

# Bogusław Dopart

---

## Poezja romantyczna - liryka romantyczna - liryka romantyków

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 29, 45-55

---

1994

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Bogusław Dopart*

POEZJA ROMANTYCZNA – LIRYKA ROMANTYCZNA  
– LIRYKA ROMANTYKÓW

1

Mówiąc o liryce romantycznej – jakież właściwie przedmiot mamy na uwadze? „Gdy myślę o liryce Mickiewicza – powiada Julian Przyboś – nie znajduję jej granic”<sup>1</sup>. „Nie tyle o liryce, ile o liryczności mówić by należało przy określaniu dążeń poezji romantycznej” – tak zaczyna się opracowanie słownikowe autorstwa Czesława Zgorzelskiego. Pojęcie liryczności – kontynuuje badacz – „W rozumieniu romantyków stało się [...] nie tyle określeniem przynależności do jednego z rodzajów literackich, ile raczej oznaczeniem kategorii estetycznej wiążącej się z podmiotowością wypowiedzi i przenikającej ją w większym lub mniejszym stopniu niezależnie od rodzaju czy gatunku utworu. Zmienił się aspekt spojrzenia na dzieło literackie. Widziano w nim nie tyle realizację zasad epiki, liryki lub dramatu, ile raczej przejaw twórczości jako spontanicznego wyrazu reakcji człowieka na rzeczywistość wewnętrzną własnej osobowości i na prawdę świata, który go na zewnątrz otacza. Poezję pojmować zaczęto jako rezultat refleksji nad egzystencją świata i ludzi”<sup>2</sup>.

Istnieją więc określenia i stylizacje gatunkowe, lecz powstają formy nieczyste, synkretyczne, graniczne, nie ma bowiem norm bądź zasad odpowiedniości, na których można by ufundować model gatunku. Klasyfikacja rodzajowa tylko nominalnie pełni funkcję tabeli gatunków i ukazuje repartycję reguł kompozycyjno–stylowych; każda z kategorii rodzajowych, na przykład liryczność, pozostaje w stosunku komplementarności do kategorii pozostałych, uchwytana tylko na tle i w związku z innymi estetyczno–strukturalnymi tendencjami w obrębie wypowiedzi. Poezja w romantycznym pojmowaniu – to nie zbiór wypowiedzi zrealizowanych w formie wierszowej (są wszak poematy prozą, bywa, że przypisuje się walory poetyckości prozie narracyjnej), lecz raczej ideał wypowiedzi totalnej albo postawa twórcza oraz interpretacja świata wewnętrznego i zewnętrznego, cechująca wypowiedź artystyczną, albo nawet – sam akt twórczy w opo-

zycji do wytworzonego tekstu. Jeszcze inaczej: poezja to uniwersum estetyczne twórczości słownej, które każdemu dziełu nadaje poetycki charakter i w każdym dziele, jako fragmencie całości, przyjmuje ograniczoną postać.

Romantyczny dyskurs o poezji, liryczności, liryce, o tym wszystkim, co nazywamy dziś raczej kategoriami rodzajowymi niż rodzajami, raczej aspektami gatunkowymi niż gatunkami, wywodzi się z estetyki filozoficznej, rzutującej na sztukę słowa rezultaty metafizycznej konstrukcji *universum*; wywodzi się również z antropologii maskowanej przy pomocy formuł estetycznych. Trudno byłoby oczekiwać, że zasadnicze tezy estetyki literackiej romantyzmu zostaną w pełni przełożone na heurystyczne standardy poetyki historycznej, jednakże w analizach genologicznych, podobnie jak na wyższych poziomach semantycznej interpretacji dzieła romantycznego, też owych ignorować nie sposób. Kwestią do szczegółowego rozpatrzenia przy innej okazji pozostaje specyficznie romantyczna sytuacja komunikacyjna i adekwatne do niej reguły hermeneutyczne, na których można by oprzeć bardziej metodyczną interpretację znamiennego dla romantyzmu dzieła fragmentarycznego.

Następna kwestia nasuwa się w związku z kontrastową różnorodnością stylowych realizacji poezji lirycznej doby romantyzmu. Sytuuje się ona między przeciwstawnymi dążeniami – z jednej strony – do subiektywności bądź to konfesyjnej, bądź przyjętej metody kreatywnej – z drugiej strony – do obiektywizacji poetyckich przedstawień; do ekspresji niejako naturalnej oraz do wzniosłości i gwałtowności wyrazowej; do śpiewnej harmonii – albo do dysonansu, kontrastu; do bezpośredniości i do sugestii, aluzyjności, wieloznaczności. Znamionuje tę poezję retoryczność i – przeciwnie – muzyczność; nastawienie na potoczność, konwersyjność, kiedy indziej zaś – tendencja do wyodrębniania specyficznego języka liryki<sup>3</sup>.

Powstaje wątpliwość, czy mamy tę dysonansową różnorodność traktować jako wiązkę opozycji konstytutywnych dla liryki romantycznej, czy też powinniśmy mówić o polimorficznej, wielokształtnej, wieloznacznej pluralizmowi prądów literackich w omawianym okresie, liryce romantyków. Za tym ostatnim rozwiązaniem przemawiałaby daleko idąca odmiennosc praktyki twórczej wielkich poetów tego czasu. Jakoż obok reprezentatywnie romantycznego dorobku Słowackiego istnieje „ponadprądowa i wciąż nowoczesna” liryka Mickiewicza, liryka Norwida zaś „odcina się wyraźnie od głównego nurtu ówczesnej poezji”<sup>4</sup>, tak że jej usytuowanie wobec dziewiętnastowiecznych prądów pozostaje kwestią otwartą.

Rozwiązaniem najtrafniejszym wydaje się semantyczna precyzacja uwydatnionych powyżej terminów i przydzielenie im w miarę ścisłych zakresów zastosowania. Z określenia „liryka romantyków” wiązała by się świadomość synkretycznego, niejako międzyprądowego, charakteru praktyki twórczej; określenie

drugie odnosiłoby się do utworów odznaczających się jednolicie romantycznym wyposażeniem lub romantyczną dominantą stylowo–estetyczną.

2

Poezja doby romantycznej stawia badacza przed wyjątkowo skomplikowanymi wyborami dotyczącymi perspektywy interpretacyjnej, tzn. celów badawczych, adekwatności przedmiotowej, warunków prawomocności pozyskiwanej wiedzy, środków interpretacji. Generalna linia podziału przebiega między interpretacją o założeniach historycznych oraz interpretacją adaptacyjną<sup>5</sup>. Przeciw tej pierwszej zdają się przemawiać te same argumenty, na podstawie których jest podważane poznanie historyczne jako takie i sam ideał obiektywności wiedzy humanistycznej; klimat humanistyki dzisiejszej sprzyja raczej uzasadnieniom interpretacji adaptacyjnej.

Byłoby czystym nieporozumieniem odbieranie racji istnienia interpretacji o założeniach adaptacyjnych i opartych na niej różnych wariantów „krytyki literaturoznawczej”, jednakże rezultaty podejmowanych pod tym znakiem przedsięwzięć badawczych mają wysoce zróżnicowaną wartość. Ze wszech miar godne uwagi próby egzystencjalnej rewaloryzacji romantycznych tekstów łatwo preradzają się w arbitralne projekcje współczesnych idei na dzieła sprowadzone do roli anonimowych konstrukcji językowych, wyobcowanych z dającego się historycznie odtworzyć świata autorskiego. Zawsze fascynujące badania nad romantyczną wyobraźnią i fantazjotwórczą aktywnością romantycznej jaźni niejednokrotnie odsłaniają tajemnice owego XIX–wiecznego „innobytu” przemieszane z wątkami naszego współczesnego samorozumienia. Nie ma więc pewności, czy chodzi o transcendencję poznawczą, czy o wybór maski; czy badamy romantyzm, czy go anektujemy w imię pewenej ideologii humanistycznej lub kulturalnej.

Dotkliwym balastem obarczającym te badania jest idolum nowoczesności. W tym porządku myślenia romantyzm to przede wszystkim zapowiedzi praktyki artystycznej naszych czasów, korzenie naszej sytuacji antropologicznej itd. Z pewnością, dzisiejsze powroty do romantyzmu – dyktowane dążeniami do rewindykacji kulturalnej lub poszukiwaniami bardziej intensywnych i zadowalających sposobów istnienia – stanowią dla badacza fenomen o głębokim znaczeniu, lecz trudno żywić nadzieję, że ciasny antropologizm, prezentyzm, swoisty „hedonizm” interpretacyjny pozwoli unieść romantyczną zasłonę Izidy. Nastawienie aktualizujące raz po raz przywraca do łask odrzucone, zdawałoby się, konstrukcje teleologiczne; w ten sposób poniechany historycyzm powraca – niewidzialnie – bocznymi drzwiami.

Dorobek romantyków jest pod niejednym względem uniwersalny i ponad-

czasowy, czyli z naszej perspektywy – nowoczesny. Nowoczesność romantyzmu ma także aspekty węższe i bardziej bezpośrednie.

„Neutralne marzycielstwo zamiast uczucia, wyobraźnia zamiast rzeczywistości, świat w gruzach zamiast jedności świata, mieszanina różnorodnych elementów, chaos, fascynacja ciemnością i magią języka – zarazem jednak i podobne do matematycznego chłodne działanie, które wyobcowuje to, co było dobrze znajome: oto struktura, mogąca pomieścić teorię poezji Baudelaire’a, lirykę Rimbauda i Mallarmégo. Struktura ta nie traci swej przejrzystości także i wtedy, gdy jej poszczególne człony ulegną później przesunięciom lub uzupełnieniom” – oto pogląd Hugo Friedricha na genealogię współczesnej liryki, która jawi mu się jako „odromantyzowany romantyzm”<sup>6</sup>.

Opinia ta rzuca także światło na charakter samej poezji okresu romantyzmu, ale jest to oświetlenie częściowe, aspektowe, a nie cała prawda.

Jeszcze jeden przykład.

„Czy wolno mówić o czyjejs liryce, jeśli nie weszła w krew słuchacza, tak właśnie, że jej żar i blask rzuca światło i ogrzewa całość poetyckiego dzieła autora? Albo lepiej: Czy warto o niej mówić? Czymkolwiek jest liryka, jest ona rodzajem twórczości obnażającym do nagiej prawdy osobowość poety, ona odsłania rzeczywistość taką, jaką ujął ją i przekształcił umysł poety, najzupełniej, zdradza ją najbezwzględniej. Powieściopisarz, dramaturg, malarz, nawet muzyk mogą się kryć za własne dzieło, liryk staje w obliczu bliźnich nagi, bez-wstydnny jak prawda. Najpiękniejsze szaty królewskie sztuki poetyckiej nie okryją tej nagości, jeśli sama nie jest moralnie wielka. Oto dlaczego wielki poeta narzuca się całą siłą swojej wielkości – w liryce”.

Respektowanie pełnego wymiaru i wszelkich konsekwencji relacji twórca – dzieło, uznanie moralnego sensu poezji, empatyczne nastawienie lekturowe – oto założenia książki, z której wyjęty został przytoczony fragment. Jego autorem nie jest wszakże „staroświecki” monografista, lecz liryk uosabiający nowoczesność w literaturze i sukces poetyckiej awangardy: cytat pochodzi z tomu mickiewiczowskich szkiców Juliana Przybosia<sup>7</sup>. Szkice te nie wydają się w zamyśle ani nowoczesne (choć autor poczynił wiele ważnych uwag na temat tzw. wartości rozwojowych poezji Mickiewicza), ani tymbardziej anachroniczne. Można sobie wyobrazić z powodzeniem książkę Przybosia na temat „Mickiewicz i poetycka awangarda”, a jednak w tomie *Czytając Mickiewicza* autor ponad pytaniem o lirykę, jaką sam uprawiał, umieszcza kwestię: czym był romantyzm? – i właśnie ta perspektywa pozwala mu wyraźniej widzieć Mickiewiczowską poezję jako „rzut w przyszłość”.

Obcowanie z liryką romantyczną jest spotkaniem oko w oko z postacią niepokojącą już przez to, że rości pretensje do bycia samotwórczą i samowładną jaźnią. Jest zetknięciem się z wyjątkowo intensywnymi konkretyzacjami różnych aspektów człowieczeństwa. Własna prawda romantycznego bohatera i życiowe powikłania odpowiadające jego wyjątkowości – rozpisane na wiele wariantów w rozleglejszych konstrukcjach poematów dramatycznych czy epickich, niejako

więc zrelatywizowane, zreplikowane, uniwersalizowane – tu zyskują całą jasność antropologicznej rewelacji, realizującej się w momentalnej teraźniejszości, w języku zarazem uderzającym dosłownością i pozostawiającym czytelnika w labiryncie ciemnych znaków. Jeśli dzieło romantyczne powstaje tylko po to, by pozostawić w czytelniku ukształtowany z jego własnych przeżyć ten sam stan ekstazy czy konwersji, którego w akcie twórczym doświadczył autor, to forma liryczna najlepiej temu celowi służy. Romantyka niezdolnego do zaryzykowania całą intymnością – liryka zdemaskuje.

Jak wskazuje powyższy passus, zakładam, że istnieje specyficznie romantyczna antropologia komunikacji lirycznej (podobnie jak istnieją antropologiczne podstawy romantycznej koncepcji wiersza lirycznego) – ku tym sprawom prowadzą zabiegi hermeneutyki i krytyki identyfikacyjnej. Nie wydaje się natomiast, iżby liryka wyodrębniła się z romantycznej poezji w zakresie antropologicznej tematyki i zawartości ideowej. W całej tej poezji obraz człowieka budowany jest na tych samych antynomiach tytanizmu i pokory, buntowniczego podeptania wszelkich zobowiązań i heroizmu ofiarniczego, demonizmu i mistycznego wyrzeczenia się „ja”, pełnego cierpień zmagania z losem i konsolacji najczęściej religijnej, odmowy współbycia i pielęgnowania wspólnoty. Przykładów ukazujących ideową i tematyczną wspólnotę romantycznej liryki i kompozycji nielirycznych nie trzeba szukać daleko. Wystarczy wspomnieć o stosunku liryków rzymskich i drezdeńskich oraz *Zdań i uwag do Dziadów części III* czy o rozpadaniu się na archipelagi liryczne dramatycznych i epickich przedsięwzięć Słowackiego w okresie mistycznym. Trzeba tu dodać, że wyznaczanie lirykom roli towarzyszącej, w każdym razie podrzędnej w stosunku do kompozycji bardziej rozwiniętych – nie wydaje się trafne; formy małe i wielkie łączy ogólna, podstawowa koncepcja tematyczno–ideowa, ale niekoniecznie sposób konkretyzacji czy krystalizacji owej koncepcji.

W poezji romantycznej – także więc w liryce – można by upatrywać co najmniej dwie metafizyczne perspektywy, tkwiące u podstaw analizy bytu ludzkiego. Są to perspektywy raczej rozbieżne niż komplementarne, w pewnych aspektach nawet wyraźnie przeciwstawne, a jednak w niektórych wielkich realizacjach romantycznej liryki (np. w *Sonetach krymskich* i lirykach lozańskich Mickiewicza, w liryce genezyjskiej Słowackiego) współbrzmiały one, wywołując fascynującą oscylację antropologicznego sensu utworów. Istnieje mianowicie perspektywa egzystencjalna, odrywająca i upodabniająca istnienie człowieka w ogóle i każdej poszczególnej jednostki od wszelkich innych bytów; nader często jest to egzystencja samotna, zraniona, zagrożona, bez imienia i miejsca. Uchwycenie tak pojmowanego istnienia wymaga środków raczej intuicyjnych niż intelektualnych, raczej muzycznych niż logiczno–słownych, metafory nie motywowanej podobieństwem, symbolu jako instrumentu pozapojęciowego wyrażania, dramatyzmu nie tyle treści, ile stosunków formalnych, poetyki aluzji i sugestii. W innej

perspektywie – z braku lepszego określenia nazwę ją pneumologiczną – człowiek jawi się jako potencja duchowa, energia twórcza, dynamizm bytowy nie mieszczący się w żadnych ustalonych granicach, ekspandujący bezustannie. Romantyczną interpretację uzyskują koncepcje człowieka jako *imago Dei*, mikrokosmosu; jednostka ucieleśnia naród bądź całą ludzkość (*l'homme universel*). Wizje antropologiczne tego typu mieszczą się w szerokim spektrum dykcji poetyckich: obsługuje je dyskurs metafizyczny, styl konfesyjny (inaczej mówiąc – mowa uczuć), rozmaite języki symboliczne, formowane z zasobów całego uniwersum estetycznego romantyzmu. Jak retoryczność – wbrew uprzedzeniom zwolenników „poezji czystej” – nie musi tłumić rezonansu lirycznego<sup>8</sup>, tak też estetyka romantycznie rozumianego realizmu<sup>9</sup> nie może być arbitralnie usuwana z repertuaru środków poezji symbolicznej; świadczą o tym liczne realizacje liryki opisowej

4

Czynnikiem zespalaającym różne wizje metafizyczne, różne nurty refleksji antropologicznej (mimo rozbieżności pozostające w jednym polu widzenia) jest idea człowieka–twórcy. To akt twórczy stanowi właściwy instrument egzystencjalnego samorozumienia, które z niego się rodzi i wraz z nim następuje, to dzięki pasji tworzenia dochodzi do ekspansji jaźni. Więcej – człowiek jest pasją twórczą: ta aktywistyczna definicja tkwi u podstaw wszystkich innych określeń fenomenu ludzkiego.

Utożsamienie człowieka z pasją twórczą stanowi zarazem antropologiczne umotywowanie poezji romantycznej. Ogniwem pośredniczącym jest tu takie pojmowanie aktu tworzenia poetyckiego, w którego centrum znajduje się koncepcja kreacyjnej wyobraźni, traktowanej jako główna władza umysłu, lub wprost identyfikowanej z jaźnią. Kreatywistyczna teoria wyobraźni zarazem należy do aktywistycznej antropologii i tworzy fundament estetyki poezji. Jakie miejsce należy przypisać wyobraźni w kręgu pojęć o liryce romantycznej?

Przyjęło się nazywać tę lirykę „mową uczuć”. Oznacza to – mówiąc w największym skrócie – że będący udziałem twórcy proces emocjonalny staje się nie tylko przedmiotem wypowiedzi lirycznej, ale i uzasadnieniem rozwiązań kompozycyjnych (nie podpadających już pod jakąkolwiek z góry określoną normę gatunkową) oraz stosunku do języka (uwydatnienie jego ekspresywnych możliwości wysunięto na plan pierwszy).

Nazwijmy umownie lirycznością nasyconie emotywnie świata poetyckiego wespół z tendencją do przedstawień deformujących i zasadą odkrywczości formalnej, adekwatnej do przedmiotu wypowiedzi i ekspresywnego jej charakteru.

Zauważmy teraz, iż definiowanie liryki nie tylko przez uczucie, ale i przez wyobraźnię, sięga głęboko w czasy przedromantyczne. Pisał Euzebiusz Słowacki:

„Poezja liryczna jest to żywe i uroczyste wyrażenie uczuć i namiętności, które przejmując duszę i napęlniając serce z niezmierną mocą na imaginacją działającą”<sup>10</sup>.

A oto wyjątek z *Kursu poezji* Józefa Korzeniowskiego, kursu powstającego już w atmosferze sporów przełomu romantycznego (1823):

„Im żywszym uczuciem poeta przejęty, tym większy entuzjazm poetyczny. Stan ten nazywa się stanem natchnienia, bo niektóre władze duszy wzmaga i do większej działalności wprawia. Rozum wprawdzie nie widzi wówczas tak jasno, jak gdy może z zimną rozumą rozbierać rzeczy. Lecz za to imaginacja zapalona przedmioty rzeczywiste miesza z urojonymi; co jest i co być może staje równie wyraźnie przed myślą poety; rzeczy nieprzytomne zamieniają się na obecne, przyszłe na rzeczywiste. Ten to stan duszy rodzi wielkie myśli i obrazy; szczęśliwe i śmiałe wyrażenia, nadzwyczajne metafory: słowem, w takim natchnieniu dusza znajdować się powinna, jeżeli polot poematu ma być prawdziwie liryczny.

Uczucie przez przedmiot jaki obudzone i podniesione do stanu natchnienia staje się przedmiotem poematu lirycznego. Muzyka wyraża to uczucie przez tony; poezja liryczna daje nam je poznać przez myśli, tony i obrazy z tymże uczuciem ściśle i naturalnie skojarzone”<sup>11</sup>.

Korzeniowski posługuje się językiem estetyki jeszcze oświeceniowej, koncentruje się jednak na kwestii, która wiedzie wprost do romantycznej świadomości poetyckiej i do romantycznej praktyki lirycznej. Chodzi mianowicie o związek uczucia z wyobraźnią: poruszenie emocjonalne intensyfikuje kreacyjne dyspozycje tej ostatniej, a tworzone na podłożu uczuciowym fikcje nabierają autonomicznie poetyckiego charakteru.

Jakoż liryka romantyczna jawi się w swej istocie nie tylko jako mowa uczuć, lecz również – jako rzecz wyobraźni. Eksterioryzacja uczuć nie daje się tu oderwać od wyobraźniowej „introspekcji”, czy też rekonstrukcji świata intymnego, sama zaś intymność to nie wyłącznie obszar emocjonalnej reakcji na rzeczywistość zewnętrzną czy teren rozwijania samoświadomości uczuciowej; to również – i może przede wszystkim – przestrzeń, w której dokonuje się badanie konkretnego ludzkiego, wytwarzanie znaków egzystencji, pogoń za istnieniem. Preracjonalną rzeczywistość ludzkiego bytowania można uchwycić dzięki połączonym dyspozycjom afektywno–wyobraźniowym, jednakże wyobraźnia i świadomość uczuciowa występują tu w roli podwójnej. Obok funkcji badawczego instrumentu przysługuje im ranga przedmiotu badania: to właśnie namiętności twórcy i twory wyobraźni są szczególnie godnym uwagi źródłem prawdy o ludzkim istnieniu, a nawet wiedzy o universum ujmowanym ze stanowiska romantycznej jaźni. Naturalne i konsekwentne stają się zatem decyzje, na mocy których czyni się poetę uosobieniem twórczego człowieczeństwa, akcję wyobraźni natchnionej – podstawowym fenomenem antropologicznym, proces twórczy – uprzywilejowanym tematem poezji, improwizację – poezją jako taką. Nie oznacza to wszakże automatycznie uznania poezji za „sztukę dla sztuki”; bardziej znamienne dla romantyzmu jest sytuowanie metapoezji w obrębie koncepcji łączących słowo poetyckie z rewelacją metafizyczną, profecją, mitem narodowym.



Mowa uczuć i rzecz wyobraźni. Wieloraka korelacja czynników decydujących o tej dwoistej tożsamości poezji romantycznej stanowi też, jak się wydaje, jej główny mechanizm rozwojowy.

Romantyczne „czucie” to osnowa świata intymnego, ale również siła formująca język wypowiedzi i przedstawienia poetyckie. Wyobraźnia tkwi u podstaw specyficznym poetyckiej strategii fikcyjotwórczej, lecz jej oddziaływanie obejmuje również wynalazczość językową i odkrywanie treści świata intymnego. W całej dziedzinie poezji romantycznej, nie tylko na obszarze liryki, dostrzega się owe współdziałanie czynników emocjonalnych i wyobrażeniowych; z wzajemnego oddziaływania rodzi się dynamizm tej poezji.

W swym pędzie rozwojowym romantyzm odrywa się od późnoklasycystycznej formy i doktryny literackiej, a także przekracza progi sentymentalnej wrażliwości<sup>12</sup>. Droga przekształceń (prócz odkryć radykalnie zrywających z przeszłością istnieją też, zapewne dość liczne, warianty pośrednie<sup>13</sup>) prowadzi od wypowiedziania emocjonalnej reakcji na świat otaczający do pełnej waloryzacji intymności, od subiektywności wynikającej z rzutowania stanów wewnętrznych na rzeczywistość pozaosobową do kreacyjnej liryczności, od definiowania uczuć do symbolizacji konkretnego ludzkiego i samego istnienia, od emocjonalizmu uwikłanego w perswazyjną funkcję utworu do gry hermeneutycznej, której celem egzystencjalna identyfikacja czytelnika z twórcą, od normy genologicznej do poezji jako „totalnego podmiotu”<sup>14</sup>.

Poezja romantyczna kształtuje się w toku rozbijania, czy raczej otwierania form gatunkowych traktowanych już nie z normatywnego, lecz historycznego punktu widzenia, tzn. będących repertuarem praktyk literackich, które uległy zróżnicowaniu w procesie dziejowym. Nie chodzi o gwałtowne porzucenie gatunków, ale o wyznaczenie im miejsca i funkcji w poezji wyrażającej nową epokę oraz mierzącej się z romantyczną wszechcałością, z *Universum*. Romantycy nie kwestionują konwencji literackich w imię negatywnej wolności, w imię nieokreślonej swobody; dążą oni do kształtowania wypowiedzi zgodnie z nową filozofią formy, opartą na ideach niezdeteminowanej jaźni, wyobraźni wiecznie płodnej, egzystencji wciąż wybiegającej ku nieznanym horyzontom.

Poezja formy otwartej zasadza się na dialektyce części i całości, fragmentu i kompozycji organicznej, formowania pozagatunkowego i synkretyzmu gatunków, mikrocałości i rozległych struktur poematu uniwersalnego. W obrębie tej poezji liryka w istocie nie ma granic. Liryczność – owa estetyczna emanacja liryki – staje się czynnikiem oddziałującym na cały repertuar form literackich. W dziedzinie epiki narrator wysuwa się przed fabułę, zrywając z Arystotelesowską zasadą; rozbudowane konstrukcje podmiotowe wdzierają się do dramatu romantycznego. Twórcy romantycznego poematu epickiego i dramatycznego raz

po raz przejawiają właściwy lirykowi stosunek do kompozycji i do formy językowej.

Nie można jednak – rzecz jasna – twierdzić, że romantyczna liryka jest pozbawiona wyróżników strukturalnych. Oprócz wcale licznych lirycznych stylizacji gatunkowych (na ogół niekonsekwentnych, synkretycznych) mamy na uwadze liryk romantyczny – małą formę poetycką o nieokreślonych odniesieniach do tradycji gatunkowej, utwór, o którego jednorazowym ukształtowaniu i jedności strukturalnej decyduje skończony proces emocjonalno–wyobraźniowy. W pokrewnym lirykowi pod względem rozmiaru i charakteru poemacie prozą formę wierszową zastępuje kunsztowna mowa niewiązana.

Z dwoistą tożsamością liryki romantycznej – jako mowy uczuć i jako rzeczy wyobraźni – można by też wiązać wielkie i w pełni wykorzystane przez znakomitych twórców możliwości stylowego różnicowania się dziedziny lirycznej w okresie romantyzmu. Na jednym biegunie szerokiego wachlarza wariantów mielibyśmy mowę uczuć *par excellence*, czyli stematyzowany proces emocjonalny, wyrażany za pomocą najbardziej naturalnych środków poezji konfesyjnej. Po przeciwnej stronie trzeba by usytuować dążenie do rozwijania (przy daleko idącym maskowaniu uczuć) specyficznie lirycznych operacji fikcyjotwórczych i konstrukcji językowych. Cóż umieścić po środku? Chyba lirykę bardzo osobistą, a zarazem symbolicznie zuniwersalizowaną, czyniącą świat intymny tyleż niepowtarzalnym konkretem, co odbiciem i narzędziem interpretacji romantycznego Universum; mowę łudzącą naturalnością, a w istocie odznaczającą się prostotą wypracowaną środkami wysokiego kunsztu. Trudno nie pomyśleć tu o wierszach lozańskich Mickiewicza – konstelacji lirycznej rzucającej ze swej ponadprądowej wysokości światło na ośrodkowe cechy, czy raczej możliwości romantycznej liryki.

Co się tyczy liryki romantyków – by pod koniec wrócić na chwilę do tego zagadnienia – uproszczeniem byłoby łączenie nazwisk najwybitniejszych twórców z wyłączną i jedyną tendencją artystyczną. W dorobku poetyckim Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, zyskują spełnienie różnorodne możliwości romantycznej liryki, chociaż nie wydaje się całkiem bezzasadne lokowanie Słowackiego bliżej mowy uczuć, a Norwida raczej w pobliżu rzeczy wyobraźni. U wszystkich wymienionych poetów dostrzegamy stylizacje międzyprądowe – zrefunkcjonalizowane, poddane romantycznej dominancie stylowo–estetycznej ujęcia klasycyzujące i sentymentalizujące; wszyscy oni odwołują się w romantyczny sposób do tradycji gatunkowej.

Różnorodność liryki wielkich romantyków wiąże się w niemałym stopniu z faktem, że prąd romantyczny przybrał w swym toku rozwojowym charakter wielowariantowy. Warianty tego prądu wypracowuje się na ogół za pomocą form bardziej skomplikowanych i rozwiniętych niż struktury liryki; wyjątek może najbardziej wyrazisty stanowią *Sonety krymskie* – manifest romantycznego trans-

cidentalizmu<sup>15</sup>. Z pewnością jednak skazujemy się na interpretacje zubożone, nie biorąc pod uwagę takich na przykład faktów, że liryk *Do matki Polki* inauguruje polistopadowy profetyzm Mickiewiczowski, a *Grób Agamemnona* pozostaje w związku z właściwym Słowackiemu romantyzmem ironiczno–kreacyjnym. Bardzo zaawansowane stadium prądu realizuje się w liryce Norwida; z romantyzmem wiążą tę poezję m.in. postawa metafizyczna (chodzi tu jednak o raczej nietypowy dla romantyzmu realizm metafizyczny), kreacyjny stosunek do języka, nacisk na autonomię przedstawień poetyckich, dążenie do poetyckiej waloryzacji nowych zjawisk dziejowych.

Czynnikiem różnicującym lirykę romantyków jest także konstruowanie wspólnot komunikacyjnych; oprócz gry hermeneutycznej obliczonej na identyfikację egzystencjalną, oprócz relacji samozwrotnej (poeta samotny) mamy tu także przesłania do Boga, narodu, „maleńkiej drużby” wyznawców, do przyjacielskiego kręgu z emigracji czy „domowej ojczyzny”, do anonimowej publiczności z epoki „panteizmu–druku”, do potomności – „późnych wnuków”.

Proces rozwoju omawianej dziedziny twórczości – gdyby pokusić się o hipotetyczne uogólnienie – wiódł od poezji jako liryki do – liryki jako poezji. Pierwszy z tych metaforycznych skrótów odnosi się do rzeczywistości w niniejszych rozważaniach charakteryzowanej: liryka wykracza poza specyficznie liryczne struktury; rozwinięte, synkretyczne kompozycje poetyckie mieszczą w sobie wyodrębnione odcinki liryczne; właściwy liryce stosunek do kompozycji i do formy językowej uobecnia się w strukturach romantycznego poematu epickiego i dramatycznego. Odrębnego opracowania wymagałoby podążanie ku wyłączości małych form poetyckich, obumieranie form wielkich wskutek zwężania zakresu tematycznego i ograniczania funkcji poezji oraz tego nastawienia na autonomizację fikcji poetyckiej i języka poezji, które w liryce nowoczesnej nieraz przybiera skrajne formy. Proces redukcji poezji do liryki został tu zasygnalizowany jako problem genealogii liryki nowoczesnej: bez bliższego wglądu w późną twórczość liryczną Mickiewicza, Słowackiego i Norwida trudno kusić się o odpowiednie ujęcie tego zagadnienia.

Porządkujący przegląd praktyk twórczych w zakresie liryki doby romantycznej nie był nadrzędnym celem powyższych uwag. Chodziło przede wszystkim o zastanowienie się nad zespołem pojęć stosownych do badania romantycznej liryki i umożliwiających – w dalszej perspektywie – włączenie obrazu tej liryki w paradygmataczny opis romantyzmu polskiego jako prądu i okresu literackiego. Wątek metainterypretacyjny (w rozdziale 2) miał uwydatnić historyczny zamysł niniejszych dociekań – zamysł obcy tak kuszącym przedsięwzięciom interpretacji adaptacyjnych.

## Przypisy

<sup>1</sup> J. Przyboś, *Najwyższy z czujących*, w: *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965, s. 165.

<sup>2</sup> C. Zgorzelski, *Liryčność poezji romantycznej*, w: *Obserwacje*, Warszawa 1993, s. 181; druk także *Liryka romantyczna*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991, s. 473–480. Nie sposób uwidocznnić w przypisach, jak wiele niniejsze uwagi zawdzięczają pracom Czesława Zgorzelskiego, zawierającym nie tylko historyczne i metodologiczne uogólnienia na temat liryki romantycznej, nie tylko charakterystyki sztuki poetyckiej Mickiewicza i Słowackiego (*O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976; *Liryka w pełni romantyczna*, Warszawa 1981), lecz również ogólne ujęcia prądu romantycznego: *Romantyzm w Polsce. Szkic popularno-syntetyczny*, w: *Od Oświecenia ku Romantyzmowi i współczesności*, (*Szkice historycznoliterackie*), Kraków 1978, s. 157–183; *Zarys linii rozwojowych polskiej poezji romantycznej*, „Universitas” 1992, nr 3, s. 24–29.

<sup>3</sup> Por. C. Zgorzelski, *Liryčność poezji romantycznej*, dz.cyt., s. 192–195.

<sup>4</sup> Tamże, s. 195, 196.

<sup>5</sup> Zob. L. Nowak, *O interpretacji adaptacyjnej*, w pracy zb.: *Wartość, dzieło, sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*, pod red. J. Kmity, Warszawa 1975, s. 220–227.

<sup>6</sup> H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, tłum., wstęp E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 50, 51.

<sup>7</sup> J. Przyboś, dz.cyt., s. 168.

<sup>8</sup> Ofiarą arbitralnych założeń interpretacyjnych oraz kryteriów wartościowania w swoim czasie padła m.in. liryka religijna Mickiewicza oraz wizyjne partie *Dziadów* drezdeńskich. Nie byli tu wolni od uprzedzeń nawet interpretatorzy najwybitniejsi i estetycznie najbardziej uwrażliwieni (Wacław Borowy, Juliusz Kleiner), co nie zmienia faktu, że wprowadzenie perspektywy estetycznej należało do najbardziej istotnych wydarzeń w dziejach badań naukowych nad poezją romantyczną.

<sup>9</sup> Przypomnijmy tu „idealną architektonikę efektów poetyckich” Mochnackiego, w której idealizm i realizm okazują się kategoriami polaryzującymi romantyczne uniwersum estetyczne; chodzi więc o realizm nie dający się pomyśleć bez komplementarnej kategorii idealizmu i z pewnością nie spełniający kryteriów pozytywistycznie rozumianego prawdopodobieństwa życiowego czy fikcji werystycznej. Zob. M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, oprac. i wstęp Z. Skibiński, Łódź 1995, s. 121–124.

<sup>10</sup> E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, Wilno 1826, s. 233.

<sup>11</sup> J. Korzeniowski, *Dziela*, t. 12, Warszawa 1873, s. 35.

<sup>12</sup> W niniejszej charakterystyce przełomu romantycznego w liryce odwołuję się do prac T. Kostkiewiczowej *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984, rozdz. II i III; C. Zgorzelskiego *Przełom romantyczny w dziejach liryki polskiej*, w: *Obserwacje*, s. 167–180.; P. Żbikowskiego, *Klasyzm postanisławowski. Doktryna estetyczno-literacka*, Warszawa 1984, rozdz. IV i V.

<sup>13</sup> Na przykładzie wczesnej liryki Słowackiego problem ten przestudiował I. Opacki w pracy *Słowackiego „równania z jedną niewiadomą”*, w: *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972, s. 27–66.

<sup>14</sup> Nawiązuję tu do określenia H. Friedricha (dz.cyt., s. 53), charakteryzującego romantyczne pojmowanie poezji jako totalnego podmiotu.

<sup>15</sup> Zob. B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, rozdz. IV.