień był zupełnie pozbawiony? Nie, albowiem Mickiewicz pozostawił mu do dyspozycji — gawędę. Ona stanowi rodzimą i tradycyjną postać luźnego i w istocie rzeczy literackiego igrania z przedstawionym w opowieści materiałem.

Najpierw wszakże wypada zapytać, czy zagadnienie to, ilustrowane na spokrewnionych z nim zabiegach narracyjnych Walter Scotta, stało się przed świadomością artystyczną Mickiewicza i kiedy to nastąpiło. W okresie *Pana Tadeusza* stwierdzamy wyraźne zwycięstwo realizmu nad bajronowskim wyrazem ideowości. Obcowanie twórcy z przykładami ideowo-artystycznymi Scotta i Byrona nie skończyło się jednak na tym okresie. Ponownie ono powraca w latach prelekcji paryskich, powraca w sposób znamienne różny.

W wykładach w *Collège de France* poeta wielokrotnie wypowiada się przeciwko komedii, humorowi, dostrzegając w nich rzekomo niesłowiański charakter. Niektóre z tych sądów pośrednio dotyczą poematu dygresyjnego epoki romantycznej: „Ton Ariosta był dla Kochanowskiego zbyt lekki, a jego subtelna ironia, zdradzająca już starość sztuki, nie mogła znaleźć zrozumienia u człowieka należącego do plemienia młodzieńczego, skłonnego do uniesień“⁶⁸. Identycznie przy opisie rozwoju gatunków literackich w świecie starożytnym: „jeśli sztuka wyradza się w komedię, farsę, natenczas zanika“⁶⁹. Identycznie o satyrze Krasickiego⁷⁰.

Rzecz charakterystyczna, że w pewnym momencie sądy te doprowadzają dwukrotnie do postaci Walter Scotta, dotąd cenionego i naśladowanego, teraz bardzo ostro zaatakowanego. Atakuje go Mickiewicz nie za realizm historyczny — o tym w ogóle nie wspomina, lecz za literackość. Pewne, że pierwszy z tych ataków dotyczy naprawdę Słowackiego jako autora *Beniowskiego*, ale zdaniem Mickiewicza Walter Scott dał Słowackiemu prawo do jego wykroczeń literackich.

⁶⁸ *Dzieła*, t. 9, s. 129—130.

⁶⁹ *Tamże*, t. 11, s. 109.

⁷⁰ *Tamże*, t. 10, s. 196.

Ogólnie biorąc rzecz można, że w prelekcjach paryskich duch Byrona, wyparty przez swego protagonistę w doświadczeniu pisar skim *Pana Tadeusza*, powraca do swoich uprawnień, staje wyżej od twórcy *Waverleya*: „Byron to tajemnicze ogniwo łączące wielką literaturę słowiańską z literaturą Zachodu”⁷¹.

Odbija się w tych słowach dalszy etap zmagania Mickiewiczowskich między ideowością a realizmem. Byron, wyznacznik ideowości w pojęciu Mickiewicza, zwycięzca Goethego i jego umiarkowanej sztuki, ustępował w *Panu Tadeuszu* przed prawdą realistyczną. Obecnie, w dobie nowych gorączkowych poszukiwań ideowych twórcy, bierze ponownie górę nad Walter Scottem, wyznacznikiem odtwarzającego realizmu w pojęciach Mickiewicza.

To wypieranie się wzajemne dwóch podstawowych dążeń nie oznacza u Mickiewicza walki przeciwieństw, które nigdy w jego sztuce nie łączyły się ze sobą. Przeciwnie, ilekroć się połączy najwyższa ideowość z prawdą, Mickiewicz chrzci to połączenie nazwą p r a w d y r e a l n e j. Tyle, że nie jest to prawda szczegółu, prawda codziennego konkretnego, drobniastego odtworzenia, jak w *Panu Tadeuszu*, jak u Scotta. Byron to „poeta życia rzeczywistego”, ponieważ — „wzniosły i nieomylny był jego pogląd, kiedy wydawał sąd w sprawach politycznych”, ponieważ — „nieustanne w nim było pragnienie zgłębiania i poznawania zagadek bytu”⁷².

Z tego samego też źródła, ze stopienia ideowości z prawdą sztuki, wpływa Mickiewiczowska analiza *Nieboskiej komedii*, wpływają słowa: „wszelki utwór, który porusza struny naszej duszy, który udziela nam życia albo roznieca w nas życie dawne, jest u t w o r e m r e a l n y m”⁷³.

Na tym się zamykają sądy samego Mickiewicza. Echo ich jednak trwa nawet po jego śmierci. Napotykamy je u Norwida. Ze współczesnych Mickiewiczowi pisarzy on najlepiej pojmował rolę ideowości reprezentowanej przez Byrona, równie świetnie umiejąc napiętnować bajronizm powierzchowny, wyzbyty tych właściwości ideowych, które czyniły zeń protest przeciwko oportunizmowi historycznemu, przeciwko skutkom rewolucji demokratyczno-burżuazyjnej, które nadawały mu rolę sojusznika w walce wyzwolenczej ludów w pierwszych dziesięcioleciach wieku. Dlatego z prelekcji

⁷¹ *Tamże*, t. 11, s. 31.

⁷² *Tamże*, s. 32. Podkreślenie — K. W.

⁷³ *Tamże*, s. 58. Podkreślenie — K. W.

Norwida *O Juliuszu Słowackim* warto przypomnieć, czemu się on przeciwstawiał w bajronizmie i co aprobował, albowiem zarówno przeciwstawienie, jak i aprobata są mickiewiczowskie:

Najpowszechniej bajronizmem zowią rozczarowanie tchnące niesmakiem, pieśń samobójczą, epopeję antysocjalną, antyreligijną, tudzież bez wątku i końca. [...]

Byron Sokratesem jest poetów, umiał albowiem żywić poetyczny w życie i w czyn wprowadzić, z wiedzą tego, co czyni, a poparł to myślą, pieśnią, energią czynności swojej — owocem przez nią otrzymanym i śmiercią wreszcie. — *Ecce poeta!*⁷⁴

A Walter Scott? Mickiewicz w prelekcjach paryskich dostrzega literackie cechy jego narracji. Skojarzywszy je z techniką pisarską *Beniowskiego*, traktuje jako świadectwo potępianej przez siebie postawy komediowo-satyrycznej. Słowem, znów starość sztuki, jak na przykładzie Ariosta, z tą różnicą, że Kochanowski zdrowym instynktem objaw tej starości odrzucił, Słowacki — nie:

Nikt nie chce zrozumieć myśli Walter Scotta: jest nią pycha, większa może jeszcze niż pycha Byrona. Rości on sobie, że do głębi duszy zna wszystkie postacie wprowadzone do swych romansów; wydaje mu się, że zgłębił wszystkie ich zamysły, ich naturę, że wymierzył cały ich zawód duchowy i ziemski. Jak kuglarz dla zabawy widzów rzucający cienie, tak on tworzy swych bohaterów, opisuje ich zawsze tonem wyższości, z niejaką poufnością, wielce obraźliwą. Zresztą sir Walter Scott pisał dla zabawienia swych czytelników, dla zabawienia tłumów próżniaczkiej publiczności. Istniejeż taka publiczność w krajach słowiańskich?⁷⁵

Druga wypowiedź jest jeszcze godniejsza uwagi. Odsłania bowiem tło tej nagłej niechęci prowadzące do Mickiewiczowskich pojęć o cudowności epickiej⁷⁶. Walter Scott zostaje potępiony, albowiem związki między swymi postaciami a ową cudownością ujawnił w sposób nie dający się porównać z Homerem:

Homer dotąd jest poetą, jeśli można tak się wyrazić, najbardziej chrześcijańskim. U niego wszystko dzieje się naprzód w niebie, to jest w krainie duchów; potem dopiero człowiek wykonywa myśl Bożą. [...] Dlatego to bohaterowie Homera są znacznie bardziej naturalni. Odczuwamy ich lepiej niż bohaterów Tassa lub tegoczesnych poematów i romansów [...]

A teraz weźmy romanse Walter Scotta, który nie zna tajemnicy tego związku pomiędzy niebem a ziemią, albo też romanse Coopera: tam wszy-

⁷⁴ C. Norwid, *Pisma zebrane*. T. F. Warszawa—Kraków 1911, s. 200—201.

⁷⁵ *Dzieła*, t. 10, s. 191—192.

⁷⁶ K. Wyka, *O formie prawdziwej „Pana Tadeusza“*. Warszawa 1955, s. 63—84.

scy bohaterowie, wszyscy owi Mac-Ivorowie, wszyscy owi Ryszardzi, są zawsze jednakowo odważni, szlachetni, wspaniałomyślni. [...] Smutne to, że po upływie tylu wieków nikt spośród poetów nie zbliżył się nawet do Homera w znajomości wielkich tajemników człowieczeństwa⁷⁷.

Zupełnie literackie i czysto umowne panowanie nad fabułą i postaciami było więc Mickiewiczowi obce. Chociaż dopiero po r. 1840 dał temu tak ostry wyraz, było mu obce zawsze, także w *Panu Tadeuszu*. Humor Mickiewicza, z pozoru bliski temu stanowisku, pochodził z odmiennych źródeł. Literackość raziła jego przekonania ideowe, przekreślała w jego pojęciu możliwość jednoznacznej oceny moralnej postaci, a tym samym jej rzeczywistą znajomość. A przecież w pewnej mierze Mickiewicz z niej skorzystał w *Panu Tadeuszu*. Uczynił to jako gawędziarz.

12

Istniejąc w żywym użyciu, gawęda nie zaznała przed Mickiewiczem równie zasadniczej nobilitacji artystycznej. Ograniczona szlacheckim horyzontem ideowym, jednocześnie z twórczością poety ukazywała wszystkie stąd wynikające niedostatki. Ciężka ku chwalebie starego. Ale w zakresie zalecanej przez romantyków luźnej budowy narracyjnej dobrze i w sposób zgodny z narodową tradycją nadawała się do realizacji tych postulatów. Dlatego mamy prawo dostrzegać w niej specyficznie polski odbłask ogólnej problematyki narracyjnej okresu.

Zasługą Mickiewicza pozostaje to, że znakomicie uświadomił on sobie ideowe granice gawędy, a równocześnie jej przydatność dla pełnej iluzji przedstawionego w *Panu Tadeuszu* świata szlacheckiego. Przydatność polegającą na tym, że póki co — światek ten relacjonowany jest przez usta „fabulisty“, którego horyzont poznawczy i moralny wzmacnia złudzenie autentyczności. Granice zaś ujrzał w tym znaczeniu, że we wszelkich wypadkach posłużenia się gawędą posługiwał się nią tylko jako środkiem stylizacyjnym, a nie utożsamiał swojego stanowiska z tą pozycją. Posiadał nad nią wyższość, niedostępną na ogół gawędziarzom krajowym⁷⁸.

Dlatego poeta przydatności gawędowego świadka nie przeciąga poza linię, którą przeszedłszy — świadek ów stawałby się kulą

⁷⁷ *Dzieła*, t. 11, s. 116—117.

⁷⁸ Rolę gawędy w *Panu Tadeuszu* poddała szczegółowej i trafnej analizie Zofia Szmydtowa w studium *Czynniki gawędowe w poezji Mickiewicza* (*Pamiętnik Literacki*, XXXVIII, 1949, s. 298—334).

u nogi gospodarza poematu. Pozwala mu się rozgościć, kiedy mowa o polowaniach, o kawie, o ogródku Zosi, o muchach litewskich, o gwiazdach oglądanych poprzez panegiryczną „erudycję“ Wojskiego. Dopóki więc pozostajemy przy obyczajowym szczególe i jego prawdzie rzeczowej oraz psychologicznej, gawędziarz pozostaje przy nadanych mu prawach.

Ale nie gawędziarz podpatruje wewnętrzne wybiegi Telimeny. Nie gawędziarz relacjonuje jej kłótnię z Tadeuszem nad stawami, wynik narady w Dobrzyniu, „*pro publico bono*“ Gerwazego. Nie gawędziarz podnosi głos lirycznie, patetycznie, baśniowo, nie gawędziarz kpi sobie z ogranych schematów literackich. „Ja“ narracyjne Mickiewicza w *Panu Tadeuszu* to przedmiot godny szczegółowego studium. Jak w soczewce rozszczepia się w nim bowiem całe bogactwo dzieła.

Jest rzeczą powszechnie znaną, że do gawędy jako sposobu artystycznego przekonał poetę Henryk Rzewuski⁷⁹. Nie podkreśla się natomiast, że poznawszy już po napisaniu *Pana Tadeusza* najświetniejszego ze staropolskich gawędziarzy, Jana Chryzostoma Paska, poeta skorzystał z nadarzającej się w prelekcjach paryskich sposobności, ażeby uogólnić swoje doświadczenie jako epika panującego nad gawędą.

Cóż bowiem w Pasku dostrzega? Wiadomo, że za dobre mu miał stosunek do przyrody i zwierząt⁸⁰. Określa przy jego pomocy, czym jest humor który aprobuje, „ów ton wesoły, żartobliwy, który Anglicy nazywają *humour*, a który był zwyczajnym tonem pogawędki szlacheckiej“⁸¹. Pochwala samą zasadę gawędy, tak jak ją np. użytkował w dyktoryjkach Wojskiego: „Pisze, jakby mówił od niechcenia. [...] Nigdy nie wyczerpuje tematu. Pisze tylko wtedy, gdy ma ochotę, a kiedy ochota go opuszcza, przerzuca się do innego tematu“⁸². Za słuszne w przedstawieniu bitew przez Paska („pojedynki, harce i utarczki przednich straży“⁸³) uznaje to, co sam czyni w walce szlachty z jegrami. W uroczym zdaniu radziłby *Pamiętniki* Paska wydawać z podobnymi znakami przestankowymi, jakimi sam się posłużył prezentując w arcyserwisie milczące figuerynki szlacheckiego sejmiku:

⁷⁹ List do Malewskiego z Rzymu, 20 XI 1830 (*Dzieła*, t. 14, s. 516).

⁸⁰ Wyka, *O formie prawdziwej „Pana Tadeusza“*, s. 68.

⁸¹ *Dzieła*, t. 10, s. 23.

⁸² *Tamże*, s. 30.

⁸³ *Tamże*, s. 26.

Gdyby ogłaszano wydanie *Pamiętników* ze sztychami, zamiast kropek i przecinków, bezużytecznych w utworze, gdzie nie masz regularnych okresów ani zdań, należałoby wprowadzić np. jakieś znaki, które by oznaczały gesty mówcy, wskazywałyby, że w tym miejscu podkreca wąsa, w tym do- bywa korda, bo gest taki zastępuje czasem słowo, wyjaśnia zdanie⁸⁴.

I o arcyserwisie tutaj mowa, i o dwóch kapitalnych scenach *Pana Tadeusza* (II, 683—715; XII, 402—418), których bohaterem jest — „pan Rejent Bolesta, zwano go kaznodzieją, że zbyt lubił gesta“.

Wszystko to wskazuje, jak bardzo Mickiewicz był zżyty z konsekwencjami gawędy. Lecz w pobliżu Paska dwoma pociągnięciami pióra ujawnia on także i te sprawy, w których widnieje jedna z głównych oznak rozpoznawczych nowoczesnej powieści w *Panu Tadeuszu*: chwali mianowicie Paska za walterskotyzm *avant la lettre*:

Pamiętniki jego roją się zawsze od szczegółów. Odgadnął on, że tak powiem, rodzaj literacki romansu historycznego. [...] Dopiero u romanso- pisarzy szkoły historycznej, np. u Walter Scotta, odnajdujemy zajmujące szczególiki z życia żołnierzy, uwagi o ruchach pułków, o utarczkach w po- jedynkę. Opisywano też przewagi prostych żołnierzy, ale nie znam pamięt- ników dorównujących w tej mierze *Pamiętnikom* Paska. Toteż mają one cały urok romansu historycznego⁸⁵.

Zestawmy ten sąd z jednoczesną naganą dla Walter Scotta. Mickiewicz w prelekcjach paryskich ma za złe Scottowi literackość i igranie z materiałem, odbierające dziełu charakter prawdziwie epicki, równocześnie zaś, jako rasowy epik, przyjmuje z uznaniem bogactwo codziennych treści obyczajowych. W tym, co odrzuca, i w tym, co akceptuje, jest zupełna konsekwencja.

Nie dziwi się także Mickiewicz, że Pasek, podobnie jak szlachta w *Panu Tadeuszu*, nie pojmował bajronizmu — także *avant la lettre*:

pośród tej wesołości powszechnej i łatwych obyczajów pojawiały się posta- cie ponure i dzikie. Nie opodał dworów szlacheckich wznosiły się też zamki zamieszkałe przez ludzi przypominających Larę Byrona. Szlachta nasza nie rozumiała zgoła tych postaci, właściwych dzisiejszej poezji. Gdy taka postać zjawiała się, patrzono na nią jak na cień przesuwający się w latarni czarno- księskiej, nie umiając przeniknąć jej znaczenia⁸⁶.

Czynniki gawędowe w swym horyzoncie ideowym i zdolności ukazywania zjawisk typowych były dosyć dwuznaczne. Mickiewicz

⁸⁴ *Tamże*, s. 39—40.

⁸⁵ *Tamże*, s. 29.

⁸⁶ *Tamże*, s. 23.

posłużył się nimi tylko w tych granicach, w jakich dopomagały realizmowi przedstawienia. Dlatego zachnął się ostro na Waltera Scotta, że ten podkreśla literackie panowanie nad postaciami i umowno-fikcyjny charakter przedstawionego świata. Sam tej pokusy wobec szlachty zaściankowej i soplicowskiej, nad którą przecież nieskończenie górował, uniknął dzięki humorowi — kiedy ją oceniał, dzięki gawędzie — kiedy się z nią pozornie utożsamiał⁸⁷.

Kapryśny bieg gawędy łatwo prowadził do amorficznego, skojarzonego z ironią romantyczną, posłużenia się jej prawidłami. Do sytuacji zatem typowej dla drugiego z wariantów formy otwartej romantyków. Tak wobec gawędy tradycyjnej zachowuje się Słowacki w *Preliminariach peregrynacji do Ziemi Świętej* oraz w *Świeconem u J. O. księcia Radziwiłła Sierotki*. Zamiast rzetelnego realizmu przedstawienia stwarza jego zabawne pozory i niewiążącą iluzję. Był to również sposób zapanowania nad gawędą, ale nie ten, który uznawał twórca *Pana Tadeusza*.

Najbardziej chyba przekonującym świadectwem twórczej świadomości poety w tym względzie jest zanik gawędy jako instrumentu narracyjnego w księgach XI i XII. To nieprawda, żeby wyeliminował on ze znużenia narracyjnego i przerwania pierwotnego kontaktu z dziełem. „Zgasła radość towarzysząca pierwszej fazie tworzenia. Osłabło zaufanie do wartości osiągnięcia“ — domyśla się Szmydtowa⁸⁸. Nie o to chodzi. Dla celów ideowo-artystycznych dwu ostatnich ksiąg, dla historycznej baśni i lirycznego zamknięcia wspomnień gawęda była składnikiem, który nic nie dawał. Poeta ją odkłada, kiedy cały horyzont poematu wyprowadza daleko poza kopce i miedze Soplicowa. Jeden to z rozlicznych przykładów, jak dalece przy *Panu Tadeuszu* pamiętać trzeba o wszystkich środkach artystycznych, którymi dysponuje jego twórca, a próba nadania któremukolwiek z nich prymatu czy wyłączności — wywołuje urojone trudności i domysły.

⁸⁷ Szmydtowa, *Czynniki gawędowe w poezji Mickiewicza*, s. 331: „postawa gawędziarza powiatowego działu [...] dyskretnie nie przez pogrubienie języka, ale przez nagłe zwięzienie 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 uchwytne, w pierwszej chwili czy nieco później dostrzegalna polaryzacja między ukrytą żartobliwością a udaną powagą“.

⁸⁸ *Tamże*, s. 333.

13

Najwyższa jakościowo, najbardziej odkrywczą artystycznie i filozoficznie odmiana romantycznej formy otwartej, ta, która pozwoliła Lukacsowi położyć znak równania między kompozycją *Fausta* a fenomenologią heglowską, ta, która podobny znak kładzie między najcenniejszymi w tej mierze osiągnięciami Mickiewicza a dojrzewaniem duchowym jego generacji, z kolei zaś dojrzewaniem narodu w ogniu walki wywoleńczej — ta odmiana nie wyraziła się w *Panu Tadeuszu*, lecz w jego najbliższym sąsiedztwie, w *Dziadach* drezdeńskich. Lecz na poemat promieniuje ona również, nie tyle w sensie jego dostrzegalnej kompozycji artystycznej i narracyjnej, ile w sensie postaw ideowych łączących *Pana Tadeusza* z *Dziadami*.

W stosunku do *Dziadów* zagadnienie to opiewa:

amorficzna struktura dramatu uwarunkowana jest dążeniem poety do ukształtowania form tak swobodnych, by mogły wyrazić dramatyczne konflikty współczesności. Mickiewicz zrywa całkowicie z aktualnymi w Polsce jeszcze przed r. 1830 konwencjami dramatu klasycznego. Rozbicia tych konwencji wymagało dążenie do wyrażenia nie opanowanych jeszcze w pełni ideowo, ale żywo doświadczanych sprzeczności epoki, nowych, bolesnych, dramatycznych konfliktów, których nie znał dramat klasyczny, odwołujący się u swego schyłku do konfliktów martwych, umownych, dworskich, nie rażących etykiety i smaku salonów⁸⁹.

Mamy przeto do czynienia w *Dziadach* drezdeńskich istotnie z formą otwartą, otwartą na nowe, nie znane dotąd rodzaje konfliktów dramatycznych, wynikające z nowego położenia narodu w walce wywoleńczej, otwartą na nie znane dotąd sposoby dramaturgicznego ich uporządkowania. Dokonywa się wzrost, a nie amorficzne mieszanie. W *Panu Tadeuszu*, chociaż kompozycja jest skończone harmonijna i uporządkowana, pierwiastki powieściowe poematu wskazują, jak dalece jest to kompozycja nowatorska, otwarta na nowe widzenie przemian narodu i jego codzienności, otwarta na nie znane dotąd sposoby dramaturgicznego, powieściowego i narracyjno-subiektywnego określania tych przemian. Znów wzrost dialektyczny, o tyle mniej dostrzegalny niż w *Dziadach*, że bardziej uporządkowany, poddany epickiemu panowaniu poety nad przedstawionym światem.

Każda odpowiedź dotycząca dynamiki i wzajemnego powiązania tych dwóch głównych arcydzieł Mickiewicza, odpowiedź, która by poprzestawała na świadectwie jednego z nich tylko — jest cząstko-

⁸⁹ Żółkiewski, *op. cit.*, s. 136.

wa i niedialektyczna. Zjawisko jest łączne. Pochodzi z identycznych źródeł, ale odmiennych w każdym wypadku zadań.

Przejęcie dramatu w *Dziadach* drezdeńskich ku wielkiemu, symultaneicznemu malowidłu epickiemu dokonywa się po linii najwyższej ideowości, kiedy twórca, zapatrzony w jej nakazy, każdy środek artystyczny uznaje za właściwy, byle on służył tej ideowości. Stąd pozorny jest tylko i do niczego nie prowadzi podział na fantastyczną i odtworzeniową część *Dziadów*. W tym znaczeniu pozorny, jakoby ta druga bardziej służyła prawdzie zamierzonej idei patriotycznej. Między fantastycznymi a odtworzeniowymi partiami *Dziadów* zachodzi jedynie różnica techniki pisarskiej, a nie różnica stopnia i jakości prawdy. Zadania ideowe przesądziły o zróżnicowanych i wielokierunkowych środkach wyrazu, spowodowały, że nagromadzenie tych środków zbliżyło całość do wielkoplanowego malowidła epickiego.

Epopeja w *Panu Tadeuszu* za pośrednictwem nowoczesnych, wywodzących się głównie z powieści walterskotowskiej środków wyrazu, przyznających szeroką rolę elementom dramaturgicznym, rozwinęła się po linii najpełniejszej prawdy o narodowej zbiorowości. Prawdy, która dla pełni realistycznego odtworzenia każdy środek dramaturgiczny, zarówno w narracji autorskiej, w jej toku i rytmie, jak w samym przedstawieniu i opisie, uznaje za słuszny, jeżeli tylko dobrze on służy patriotycznej intencji dzieła. Prawdy tym razem zawartej w ostrych kontrastach zmieniającego się obyczaju i form patriotyzmu, które bez użycia tych środków artystycznych musiałyby wypaść o wiele bladziej, a przez to — mniej konkretnie, mniej realistycznie, z mniejszym ładunkiem walczącej ideowości w ich przedstawieniu.

Ideowość i realizm nie były u Mickiewicza parą przeciwstawną. „Dziełem realnym“ nazywał on ich całkowite połączenie — w formach poetyckich mogło być ono tak odległe jak powieść poetycka Byrona i dramat Krasińskiego. Dlatego to również ideowość *Dziadów* drezdeńskich i realizm *Pana Tadeusza* nie tworzą dwóch absolutnych przeciwieństw. W granicach zdrowego rozsądku, w granicach rzeczywiście dających się stwierdzić i dowieść podobieństw — należy zmniejszyć dystans, który z umiejętności twórczych Mickiewicza w okresie *Dziadów* a tychże umiejętności w *Panu Tadeuszu* czynił jakąś magiczną zagadkę, nieledwie cud. Ten sąd powszechnie się spotyka w tradycyjnych badaniach, niekiedy aż tak wyjaskrawiony:

Dwie zupełnie odrębne postawy wobec życia i świata, dwie całkowicie różne dynamiki twórcze, dwa zasadniczo odmienne style, dwie krańcowo przeciwstawiające się kompozycje. Tam misterium religijno-mistyczne o najpotężniejszych wybuchach duszy ludzkiej, o niesłychanej skali kontrastów psychicznych i ideowych, świat kosmosu i nieskończoności, metafizyka, walka na śmierć i życie z wszystkimi wrogimi poecie potęgami bytu, symbolika, widmowość, atmosfera przeczuć, snów, wizji — a tu jedno tylko: prostota [...], ale prostota będąca wyrazem zarówno najwyższej mądrości życiowej, jak najwyższego, olśniewającego genialnością artyzmu⁹⁰.

Ta prostota została zdobyta i okupiona walką o nowatorstwo artystyczne, równie uporczywą i zacieklą, jak w *Dziadach*. Walka ta w dziedzinie pierwiastków powieściowych poematu jest nie mniej widoczna aniżeli we wszelkich jego innych składnikach. Dla współczesnych zaś, odczytujących *Pana Tadeusza* głównie jako powieść, była w tym chyba najbardziej trudna do pojęcia niespodzianka Mickiewiczowskiego dzieła⁹¹. Bo walka dokonała się w ciszy, nad każdym odruchem natury i nad każdym uderzeniem zwykłych serc ludzkich.

14

Był więc *Pan Tadeusz* walnym zwycięstwem ducha nowoczesnej powieści nad upiorem pseudoklasycznej epopei, nad widmem klasyzystycznego poematu opisowego i nad duchem romantycznej powieści poetyckiej. Współcześni, którzy poemat Mickiewicza odczytywali jako powieść, nie popełniali błędu, nawet jeżeli obniżali tym sposobem rangę dzieła:

„[...] podobny do romansu W. Scotta, wierszem napisanego — powiadał Słowacki“⁹². „To jest *Pan Podstoli* wierszem napisany“ — sądził Krasiński⁹³. „Choć często poetyckie barwy przybiera i wierszowaniem strojny, przecież nie chce uchodzić za poemat i jest romansem obyczajowym“⁹⁴.

⁹⁰ Szwejkowski, *op. cit.*, s. 1.

⁹¹ Por. sądy współczesnych o układzie bohaterów w poemacie, zgromadzone przez Pigionia (*Pan Tadeusz*. Wzrost, wielkość i sława, s. 259—318).

⁹² J. Słowacki, *Dzieła*. T. 13. Wrocław 1952, s. 222 (list do matki z 18 XII 1834).

⁹³ Z listu Krasińskiego do ojca z 29 VIII 1834 (cyt. za J. Kallenbachem, *Adam Mickiewicz*. Wyd. 4. T. 2. Lwów 1926, s. 209).

⁹⁴ S. Ropelewski, *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim na emigracji*. W wyd.: *Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego za rok 1840*. Paryż 1841.

Krasiński i Ropelewski mylili się w randze dzieła, ale nie oceniali fałszywie jego głównego pokrewieństwa gatunkowego. Nawet dzisiaj *Pan Tadeusz* odczytany w postaci pozbawionej wiersza zastanawia tym pokrewieństwem. Na podstawie przekładu Paul Cazina przeprowadził taką lekturę Boy-Żeleński⁹⁵.

Pan Tadeusz jest wprawdzie czymś więcej niż powieścią — i na skutek swej poetyckiej wizji oraz szaty, i na skutek intarsji innych gatunków widniejącej w jego układzie. Ale ogłoszony w r. 1834, kiedy powieściopisarze polscy — to Skarbek, Hoffmanowa, Bronikowski, Niemcewicz, początkujący Kraszewski — *Pan Tadeusz* świetniej od nich wszystkich wyzyskiwał postulaty tego gatunku w tym, co w nim najważniejsze: konkretne i uogólniające zarazem malowidło środowiska, mądra charakterystyka postaci, rzetelne bogactwo szczegółu obyczajowego. Przejmując walterskotowską budowę fabuły mniej był Mickiewicz odkrywczy w zakresie znaczącej intrygi.

Na tle swego czasu był *Pan Tadeusz* najbardziej nowatorską powieścią polską. Nie mniej od pracowitej wytwórczości powieściowej w kraju ośmielał do tego gatunku, bo narzucał skalę uogólnienia i skalę realizmu, dotąd w piśmiennictwie polskim niedostępną dziełu o fabule narracyjno-powieściowej. Na myśli mamy nie tylko bezpośrednie działanie wątków i tła poematu, np. u Czajkowskiego (*Rok 1812*), u Łozińskiego (*Zaklęty dwór*), bo to jest wyłącznie problem zapatrzenia się i naśladownictwa. Skala realizmu i uogólnienia narzucana przez *Pana Tadeusza* występuje raczej wówczas, kiedy po jego przeczytaniu Słowacki pali pierwszą redakcję *Mazepy*, kiedy Norwid zawołał o poemacie: „południowego słońca realizm“⁹⁶.

Nowatorstwo powieściowe *Pana Tadeusza* w sensie przejmowania przez ten gatunek najwyższych zadań realizmu i uogólnienia nie było przeto dla powieści polskiej nowatorstwem sytuacyjnym tylko na tle dziesięciolecia 1830—1840. W dalszym jej rozwoju poemat Mickiewicza także je zachował. Stał się bowiem pierwszym słupem na drodze tradycji wielkich obrazów powieściowych, bliskich pierwiastkowi epickiemu, jak *Nad Niemnem*, *Chłopi*, *Noce i dni*, dotrzymujących prawdy i typowości wśród nowych warunków codziennego życia narodu, wśród nowych trosk odmiennych warstw i różnych

⁹⁵ T. Boy-Żeleński, *Robak wojskowy i cywilny*. *Wiadomości Literackie*, XI, 1934, nr 36.

⁹⁶ Norwid, *op. cit.*, s. 271.

jego pokoleń. „Południowego słońca realizm“ Mickiewicza jako nowatora powieściowego przyświeca takim dziełom w polskiej tradycji pisarskiej.

Byle pamiętać, że tradycja narodowa to nie systematyka gatunku. Że nie tylko wielka powieść rodzi powieść, dramat rodzi dramat — lecz wzór osiągniętej w danym piśmiennictwie skali prawdy oddziaływa na całość dorobku dalszych pokoleń. Byle, słowem, pamiętać o dwóch mądrych maksymach Goethego:

„Wszystko, co jest doskonałe, musi wykroczyć poza ramy swego rodzaju, musi się stać czymś innym, nieporównywalnym“.

„Nie ma przyszłości, której powrotu należałoby pragnąć, jest tylko wiecznie nowe, które kształtuje się z rozwiniętych elementów przeszłości“⁹⁷.

⁹⁷ Goethe, *op. cit.*, t. 4, s. 429, 436.