

Jacek Brzozowski

Glosy do "Romantyczności"

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 49, 7-48

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JACEK BRZOZOWSKI

GLOSZY DO ROMANTYCZNOŚCI

W marcu 1842 roku pisał poeta do generała Skrzyneckiego:

Moja wiara w słowo Andrzeja jest skutkiem całego mojego życia, wszystkich moich usposobień i prac duchowych. Kto by czytał pisma moje, przekonałby się o tym. Nie wspomnę o drobnych w młodości rzuconych w świat pieśniach („Romantyczność”, „Oda do młodości”), późniejsze dzieła, a mianowicie „Księgi pielgrzymstwa” i „Dziadów” część IV, świadczą, że to, co się dzieje, przeczuwał i przepowiadał. Wszyscy, którzy mnie znają, wiedzą, że nigdy o swoich poezjach nie mówię i siebie nie cytuję, ale w rzeczy tak ważnej muszę na stronę usunąć wszelkie względy taktyki światowej.²

Istotnie, Mickiewicz rzadko mówił o swoich poezjach. O *Romantyczności* przecież raz jeszcze wypowiedział się w grudniu 1847 roku, w rozmowie z Aleksandrem Chodźką:

Jacek Brzozowski ur. 1951, dr w Katedrze Literatury Romantyzmu i Literatury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Opublikował m.in.: *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przelomu romantycznego* (1986), *„Pan Cogito” Zbigniewa Herberta* (1991) oraz liczne artykuły i szkice o poezji dawniejszej i współczesnej w „Tekstach”, „Pamiętniku Literackim”, „Miscellaneach Łódzkich”, „Pracach Polonistycznych” i książkach zbiorowych. Przygotowuje pracę habilitacyjną o poezji Mickiewicza.

Zaleski jest największym z żyjących poetów starej szkoły. Moja różnica od innych w tym, że od razu stanąłem poza obrębem. W „Romantyczności” jest już ziarno przyszłej poezji: „czucie i wiara”. Szukałem, widziałem coś, jak tam dziewczeczka, i w dalszych poezjach nigdy się zbyt nie zbitem z tej drogi, bo „Wallenrod” i „Pan Tadeusz” są niby zboczeniami.³

Słusznie zauważa Zofia Stefanowska, że:

obie wypowiedzi to autointerpretacje dokonane z perspektywy wielu lat i zamkniętej już właściwie twórczości, a więc z perspektywy, z której wszystkie akty życiowe nabierają sensu. Sens ten wyznaczała mesjaniczna świadomość Mickiewicza. Jest rzeczą znamioną, że ten właśnie Mickiewicz do „Romantyczności” przywiązywał taką wagę.⁴

Znamienne również jest, gdyby wejść głębiej w szczegóły, że o znaczeniu wiersza mówił poeta na początku swojego towianistycznego doświadczenia, kiedy dopiero stawał się bratem Adamem, oraz na końcu, kiedy „organizacyjnie” wycofywał się z paroletniego zauroczenia, już po słynnym liście do Towiańskiego z 12 maja 1847 roku. Oczywiście niepodobna budować, tylko na samej tej znaczącej zbieżności,⁵ jakiejś ściślej dyrektywy interpretacyjnej. Niemniej warto zauważyć, że *Romantyczność* służy Mickiewiczowi raz za argument na określenie trafności tego kierunku, jaki od początku wzięt romantyzm jako ponadindywidualna formacja światopoglądowa, której on sam był tylko reprezentantem, a drugi raz, kiedy Mickiewicz wycofywał się ze zbiorowego i jednocześnie jakby dosłownego urzeczywistniania idei owego światopoglądu, za argument potwierdzający istnienie, również od początku, jak gdyby bardziej prywatnej, raczej mistycznej niż mesjanicznej optyki romantyzmu. Jest rzeczą zrozumiałą, że w obu przypadkach Mickiewicz, poeta romantyczny i razem romantyczna osobowość, romantyczna indywidualność, odwołuje się do wiersza, który niegdyś jednym słowem swojego tytułu odnosił się do nazwy całego kierunku, całej formacji, i którego autorem był właśnie on, on jako „ja” romantyczne.

Na początku więc mamy *Romantyczność*, później, na końcu, jako swego rodzaju ramę okalającą niezwykle ważny i drażliwy okres w duchowej biografii Mickiewicza, autointerpretacje tego

wiersza. Pomiedzy tymi dwoma punktami mieści się - rozpoczyna i zamyka - historia Mickiewicza-pisarza: od wileńskiej edycji *Poezji*, po wydanie przez Aleksandra Chodźkę *Pism* w Paryżu w 1844 roku, gdzie edytor stwierdza m.in. kres jednej epoki w życiu poety oraz zapowiada początek nowej.⁶

Dwa te punkty wskazują zatem to, co najbardziej zasadnicze: narodziny (romantycznego) poety i jego śmierć. To bowiem, o czym pisał Chodźko niejako streszczając ostatnie żywe marzenie autora *Dziadów* o przyszłej poezji, nie miało się nigdy zrealizować. Dwukrotnie, w 1842 i 1847 roku, odwołanie się Mickiewicza do *Romantyczności*, właśnie w tych przełomowych dla niego latach, jest metaforycznym, ale jakże trafnym i realnym stwierdzeniem tego faktu, w którym co prawda istnieje jakiś cień marzenia o nowej poezji, o nowej „romantyczności”; choćby w takim sensie, w jakim przypomnienie *Romantyczności* dawniej stanowi budujące autopotwierdzenie trafności obranej niegdyś drogi i utrzymania się na niej aż dotąd. Ale przede wszystkim dochodzi w tym powoływaniu się na siebie samego sprzed lat tonacja bilansu, świadomość kresu przebytej drogi. Mickiewicza słusznie nazywano *poetą przeobrażeń*,⁷ rzeczywiście nigdy siebie nie powtórzał. Dwie przytoczone autointerpretacje są przecież - pomijając wszystko inne - szczególną formą powtórzenia siebie samego. Ponieważ jednak jest to zarazem pierwszy i ostatni taki przypadek, można go zobaczyć jako wyjątkowy, istotnie ważny i znaczący, zobaczyć właśnie w kategoriach bilansu i zamknięcia.

A zatem raz jeszcze: na początku i na końcu pisarskiej drogi Mickiewicza pojawia się *Romantyczność*. Sam poeta wyznaczył takie ramy dla swojej twórczej biografii. Warto je respektować. Sugerują bowiem zadziwiająca (choć po trosze tajemniczą) logikę oraz jedność wyobraźni i osobowości autora *Ballad i romansów*. W tym miejscu zajmiemy się tylko tym, co było na początku, wileńską *Romantycznością*.

1. MIEJSCE WIERSZA

Autointerpretacje z lat czterdziestych nie mają, oczywiście, żadnego znaczenia dla lektury odnajdującej *Romantyczność* w pierwszym tomie Poezji z 1822 roku. Ma tu natomiast znaczenie innego rodzaju autointerpretacja, mianowicie miejsce, jakie Mickiewicz wyznaczył wierszowi w debiutanckiej książce. Ma znaczenie swoistej autointerpretacji równie to, co wiemy o historii jego pierwodruku. Ma takie znaczenie wreszcie motto, jakim autor wiersz opatrzył.

Zachowały się dwa autografy *Romantyczności*, oba przestane z Kowna w styczniu 1821 roku: jeden w liście do Zana i Jeżowskiego, drugi do Zana. Dokładnych dat, a więc i chronologii, ustalić nie sposób.⁸ Podobnie jak daty rozpoczęcia pracy nad utworem. Wiadomo tylko, że poeta napisał *kilkanaście wierszy „Romantyczność”* pomiędzy 7/19 a 10/22 stycznia, o czym pod tą ostatnią datą – zresztą także prawdopodobną jedynie – informuje Jeżowski.⁹ Nie chronologia jednak, niemożliwa do ustalenia, jest tu najważniejsza, ale intensywność pracy nad tekstem. Dwa różne autografy na przestrzeni kilku dni. Dwukrotnie skierowana do Zana prośba o deklamację monologu Elżusi tonem drzemającym, od której *wiele... zależeć będzie*.¹⁰ Dwukrotnie też prosi poeta o krytykę i opinię o wierszu. Nie znamy, jeżeli były, tych opinii i krytyk. Jednakże wszystkie te tak bardzo fragmentaryczne fakty świadczą wystarczająco o niezwykłym znaczeniu, jakie od razu wiązał Mickiewicz z utworem.

Świadczy o nim również i to, że na zapowiedź mającego się ukazać wkrótce tomu wybrał *Świteziankę* („Dziennik Wileński” 1822, t. I). To, co najważniejsze, nie zaś tylko balladowo, kostiumowo i zewnętrznie, najbardziej charakterystyczne, pozostawił dla edycji książkowej, gdzie w precyzyjnie zaplanowanym kontekście miało pokazać swój prawdziwie rewelacyjny i rewolucyjny charakter. Jaki więc jest ów kontekst?

Przedmowa do tomu, w istocie przedmowa do pierwszego i zasadniczego w nim cyklu wierszy, idzie w stronę bynajmniej nie drobiazgowej, dość nawet ogólnikowej, ale jednoznacznej i czytelnej waloryzacji tego, co romantyczne: wyobraźni, tematyki, źró-

deł twórczości. Zamykają uwagę o balladzie i romansie. Mickiewicz nie przeprowadza pomiędzy obydwoma gatunkami jakichś pedantycznych rozróżnień: oba streszczają istotę romantyzmu. Pierwszy ma jednakże za sobą jakby większy autorytet, potwierdzony twórczością poetów Północy, niejako głębiej romantycznych, Anglików i Niemców. Drugi - i tym krótkim akapitem kończy się *Przedmowa* - właściwszy jest raczej dla poezji Południa, w Hiszpanii i Francji, a różni się od ballady czułością, mniejszą ilością dziwnych zmyśleń, dramatyczną formą oraz naiwnością i prostotą.

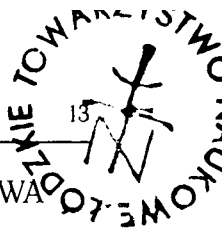
Zarysowanym w przedmowie proporcjom odpowiada tytuł głównego cyklu, „ballady i romanse” (a nie na odwrót), przede wszystkim jednak jego zawartość i kompozycja. Mickiewicz otóż precyzyjnie pod tytułami jedenastu wierszy określa ich rodzaj. Dominują ballady. Rozpoczyna je *Świtez*. Jej eksordialne zaproszenie do uczestnictwa w romantycznym kosmosie, którego fascynujący obraz przedstawiony zostaje w znakomitym poetyckim skrócie, otwiera świat balladowej romantyczności. Pierwszym etapem wędrówki po tym świecie (*Świtezianka*, *Rybka*, *Powrót taty*) jest dialogowy romans *Kurhanek Maryli*. Tutaj też, gdy brać pod uwagę wszystkie wiersze cyklu, zamyka się dokładnie jego połowa, jego pierwsza część.

Część druga otwiera wiersz *Do przyjaciół posyłając im balladę „To lubię”*, pełen upodmiotowionej stylizacji na romantyczność. Jako poetycki adres - nie wymaga genologicznego podtytułu. Dalej zaś idą znowu ballady, wśród nich jedna „powiastka” (być może dlatego, że tłumaczona z Schillera). Nastrój jest wszakże odmienny niż w pierwszej części: umowność, żartobliwość, ironia, wreszcie pełna stylizacja - znakomity „autentyk” - na ludową grozę (*Lilie*). Zamknięciem jest znowu romans *Dudarz*. Wiersz w swojej istocie bardzo wewnątrznie zdialogizowany i wielogłosowy (aż po cudzą mowę, triolety Zana), podany jednak w formie jednolitego głosu, ujętego w miarowy liryczny czterowiersz. Może dlatego, że mówi o przerwanej pieśni, zawieszonym głosie, niewypowiedzianej prawdzie czy też prawdzie nie do wypowiedzenia. Tak kończy się druga połowa balladowo-romansowego cyklu, i w ogóle cały cykl.

Rozpoczyna się on natomiast dwoma wierszami bez gatunkowej kwalifikacji.¹¹ Na tle całości nadaje im to ponadgatunkowy, możliwie ogólny charakter. *Pierwiosnek*, oczywiście, jest romansem. Tu jednak nie o jego genologiczną romansowość chodzi, ale - by tak rzec - światopoglądową, tzn. o sentymentalny i konwencjonalny ton w ogóle. *Romantyczność* swoim motywem fabularnym bliska jest balladzie, ale tu raczej nie o balladowe rekwizyty idzie, lecz przede wszystkim o romantyzm jako światopogląd. Oba wiersze są poetyckim - przy czym w wypadku *Pierwiosnka* rzecz jest dość złożona¹² - postawieniem tej problematyki, o jakiej na inny sposób mówiła *Przedmowa*. Są zatem, o czym wielokrotnie pisano, poetyckim wstępem do cyklu.¹³

Cykl ten można by zobaczyć jako próbę wypowiedzenia na nowo i pogłębienia, na romantyczny ład, zasadniczej idei sentymentalizmu: ważności ludzkiej osoby, ludzkiego serca, człowieka jako podmiotu.¹⁴ Wypowiedzenia na nowo i głębiej, albowiem niejako sama natura konwencji sentymentalnych, ich stylistyka i topika były tego rodzaju, iż zacierały i gubiły istotę tej idei, na jakiej sentymentalizm jako światopogląd był ufundowany. Dwa romanse - właśnie romanse - umieszczone w znaczących miejscach cyklu pokazują, że nowy sposób widzenia i mówienia jest możliwy nawet w ramach dalece skonwencjonalizowanego gatunku, tzn. że możliwy jest pełen liryzmu, dramatyzmu i prostoty - o czym informowała *Przedmowa* - romantyczny a nie (jak właśnie *Pierwiosnek*) sentymentalny romans. Tym zaś, co jak gdyby przekształca ten romans i nadaje mu zagubioną w sztuczności głębię,¹⁵ jest ballada, chciałoby się powiedzieć: romantyczna balladyka.¹⁶

Mickiewicz w przedmowie nie był pedantycznym krytykiem i kodyfikatorem. Podobny jest również jego stosunek do normatywnej ostrości zebranych w cyklu gatunków. Był jednak autor *Żeglarza* znakomitym i precyzyjnym poetą. Jak się więc rzekło: na początku poetyckiej drogi poety romantycznego pojawiła się *Romantyczność*. Z tego wszakże, co można było powiedzieć o kompozycji *Ballad i romansów*, wynika, że *Romantyczność* ta nie mogła się pojawić bez swojej prehistorii. Pierwszym więc wierszem musiał być *Pierwiosnek*.



2. PIERWIOSNEK, CZYLI MARTWA ROZMOWA

Rozmaicie odczytywano ten wiersz: jako poetycki wstęp i zwiastun nowości, jak najbardziej przy tym na miejscu w pierwszej książce młodego autora,¹⁷ jako wdzięczną alegorię, a zarazem czułą dedykację dla kochanki i przyjaciół.¹⁸ Z drugiej strony – widziano w *Pierwiosnku* utwór nieudany, gdzie poeta nie trafiał jeszcze na własny ton (łzawość, mdła uczuciowość, afektowana naiwność, nadużywanie zdrobnień).¹⁹ Wskazywano również rozmaite źródła tak całego pomysłu, jak i szczegółowych sformułowań i metafor: Goethe, Schiller, Gessner, Kind, Karpiński, Książnin, nawet Tasso z *Jerozolimy wyzwolonej*.²⁰ Wszystko to jest jakoś zasadne, szczególnie zwrócenie uwagi na (oczywiste) sentymentalne odniesienia wiersza. Nie wyjaśnia jednak istoty rzeczy. A wydaje się, że jest ona prosta.

23 VI/5 VII 1818 roku czytał Mickiewicz na posiedzeniu Towarzystwa Filomatów rozprawkę *Uwagi nad wierszem do Anieli*. Jej przedmiotem był utwór Czeczota *Na uzdrowienie Anieli*. W swej recenzji zapisał poeta m.in. następującą krytyczną uwagę:

*Liryk albowiem nie odzywa się do Amorków i Uśmiechów, ale gwałtowne uczucia albo wspaniałe i wielkie obrazy maluje. Wolno mu na kształt orta ulatywać w chmury, rzucać się nagle w ciemną puszcę albo pomiędzy dzikie skały, zatrzymać się czasem nad upiękzoną łąką, ale za motylkami i kwiatkami uganiać się nie przystoi.*²¹

Pierwiosnek powstał być może w drugiej połowie 1820 roku.²² Był potem przeredagowany, m.in. znacznie skrócony, a Karusię zastąpiła w nim Marylka. Miał też prawdopodobnie wejść do almanachu „Hebe”, później projektowanego jako „Primula versis” (stąd zapewne aluzyjny czytelnik dla Filomatów przypis do tytułu pod tekstem wiersza). Historia wiersza, w każdym momencie zdecydowanie sentymentalnego,²³ nie staje jednak na przeszkodzie przypuszczeniu, iż nieprawdopodobne wydaje się, ażeby decydując o książkowym wydaniu swoich utworów nie pamiętał Mickiewicz tego, co onegdaj powiedział był o wierszu Czeczota. Sądzić zatem wolno, że umieścił *Pierwiosnek* na początku cyklu

nie w dobrej wierze i naiwnej świadomości, ale dlatego, że mu to było – poprzez dystans i ironię²⁴ – potrzebne do powiedzenia czegoś prawdziwie ważnego.

Nie może być bardziej konwencjonalnej i sztucznej sytuacji niż rozmowa (lirycznego) Ja i Kwiatka. Odzywanie się do Amorków i Uśmiechów oraz uganianie za motylkami i kwiatkami osiąga tutaj swoje maksymalne skondensowanie. Jesteśmy w samym centrum sentymentalizmu, sentymentalnej retoryki. Jednym z uczestników dialogu, rozmowy ważnej bardzo, o poezji i miłości, jest Ja, najprostszy i najdobitniejszy znak osoby. Owo Ja na początku, jak być powinno, dominuje: najpierw jego (jeszcze bezosobowy) głos wprowadza w sytuację, później nawiązuje pełną troskliwości rozmowę. Jednakże rozmowa ta nie wychodzi poza truizmy i obiegowe metafory narzucane przez sam status drugiego rozmówcy, symbolicznego i sentymentalnego. Do niego też należy ostatnie słowo: niezbyt jasne słowo o rzeczy tak oczywistej, jak wygasająca przyjaźń, i o pierwszej miłości wydającej nie więcej niż konwencjonalną łezkę. Jesteśmy na antypodach prawdziwej podmiotowości: niemęskie zdrobnienia, ckliwa afektacja, łzawa melancholia. I oto w następnym wierszu, w *Romantyczności*, zmienia się to wszystko w sposób zasadniczy. Ażeby jednak totalność i rewelacyjność tej zmiany ujawniła się z całą wyrazistością i odsłoniła swoją istotę, potrzebna była na początku rozmowa z Kwiatkiem, niemożliwa, sztuczna.²⁵

3. ROMANTYCZNOŚĆ. MOTTO Z SZEKSPIRA

Mickiewicz tylko kilka pojedynczych wierszy opatrzył mottem.²⁶ *Romantyczność* należy do tych kilku wyjątków. Obecność motta, które pojawiło się dopiero w druku, odnotowano. Bez istotniejszych jednak konsekwencji, wyjąwszy ogólnikowe uwagi o Ofelii jako pierwowzorze Karusi czy o źródle Mickiewiczowskiego obrazu, jakim mogła być psychopatologia u Szekspira.²⁷ Dopiero Ryszard Przybylski zwrócił uwagę, iż hamletowe motto jest *jedynym sygnałem pozwalającym czytelnikowi zrozumieć, w jaki sposób dziewczyna widzi byt czysto duchowy, myśl bez*

ciata. Różnica pomiędzy Szekspirowskimi *mind's eyes* a Mickiewiczowskimi *oczyma duszy* prowadzi badacza do wniosku, że wybierając „oczy duszy”, Mickiewicz nawiązywał wyraźnie do mistycznej idei *zmysłów wewnętrznych*, oka wewnętrznego. W rezultacie zaś, wychodząc od wnikliwej analizy tego motywu jako fundamentu romantycznej koncepcji podmiotowości człowieka, dochodzi Przybylski do stwierdzenia, że sens tego, o czym mówi wiersz i co zawarte zostało w kluczowym słowie zamykającego go zdania, można określić jako przewyciężającą *ograniczenia klasycznej idei podmiotu-ciata*, na wskroś romantyczną ideę *beztęlesnego podmiotu, romantycznego cogito, które mogło poznawać tylko dzięki współ-cierpieniu i współ-czuciu*.²⁸

Lekcja Przybylskiego do pewnego stopnia wyczerpuje sens wiersza i znaczenie jego w kształtowaniu się nowej, poklasycznej koncepcji człowieka. Sądzę jednak, że Mickiewiczowską (wcześnieoromantyczną) antropologię zobaczyć można również trochę inaczej, w nieco innych proporcjach i uwikłaniu niż to – szeroko rozumiana historia idei – jakie proponuje autor *Klasycyzmu...* Może więc raz jeszcze warto powrócić do Szekspirowskiego mota, i w ogóle do Szekspira u Mickiewicza.

Niewiele potrafimy tutaj, jeżeli idzie o fakty, powiedzieć. *Zabitym szekspirystą*, jak sam wyznaje w liście do Odyńca z 20 V / I VI 1828 roku, stał się Mickiewicz znacznie później.²⁹ Jak wyglądała jego znajomość angielskiego dramaturga wcześniej – nie wiadomo. Być może słuchał w 1817 roku jakichś o Szekspirze wykładów Józefa Saundersa. Być może czytał coś w przeróbkach autorów francuskich czy niemieckich. Co do znaczenia Szekspira orientował się – jak świadczy *Przemowa*, też jednak później – z prac m.in. Bouterweka, Eberharda, może Lessinga czy A. W. Schlegla. O lekturach anglojęzycznych mamy świadectwo dopiero ze stycznia 1822 roku, w liście do Małewskiego: *Po germanomanii nastąpiła brytanomania; cisnąłem się z dykjonarzem w ręku przez Szekspira, jak bogacz ewangeliczny do nieba przez uszko od igietki*.³⁰ Co Mickiewicz czytał wówczas – nie wiadomo. Musiał jednak czytać *Hamleta*, skoro wyjętymi z dramatu zdaniami opatrzył i *Romantyczność*, i drugie *Dziady*. Jeżeliby zatem w świetle zestawionych faktów mówić o wpływie Anglika na

zajmujący nas wiersz, to chyba tylko jako o wpływie wtórnym; o swoistej autointerpretacji szekspiologicznej, jaką Mickiewicz nadaje wierszowi poprzez motto.

Romantyczność w pierwotnym rzucie powstała na rok przed lekturami Szekspira w oryginale. Największe zmiany, idące w stronę - jak zauważa Stefanowska - *wersji maksymalnie zgeneralizowanej*,³¹ objęły ostatnią, dialogową i polemiczną część utworu.³² Część pierwsza zmieniona została nieznacznie, w kierunku, powiedziałbym, wyostrenia dramaturgicznego. Część ta, zasadniczy i „szekspirowski” zrab wiersza, jest więc od razu, od początku gotowa prawie ostatecznie. Powstała bez szekspirowskich lektur (przynajmniej w oryginale), a materię do jej ukształtowania dało to, o czym zwykło się mówić od dawna: (wileński) magnezyzm, dumy Niemcewicza, cierpienia bohaterów sentymentalnego romansu.³³

Mogło być więc tak: przygotowując w 1822 roku edycję pierwszego tomu *Pozji*, czyta Mickiewicz o Szekspirze i czyta samego Szekspira w oryginale. Niepodobna, aby nie zauważył, że ta scena, jaką wcześniej w bardzo ważnym swoim wierszu ułożył niezależnie od Anglika, wywodząc ją z ducha współczesnych tendencji, nie była sceną o doniosłości szekspirowskiej. Tego Szekspira, który - *znawca głęboki serca ludzkiego* - słusznie jest nazywany *dzieckiem uczucia i wyobraźni*, jak czytamy w *Przemowie*.

Motto jest, jak chce Przybylski, sygnałem pozwalającym zrozumieć, w jaki sposób Karusia widzi. Ale chyba przede wszystkim - jako szekspirowskie zdanie w ogóle, którego poeta nie lokalizuje - jest znakiem sugerującym szekspirowski wymiar i doniosłość *Romantyczności*. Być może tendencja do maksymalnego zgeneralizowania końcowej partii utworu pozostaje również w związku z owym wymiarem. Ażeby te przypuszczenia uprawdopodobnić, a jednocześnie nadać im nieco inny kierunek, warto przytoczyć kilka fragmentów ze znakomitej książki Michała Witkowskiego *Świat teatralny młodego Mickiewicza*:

Warto [...] przypomnieć - pisze autor - że ważna dla genezy ballady rozprawa Śniadeckiego, ukończona 12]24 XII 1818, a drukowana w pierwszym numerze „Dziennika Wileńskiego” z roku

1819, jest właściwie zbiorem uwag o sztuce teatralnej. Śniadeckiego zainteresowała jedynie problematyka teatru i dramatu, kiedy podjął się obrony literatury w gatunku klasycznym przed naporem utworów w stylu romantycznym („otwierającym drogę do robienia szaleństw”). Tą problematyką posłużył się w dowodzeniu i argumentacji, ją tylko oceniał i poddawał krytyce. Szekspira przywoływał dlatego, iż z góry postanowił obnażyć i ośmieszyć w opinii „nowe źródła zabawy i rozrywki” (jak ironicznie nazywał „wynalazki” zwolenników romantyczności) przy pomocy sztuki „dramatycznej i teatralnej”. Od tak powziętego założenia zależy tok wywodów Śniadeckiego, które w całości są po prostu rozważaniami nad ówczesnym teatrem.

Aluzje frazeologiczne w „Romantyczności” Mickiewicza nawiązywały potem do partii rozprawy, w której jest mowa o teatrze i sztukach w nim wystawianych. „Teatr nie jest to karczma, ani rynek jarmarkowy - pisał Śniadecki - nie jest to izba gwaru i zgietku, gdzie [...] rzesza ludzi durzeje tylko...”. Dalej krytyk pytał: „Nie wiem, czy takie zgromadzenie (wizdów w teatrze) przystoi bawić dubami bab wiejskich”. Zdaniem Śniadeckiego, sztuki w guście romantycznym, jakie odgrywa się w teatrze, a krytyk miał na myśli teatr wileński, są to „niedotężności i brednie przywołane z wieków grubiaństwa, tatwowierności i zabobonu”, innymi słowy „brednie zabobonu i wywietrzate duby prostactwa”. Stronnikom romantyczności w teatrze Śniadecki imputował więc takie hasła ich „poduszczeń spiskowych”, jak: „durzmy ludzi, pokazujmy im duchy”. Jako zagorzaty empiryczny racjonalista i wyznawca klasycznych prawideł w sztuce przestrzegał przeto przed „kuglarzami jarmarcznymi”, którzy „wprowadzają dziś na scenę schadzki czarownic, ich gusta i wieszczby, duchów chodzących i upiorów, rozmowy diabłów i aniotów”. Gromił literatów szukających „nowych piękności” w „objawieniu się duszy od zmysłów oderwanej”, wyrokujących o prawdzie z „marzeń we śnie, plotek konwulsyjnych”. Mniemał, iż niebezpieczeństwo „romantyczności” polegało przede wszystkim na tym, iż chciała ona po prostu „uorganizować szaleństwo”.

Z punktu widzenia ówczesnego teatru Śniadecki widział

„romantyczność” w tym, co było dopiero zapowiedzią przemian w kierunku romantyzmu na scenie. Niewątpliwie szło mu o popularny wtedy gatunek sceniczny, dramę, która zadomowiła się także w teatrze wileńskim. Drama wywoływała w tamtych czasach spory we wszystkich ośrodkach teatralnych, wypowiedź Śniadeckiego jest więc jednym z głosów w szerokiej dyskusji nad tym „rodzajem złym i zamiarom sceny przeciwnym”. Tak określał dramę Śniadecki, wzmiankując ją wyraźnie jedynie przy Szekspirze, w którego tragediach widział doskonałe okazy wyklinanego gatunku.³⁴

W jednym z przypisów do przytoczonego wyżej fragmentu stwierdza też Witkowski:

Na związek Mickiewiczowskiej „Romantyczności” z rozprawą Śniadeckiego wskazał sam poeta w przypisku do ballady (w obu wymienionych wcześniej listach do przyjaciół - J. B.). Związek ów widoczny jest nie tylko we frazeologii obu utworów. Tu zwróćmy uwagę, iż dodane w druku motto z „Hamleta” (w oryginale i po polsku) miało, być może, stanowić aluzję do rozważań nad teatrem Szekspira, które poeta czytał u Śniadeckiego. Motto wspiera interpretację postaci Karusi jako balladowego odbicia Szekspirowskiej Ofelii. Mickiewicz mógł poznać „Hamleta” na scenie wileńskiej (angielskiego pisząc balladę chyba jeszcze dobrze nie znat); grano go w Wilnie już przed 1815 r. (w przekładzie J. N. Kamińskiego). O ile wiadomo, dopiero po powstaniu ballady (na początku 1821 r.) scenę obłąkania Ofelii odegrała 27 XI | 9 XII występująca w Wilnie gościnnie Józefa Ledóchowska, ale rolę tę wykonywała od dawna. Jeszcze później dotarły do Wilna „Dzieła dramatyczne” Bogusławskiego z tekstem jego przekładu „Hamleta” (z niemieckiej przeróbki Schrödera). Prenumeratorzy wileńscy odbierali tom na wiosnę 1822 r.³⁵

Na zakończenie tych obszernych przytoczeń jeszcze jedno zdanie z tekstu głównego oraz opatrujący je przypis: *Spod romantycznej mistyfikacji (na gminność - J. B.) warto by odstąpić i inne natchnienia teatralne w kompozycji ballad (np. teatralny rodowód dramatycznie skonstruowanego obrazka we dwu scenkach, ilustrującego tezę światopoglądową w „Roman-*

tyczności”).

„Romantyczność” już mottem z „Hamleta” i kreacją Karusi, odwzorowaną (jak niektórzy sądzą) z Ofelii, wykazuje teatralną parantezę. Przedmiot rozprawy Śniadeckiego, z którą ballada polemizuje, także teatralny, wzmacnia domysł o teatralnej inspiracji w „Romantyczności”. Trzeba więc wskazać scenę „omamienia” (która stanowi w balladzie treść obrazka) w głośnej w tamtych czasach operze sentymentalnej Józefa Weigla „Familia szwajcarska”. Bogustawski, który przetoczył jej libretto, pokazał ją wilnianom po raz pierwszy 24 V | 3 VI 1816. Potem „Familia” była grana w Wilnie jeszcze kilka razy. W tej operze główną bohaterką jest Emmelina, prosta dziewczyna z ludu, która utraciła kochankę i przed widzami pokazuje się jako obłąkana z miłości. Pewnego razu przeżywa rozmowę z wyimaginowanym kochankiem (któremu głosu udziela z ukrycia podkochujący się w Emmelinie wesotek Gawet). Scena (druga w II akcie) przypomina obrazek w balladzie, nawet zbieżnościami frazeologicznymi. [...] Zapożyczenie (lub lepiej aluzja literacka) mogło służyć Mickiewiczowi do powalenia przeciwnika, tj. Śniadeckiego, jego własną bronią - przykładem z teatru. Wy-myślona scena rozmowy nieszczęśliwej dziewczyny z duchem kochankę i zabobonnej reakcji prostoty mogłaby w oczach przeciwnika ująć za nowy objaw paroksyzmu szaleństwa w literaturze. Przykład sprawdzony w teatrze i przyjęty przez publiczność był silniejszym argumentem w polemice. Dla końcowego wyznania przywołał więc Mickiewicz scenę z bardzo wtedy popularnej opery.³⁶

Przytoczone uwagi Witkowskiego niewiele zmieniają w przypominanej wcześniej faktografii dotyczącej związków, bezpośrednio potwierdzonych, Mickiewicza z Szekspirem. Przekonywająco natomiast sugerują dwie rzeczy. Po pierwsze - co dotąd pomijano - iż istotne dla genezy i kształtu *Romantyczności* były inspiracje i doświadczenia teatralne. Po drugie - na co również nie zwracano uwagi - że ten tekst, który stał się bezpośrednim kontekstem dla wiersza, mianowicie rozprawa Śniadeckiego *O pis-mach klasycznych i romantycznych*, poświęcony był (jakby wbrew swemu tytułowi) wyłącznie dramatowi i teatrowi, a jego

po części negatywnym bohaterem, oprócz ogólnikowo wzmiankowanych metafizyków niemieckich, był właśnie Szekspir.

Byłoby oczywiście przesadą twierdzić, że przedromantyczne i romantyczne polemiki o nowy światopogląd i nową literaturę uwikłane były wyłącznie w problematykę związaną z dramatem i teatrem. Byłoby też przesadą twierdzić, że Szekspir, a szczególnie jego *Hamlet*, stanowił absolutnie centralny przedmiot tych polemik. Niemniej i owa dramaturgiczna problematyka, i autor *Hamleta* - stanowiły jeden z głównych kompleksów tematycznych i jeden z zasadniczych argumentów w wyrabianiu się nowych form i nowych poglądów. Od *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769) G. E. Lessinga, szkicu *Shakespeare* J. G. Herdera (1773), poprzez obszerne i słynne fragmenty *Wilhelm Meisters Lehrjahre* J. W. Goethego (1795-1796), i *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* A. W. Schlegla, po *Wstęp* M. Guizota do francuskiego wydania dzieł Stradfordczyka (1821) i *Przedmowę* W. Hugo do *Cromwella* (1827) - takie w skróceniu wyznaczyć by można granice dla szczególnie intensywnej obecności w krytyce i literaturze zajmującego nas kompleksu zagadnień. Zaangażowane tu były autorytety najwyższe. Oprócz wspomnianych wymienić by warto także (sięgając i nieco wstecz, do początków XVIII wieku) A. A. C. Shaftesbury'ego, A. Pope'a, E. Younga, S. Johnsona, R. Hurda, L. Sterne'a,³⁷ Woltera, J. Bodmera, J. J. Breitingera, A. W. Schlegla, F. Schillera.

W Polsce obecność Szekspira w recepcji krytycznej była proporcjonalnie skromniejsza. W drugiej połowie XVIII w. odnaleźć można w istocie tylko wzmianki o wielkim Angliku (W. Rzewuski, I. Krasicki, A. Czartoryski, P. Świtkowski, F. N. Golański, I. Bykowski, F. K. Dmochowski).³⁸ Istotna polemika (i problematyka) rozpoczyna się dopiero z wystąpieniem F. Wężyka³⁹ oraz rozprawą K. Brodzińskiego *O klasycyzmie i romantyzmie tu dzież o duchu poezji polskiej* (1818). Jej kulminacyjnym momentem jest rozprawa Śniadeckiego oraz właśnie *Romantyczność i Przemowa* Mickiewicza do pierwszego tomu *Poezji*.⁴⁰

Motto, jakim poeta opatrzył utwór, włącza go w nurt wielkiej europejskiej batalii o Szekspira (i romantyzm), o jakiej wspominałem. Odnalazł je Mickiewicz, przygotowując do druku wileński

tom wierszy, kiedy czytał Anglika w jego ojczystym języku i mógł sam przekonać się o geniuszu Stradfordczyka; i kiedy zobaczył, że scena z obłąkaną dziewczyną, Karusią (w międzyczasie mógł widzieć w teatrze Ledóchowską w roli Ofelii) ma iście szekspirowski wymiar. Wymiar ten nadał jej poeta samodzielnie, zapewne bez bezpośredniego wpływu Szekspira. Inspiracje płynęły tu z różnych stron. Spora ich część miała swoje korzenie w określonej przez zagadnienia dramatu i teatru (gdzie Szekspir zajmował poczesne miejsce) atmosferze epoki. Było wszakże właśnie tutaj - i źródło bezpośrednio - rozprawa Śniadeckiego. Jednego z wielkich, którego nazwisko śmiało można by umieścić w liczbie wymienionych wcześniej Europejczyków.

W listach do przyjaciół (przy odpowiednikach wersów 61. oraz 58. redakcji ostatecznej) przypiskiem odesłał poeta do tekstu Śniadeckiego. W pierwodruku takim odesłaniem wystarczającym i czytelnym są już same „*du by* (smalone)”, słowo dwukrotnie pojawiające się w rozprawie profesora, cokolwiek ostre i nie nazbyt codzienne.

Śniadecki opatrzył swoje pismo mottem z *Listu do Pizonów* Horacego. Oczywiście w wersji oryginalnej (przekład dokładny umieszczony był w przypisie). Sześciokrotnie też odwołał się w rozprawie do fragmentów z wierszowanej poetyki starożytnego mistrza, który m.in. potrzebny mu był, ażeby nieco podreżać Szekspira. I tego właśnie Szekspira - pisał o nim również w *Przemowie*, swoim poniekąd wykładzie „sztuki poetyckiej” - wybiera Mickiewicz na patrona polemicznego wiersza. Tekst motta daje po angielsku i we własnym przekładzie. Bez wątplenia dla racji, o jakich mówił Przybylski. Ale także dlatego, iżby nie było wątpliwości, że naprawdę oryginał przeczytał, zrozumiał i akceptuje jego istotę, a zatem w konsekwencji daje jej odpowiednik we własnej, ojczystej mowie. Odpowiednik, za którym zaraz dalej stoi - cały tekst *Romantyczności*.⁴¹

Romantyczności, dodam, która bez możliwości polemiki z wileńskim Europejczykiem być może od razu nie osiągnęłaby w scenie z Karusią prawdziwie szekspirowskiego rozmachu i trafności. Paradoksalnie, lecz Mickiewicz okazał się bardzo uważnym i posłusznym uczniem Śniadeckiego. Motto z Szekspira ma po części

sens polemiczny wobec profesora. Ale ma także sens znakomicie dosłowny i razem oczywiście ironiczny tak daleko, jak to tylko możliwe.⁴² Aby to okazać, spróbujmy zajrzeć do rozprawy Śniadeckiego szukając nie frazeologicznym, co wielokroć robiono, lecz istotnościowych z wierszem Mickiewicza zgodności.

4. POSŁUSZNY CZYTELNIK ROZPRAWY JANA ŚNIADECKIEGO

Trafnie zauważył Witkowski, iż aluzyjność sceny z Karusią do fragmentu popularnej opery Weigla mogła *służyć Mickiewiczowi do powalenia przeciwnika, tj. Śniadeckiego, jego własną bronią - przykładem z teatru*.⁴³ Poeta jednakże bardziej jeszcze przewrotnie postąpił, a mianowicie wyobraża sobie, że powinien wyglądać przyzwoity, respektujący prawidła Horacego, rozsądku i natury dramat. Słowem, ułożył scenę z Karusią wedle konspektu profesora. Sądzę, że wystarczy przypomnieć fragmenty tego konspektu w kolejności, w jakiej pojawiają się w rozprawie.⁴⁴

W tragedii albo zbrodni pokazuje się dręczona zgryzotami, swą okropnością hańbiącą i uciskającą spoteczność, albo malują się gwałtowne namiętności z całą gromadą klęsk i nieszczęść, które wleką za sobą, albo cnota walcząca z wielkimi i srogimi przeciwnościami stawia się na widok. W całym tym wywodzie i prowadzeniu rzeczy trzeba chwytąć i ogarniać czucie i uwagę, stopniami je przywiązywać i powiększać; wreszcie podnieść do tego punktu siły i dzielności, do jakiego człowiek w tę namiętność lub przeszkody wplątany przyjść może. Niespokojność, trwoga, tłum nieszczęść tzy wyciskający miotać mają udającymi i patrzącymi i ich, że tak powiem, wcielać w cierpiącego. Zamiar takich sztuk jest odstraszenie człowieka od zbrodni jej okropnością, wystawienie mocne nieszczęść, w które nas wtrącają rozpasane i gwałtowne namiętności, zachęcenie do męstwa i wytrzymaności w nieszczęściu. Środek do wpojenia ludziom tak potrzebnej nauki jest omamienie teatralne, wzbudza-

jące ciekawość i kierujące całą potęgą czucia ludzkiego. Wszystko więc, cokolwiek czucie ostatecznie, uwagę odrywa, omamienie psuje, rozsądek obraża, jest przeciwne głównemu zamiarowi gry, a rzetelną wadą sztuki dramatycznej.

(...) Imaginacja pisarza, gromadząc i szykując zdarzenia, zaostrzając ciekawość, siejąc uroki i przymilenia, może czasem odstąpić od dziejów krajowych, zmyślając przypadki, stroić je w powaby rozmaite, ale nie ma nigdy zbaczać od podobieństwa do prawdy (s. 156).

Prawdziwe przywary człowieka, jego zbrodnie i gwałtowne namiętności, heroiczna cnota w zapasach z przeciwnościami są rzetelne fakta i sprawy towarzyskie. Ich wystawienie w swych śmiesznościach, nieszczęśliwościach i skutkach jest także naturalne i towarzyskie, bo jest zebrane z przypadków przemian i charakterów spotykanych w społeczności, z przyległościami albo prawdziwymi, albo zbliżonymi do prawdy (s. 156).

Scena porządna i prawdziwie pożyteczna jest salą zabawy i nauki dla wszystkich tam zgromadzonych, gdzie pojęcie ludzkie jest bez żadnej przeszkody zajęte jedną tylko sprawą, w rozmaitych postaciach występującą, gdzie talent prowadzony znajomością świata bawi ludzi odślonieniem ich wad i zdroźności, wytyka im źródło ich cierpień i nieszczęść, a pojąc ich zmysły, rozrzewniając lub oburzając czucie, wprawia ich w omamienie, iż to na co patrzą zdaje im się nie udawaniem, ale widowiskiem zdarzeń rzetelnych (s. 157).

W sztuce teatralnej przywara, cnota, zbrodnia lub namiętność wystawia się w samej akcji, to jest w swoich postępkach i w samym działaniu, więc powinna się ta akcja wydawać w ubiorze miejsca i osób, w języku, ruchu i w całej fizjonomii aktorów, żeby się przelewała w słuchających, zajęta silnie ich zmysły, opanowała ich uwagę i rosnącą coraz bardziej ciekawość, trzymała też uwagę jak wlepioną w rzecz, która się

udaje przez całą osnowę gry bez z mordowania bacznosci i z coraz większą lubością. Tego niepodobna dokazać bez ścisłego zachowania jedności rzeczy, czasu i miejsca. Znieśmy tę jedność, a iluzja, która jest jak duszą wystawy dramatycznej, zginie. Natenczas sztuka będzie dialogiem, rozprawą albo kazaniem, ale nie sztuką teatralną. Rozmaitość jest, prawda, istotną rzeczą do zabawy i do utrzymania uwagi, a zatem do dobroci dzieła, ale ją trzeba znaleźć i wydać w samej wystawionej sprawie, w jej przemianach, wykrętach i przyległościach, nie zaś w rzeczach obcych zbieranych po różnych miejscach i czasach. Jest to, prawda, najtwardszą do pokonania trudnością; jest to skała, o którą się rozbijają nawet niepospolite talenta (s. 159-160).

Śniadecki, widać teraz dowodnie, pisze o dramacie, a przede wszystkim o teatrze. Mickiewicz, oczywista, dramatu nie układał, nie budował też spektaklu. W odpowiednich przecież proporcjach zastosował się – i to w każdym punkcie – do zaleceń krytyka. Dał dobrą scenę o przekonywującej dramaturgii, mocno wystawiającą nieszczęście, poruszającą czucie, wzbudzającą ciekawość, pokazującą gwałtowną namiętność jako rzetelny fakt naturalny i towarzyski, z przyległościami zbliżonymi do prawdy, wydaną sugestywnie w zróżnicowanym języku i ruchu bohaterów. Nie rozbił się też o trudność ostatnią, skałę trzech jedności: skupił akcję wokół jednego wyrazistego wypadku (osoby), na niewielkiej przestrzeni i w proporcjonalnym do niej (konsekwentnie terazniejszym) czasie. Dał więc świetnie skonstruowaną, zgodnie z instrukcjami klasyka, pojedynczą scenę dramatyczną, dramatyczny fragment. Poszedł być może i w tej materii za uwagami Śniadeckiego, który odnajdywał u Szekspira trafność niektórych charakterów, myśli i fragmentów, o całości jednak był złego zdania.

Ominął też poeta to, co jako brednie i duby bab wiejskich zarzuca naśladowującym Szekspira romantykom uczonego krytyk, a więc wszelkie owe duchy, czary, upiory, gusa, diabły etc. Nic z tych rzeczy nie weszło do *Romantyczności*. Przeciwnie, już na początku zostały odrzucone poza obręb dopuszczalnych realiów zdaniem: *Przy tobie nie ma żywego ducha*.

Wydaje się wreszcie, że również status narratora w wierszu uformowany został nie bez wpływu Śniadeckiego. *Pierwszy twórca* - pisze on - *dramatyki angielskiej, Szekspir, obrat ją sobie za sposób do życia: był razem i aktorem na scenie, i pisarzem* (s. 157). Mickiewicz jest dla *Romantyczności* razem i bohaterem, i poetą.⁴⁵ Znakomicie to oznacza tekst wileńskiego pierwodruku: cudzysłowiem opatrzone zostały monolog Karusi oraz to, co mówi gmin i starzec, wszystkie pozostałe partie utworu, w tym dialogowe wypowiedzi „ja”, pojawiają się bez cudzysłowu.

U Śniadeckiego więc, w wydaniu najbardziej autorytatywnym, bo krytycznym, zobaczył Mickiewicz ważność i naturalny - co uczony przyznawał - geniusz oraz wielkość Szekspira. Tu również nauczył się nie powtarzać genialnego ale nieokrzesałego dramaturga w tym, co mogło się wydawać barbarzyńskie i anachroniczne. Nie przyłączył się także (przypomina się tu po części owo: *od razu stanąłem poza obrębem*), pomny ostrzeżeń profesora, do chóru krytykowanych przez niego naśladowców Szekspira. Ostatecznie zaś ułożył wiersz tak, jak mógłby go sobie wyobrazić i życzyć surowy krytyk. Dał mu też tytuł *Romantyczność* i motto z Szekspira. I w tym momencie wyobrażam sobie - jeżeli raczył w ogóle wziąć do ręki wileński tom - oburzenie Śniadeckiego tą bezczelnością. Pamiętał przecież, że cztery ostatnie akapity rozprawy rozpoczął od czterokrotnie powtórnego, dobitnie i ostro, słowa *romantyczność*, wyliczając po prokuratorSKU tej romantyczności śmiertelne grzechy. Pamiętał także swoje ostrzeżenie przed Szekspirem, wielkim ale nieukształtowanym. Tutaj znalazł owo zapowietrzone słowo. Znalazł również Szekspira, i to w oryginale oraz języku domowym.⁴⁶ Mógł się więc oburzyć bardzo. Tym więcej, że zobaczył, prawdziwie mądry krytyk, iż powalono go jego własną bronią, a w konsekwencji - odebrano mu sensowność jakiegokolwiek repliki. Ostatnie słowo należało do poety, do ucznia, wyklinana romantyczność zwyciężała. Oburzony, może się jednak w pewnej chwili zawahał, może, choćby nawet sarkastycznie, ale uśmiechnął. Naśmiawszy się bowiem - jeśli wziął tom do ręki - naiwnościom klasycznego i sentymentalnego *Pierwiosnka*, zaraz dalej przecież znalazł wiersz, którego nie przewidział i jakiego zapewne by nie chwalił,

ale który w końcu, on musiał to zobaczyć, był wierszem dobrym, dobrym „pismem”, „przekładem” (sam by powiedział: naśladowaniem) dorównującym Szekspirowi w oryginale, dorównującym geniuszowi Anglika. A o to mu przecież m.in. chodziło, kiedy pisał rozprawę o klasycznych i romantycznych pismach, która obróciła się – ale tak właśnie zazwyczaj bywa pomiędzy profesorami i uczniami w pokoleniowej zmianie warty – sama przeciwko sobie. Miała jednak to szczęście, że przeczytał ją niezwykle zdolny i mądry uczeń.

Przyjrzyjmy się raz jeszcze temu, co zamknął on w dramaturgicznych, szekspirowskich, romantycznych ramach wiersza.

5. ROMANTYCZNOŚĆ, CZYLI ŻYWA ROZMOWA

Wiersz od razu, od pierwszego słowa wchodzi w centrum dramatycznej i razem romantycznej optyki: *Stuchaj dziewczeczko*.⁴⁷ Bardzo ważne jest to pierwsze słowo, w dalszej partii okaże się decydujące. Tutaj oznacza próbę podjęcia dialogu, prawdziwej rozmowy, jest świadectwem dostrzeżenia przez „ja” obecności drugiego, wyjścia w jego stronę.

Pełna subtelności jest ta próba zadziwienia, zaniepokojenia i cierpliwości. Jest jednocześnie bardzo rzeczowa, bez zbędnych słów, które świadczyć by mogły o jakiejś z góry powziętej opinii, ocenie, zapatrywaniu. A zatem dwie samoswoje osoby: dziewczyna, której niepokojące zachowanie zwraca uwagę, oraz poeta, który z cierpliwością i rzeczowo próbuje pomóc, przywołać ją do rzeczywistości. Nie jest to jeszcze w tym momencie poeta romantyczny. Stanie się nim dopiero później. Tutaj jego kondycja bliska jest potoczności i prozie, pokazuje to już sam rytm wiersza (w. 1-7), nieregularny, charakterystyczny dla zwykłej rozmowy. Kondycja poety bliska jest więc potoczności, takiej jednak, która nie przechodzi obojętnie obok drugiego człowieka, ale która też jego intrygującej odrębności w żadnym kierunku nie waloryzuje, nie ma bowiem do tego ani prawa w ogóle, ani też odpowiednich, po dewaluacji tego co sentymentalne, kategorii.

I dwie jeszcze rzeczy są w tym początkowym fragmencie

wiersza ważne. Po pierwsze elementarność sytuacji: małowia-
steczkowa zapewne ulica jest miejscem spotkania dwóch osób.
Później dopiero – rzec by można: w momencie właściwym – uja-
wnia swoją obecność inni bohaterowie dramatu. Po drugie utarty
zwrot: *nie ma żywego ducha*. Ten *żywy duch*, powiedziany tu
całkiem potocznie i jakby automatycznie, okaże się za chwilę jed-
nym z głównych bohaterów (i problemów) utworu. Oba momenty,
budując w prosty sposób dramatyczne napięcie, pokazują równo-
cześnie, jak romantyczność, jak to, co romantycznie związane
jest ze spotkaniem człowieka z człowiekiem.

Spotkanie to nie rozwinęło się w dialog. Jedyłą więc rzeczą,
jaką mogła zrobić antropocentryczna optyka, było oddać głos
drugiej osobie. Po krótkim zatem, rzeczowym, ale bardziej już
poetyckim opisanu pełnego sprzeczności i emocji zachowania
dziewczyny (w. 8-13), następuje długi jej monolog, zajmujący bez
mała połowę wiersza (w. 14-43).

Skonstruowany jest znakomicie. Zmienny, niestały (5-, 7-, 8-,
10- i 11-zgłoskowiec) rytm oddaje wielkie wzburzenie i pomieszanie
bohaterki. Z kolei to, co i w jakim porządku mówi ona,
przynosi sugestywny obraz okaleczonej świadomości oraz odśła-
nia przyczynę tego okaleczenia: bezgraniczne od dwóch lat cier-
pienie, od śmierci kochanka. Cierpienie to, nieprzewycięzalne
i jako doświadczenie nieprzekładalne,⁴⁸ i ostatecznie wynikająca
z niego absolutna samotność, są głównym problemem monologu
Karusi. Ma ona zresztą właśnie co do tego jasne poczucie i świa-
domość. Rytm jej monologu jest, jak się rzekło, zmienny i chao-
tyczny. W momencie jednak, kiedy dziewczyna określa wymiar
swojej samotności i cierpienia, wiersz staje się regularny i pewny,
cała strofa poddana jest jednemu, miarowemu i dobitnemu ryt-
mowi siedmiozgłoskowca: *Źle mnie, w złych ludzi tłumie, | Pła-
czę, a oni szydzą; Mówię, nikt nie rozumie; | Widzę, oni nie
widzą!*⁴⁹ Nad fragmentem tym potrzeba zatrzymać się chwilę
dłużej.

Ryszard Przybylski zauważa – odwołując się m.in. do *Dru-
giego listu do Koryntian* (4, 16-18) – że Karusia jest w istocie
romantycznym, balladowym wcieleniem nowotestamentowej idei
człowieka wewnętrznego.⁵⁰ Sądzę, że sugestia badacza nieco jak-

by wyprzedza świadomość Mickiewicza. W *Romantyczności* mamy bowiem raczej pierwszy etap, niejako grunt, punkt wyjścia, od którego dopiero stopniowo poeta będzie dochodził do sformułowania owej idei. Etapem końcowym, kiedy już był niezachwianie pewny jej posiadania, są m.in. przytoczone na wstępie autointerpretacje. Tutaj natomiast, na początku, w samym monologu dziewczyny - właśnie w zacytowanym fragmencie - zapisana jest, na dalekim ale przecież wystarczająco wyraźnym planie, frazeologiczna aluzja do innego nowotestamentowego miejsca. Przy czym określa ona nie status bohaterki, lecz istotę problemu, jaki w swym fantazmatycznym monologu wskazuje dziewczyna: *I przystąpiwszy uczniowie, rzekli mu: Czemu im w podobieństwach mówisz? A on odpowiadając, rzekł im: Gdyż wam dane jest poznać tajemnice królestwa niebieskiego, tamtym zaś nie jest dane. (...) Dlatego im w podobieństwach mówię, iż patrząc, nie widzą, a słuchając, nie słyszą ani rozumieją. I spełnia się na nich prorocтво Izajasza, mówiącego: „Słyszaniem słuchać będziecie, a nie zrozumiecie, a widząc, widzieć będziecie, a nie ujrzą. Albowiem zatyło serce ludu tego, a uszami ciężko styszeeli, a sercem nie rozumieeli...” (Mt 13, 10-17).*⁵¹

Karusia, myślę, nie tyle jest romantycznym wcieleniem biblijnej idei *człowieka wewnętrznego*, ile po prostu wypowiada, przypomina zagubioną i zapomnianą prawdę - wypowiada z głębi swych doświadczeń, jako ofiara owego zagubienia. Mianowicie przypomina tę prostą i fundamentalną prawdę *Nowego Testamentu*, że człowiek, niezależnie od tego, kim jest czy jakim się wydaje, stanowi świętość, wobec której sztyderstwo bądź obojętność są niewybaczalnym grzechem.

Serce świata - jego symbolem jest tu „*ztych ludzi tłum*” - „*zatyło*” („*nikt nie rozumie*”, „*nie widzą*”). Nie „*zatyło*” jednak serce „*gromady ludzi*”, „*prostoty*”: serce zwykłych ludzi, ewangelicznych „*maluczkich*”. Mickiewicz świetnie i precyzyjnie operuje tutaj pojęciami, mającymi swój pierwowzór właśnie testamentowy, w rozróżnieniu pomiędzy „*wielkimi*” tego świata a „*maluczkimi*”. Przy czym nie chodzi o żadną waloryzację ludowości czy ludowego światopoglądu. Rzecz dzieje się w miasteczku. *Gromada ludzi, prostota*, później *gawieź* i *lud* w końcowej replice

poety, to są mieszkańcy właśnie małego miasteczka. *To lud miejski, niższy stan miejski, prości mieszczanie* – by przypomnieć zapisane w *Słowniku* Lindego znaczenia słowa *lud* i *gmin*, tutaj jedynie możliwe.

Nie *zatyło* więc serce zwykłych ludzi. Głos cierpienia i upadek dziewczyny wrywa ich z cienia i każe skupić się wokół leżącej (w. 44-47). Dopiero jednak teraz, nie wcześniej, tak jak gdyby jakiegokolwiek wcześniejsze wkroczenie było naruszeniem jej osobowości. Dopiero więc teraz, kiedy wiadomo, że bezprzytomna, utraciwszy nawet czucie własnej rozchwianej świadomości, dotarła do granicy cierpienia, skupia wokół siebie *gromadę ludzi*. Stanowi, rzecz by można, święte centrum ich skupienia, których przywiodła nie żądza sensacji (stąd m.in. dopiero teraz pojawiają się), ale boleść i upadek człowieka. W tym momencie antropocentryczna optyka i antropocentryczny wymiar wiersza osiąga swoje optimum: proste, czytelne, pozbawione jakiegokolwiek komentarza, wysoce też dramatyczne. Zauważyć warto również, że świat przedstawiony w *Romantyczności* jest jakby wypreparowany, oczyszczony z tego wszystkiego, co w balladach stanowiło zazwyczaj nieodłączny ich element, świat przyrody, natury etc.⁵² W ogóle zresztą przestrzeń jest w wierszu, gdy myśleć o tzw. realiach, maksymalnie pusta. Wiemy tylko, że jest dzień w miasteczku. Nic nie rozprasza i nie odciąga uwagi od osób dramatu, wypełniają jego ramy całkowicie i wyłącznie.

Scena wydaje się więc prawdziwie szekspirowska, dramatyczna i głęboka w swojej ascetycznej prostocie: bezprzytomna od boleści dziewczyna, wokół niej krąg ludzi. Ich istnienie w tym miejscu i momencie uświęca jej boleść, a zarazem jest obroną i wyjaśnieniem tego misterium, które, choć niewidzialne, właśnie się odbywa (w. 48-51). A odbywa się, tyle tylko można powiedzieć, i tyle zostało wypowiedziane w modlitewnych słowach *prostoty*, misterium, którego bohaterami są nieśmiertelne dusze: *Tu jego dusza być musi. | Jasio być musi, przy swej Karusi, | On ją kochał za żywota!* (w. 49-51). Prostym, przez prostotę, która nie lubi zbędnych słów, wypowiedzianym wyznaniem wiary w nieśmiertelność ludzkiej duszy (w. 49) rozpoczyna się ten fragment. W nieśmiertelność duszy, która jednocześnie zachowuje

całą swoją indywidualność, całą podmiotowość (zawartą w imieniu, w. 50). Podmiotowość, która osiągnęła swój najpełniejszy i niezniszczalny kształt tu, na ziemi - poprzez miłość, w miłości, kochając (w. 51). Tak właśnie, w takiej kolejności, w takim myślowym uporządkowaniu motywów wygłoszonych zostaje zbiorowe credo *prostaty*.

W chwili, kiedy wybrzmiało ono, ustanowione zostaje „ja” romantyczne, „ja” romantyka: (zobaczyłem) usłyszałem i wierzę. A więc „płaczę” a nie sentymentalną „łezkę” wylewam, i *mówię pacierze*, a nie konwencjonalne, sztuczne słowa pocieszenia (w. 52-53). W tym również momencie wiersz mógłby się zakończyć. Na temat istoty „romantyczności” powiedziane zostało bowiem wszystko,⁵³ tzn. wszystko, co naówczas mogło być przez Mickiewicza powiedziane.

Dramatyczna, szekspirowska, w teatrze ludzkiego losu rozgrywająca się scena, pełna napięcia i emocji, postawiła w centrum ludzkiej zbiorowości, z dala od oficjalnego świata, cierpiącego człowieka, obłąkaną od boleści dziewczynę, nieprzytomną z bólu. W ten sposób, umieszczając ją właśnie w centrum owej zbiorowości, prostej i naturalnej (= „gromadnej”), usankcjonowała elementarną świętość ludzkiej osoby, ludzkiej podmiotowości. Jądro tej podmiotowości jest zagadkowe i tajemnicze. Na zewnątrz objawia się - w wierszu mamy skrajny tego przypadek - dziwnością, niezrozumiałością, niejasnością, obłądem. Kresem, do jakiego dochodzi, jest krzyk cierpienia i upadek. W pierwszej chwili trudno to wszystko wyjaśnić (w. 1-7), nawiązać kontakt, dialog, rozmowę. Ale wyjaśnienie jest proste⁵⁴ i tkwi w odwiecznym, archetypowym przecuciu i przeświadczeniu ludzkiej psychiki: że istnieje nieśmiertelność dusz, że dusze są indywidualne, podmiotowe, i że ich podmiotowość ustanawia się tu, na ziemi poprzez miłość, najgłębszy dialog człowieka z człowiekiem. Ostatecznie więc istota „romantyczności” okazuje się być prastara jak świat, prastara jak człowiek, jak odwieczna jego natura. Specjalnie zaś romantyczne jest w niej to, że cała ta historia, cała ta prawda - fundamentalna prawda ludzkości, tak oczywista, że zazwyczaj nie pamięta się o niej - objawiła się w wielkiej szekspirowskiej, a więc proporcjonalnej do jej rangi, scenie... na dalekiej

provincji, w jakimś miasteczku, a bohaterami byli ludzie nieoficjalni, niemiarodajni: dziewczeczka, przechodzeń, gmin. „Romantyczność” jest powrotem na prowincję, do źródła,⁵⁵ czyli do prostych i bezpośrednich przeczuć i odczuć ludzkiej psychiki. W kontekście filozoficznego abstrakcjonizmu i komplikacjonizmu metafizycznych spekulacji,⁵⁶ tudzież uproszczeń i stereotypów sentymentalnej i poklasykowej poetyki – jest po prostu odkryciem tej psychiki, podkreśleniem jej istnienia, nieredukowalności, nieupraszczalności, ważności. Jest odkryciem, przypomnieniem, waloryzacją duchowej (psychicznej) natury człowieka oraz tej prawdy, że zawsze i wszędzie ona właśnie ustanawia ludzką osobę, i że dotyczy to nawet obłąkanej dziewczyny, w prowincjonalnym miasteczku. *Człowiek wewnętrzny* urodzi się u Mickiewicza na takim własni gruncie, ale chyba trochę później niż sugerował Przybylski. Ufundowany jest bowiem na czymś więcej niż dochodząca do głosu w *Romantyczności* sama waloryzacja duchowej natury człowieka.

Wiersz więc, jak się rzekło, mógłby się zakończyć na deklaracji romantyka (w. 52-53), przechodnia, który być świadkiem, od początku bardzo też po ludzku aktywnym, człowieczego dramatu, oraz tego, który usłyszał, a więc po prostu zrozumiał najgłębszą treść credo wypowiedzianego przez prostotę. Ale romantyk musi jeszcze zaistnieć jako poeta romantyczny, musi przemówić romantycznym językiem, stworzyć romantyczną mowę, jej idiom. Okazja, aby to zrobić, jest znakomita. Oto albowiem nagle wychynął ktoś, kto niewiele zrozumiał – Starzec.

Oczywiście, końcowa partia wiersza (w. 54-69) jest polemiczna. Frazeologia kwestii starca zarówno w wersjach rękopiśmiennych, jak i w ostatecznej redakcji utworu, przypomina pewne fragmenty rozprawy Śniadeckiego. Byłoby zresztą dziwne, gdyby uczony profesor nie znalazł się w scenie, do której dał negatywny, ale i (mimowolnie) pozytywny powód.⁵⁷ Pisano też o owych polemicznych (i programowych) aspektach ostatniego fragmentu *Romantyczności* wystarczająco dużo i wnikliwie, ażeby istniała potrzeba powtarzania tego raz jeszcze. Warto natomiast zauważyć – i tu jest także jedna z różnic pomiędzy rękopisami a pierwodrukiem – że szesnaście końcowych linijek wiersza, zmierzając do

sformułowania *explicite* credo optyki romantycznej, jest równocześnie okazaniem istoty romantycznego mówienia, kształtu romantycznej dykcji, romantycznej, w wersji Mickiewicza, poezji.

Starzec więc - jakby niewiele zrozumiał. Widać to od razu w stylistyce jego wypowiedzi. Cała partia wiersza, od zakończenia monologu Karusi do zakończenia kwestii starca (w. 44-61), pisana jest miarowym, regularnie naprzemiennym dziesięcio- i ósmiozłóskowcem.⁵⁸ Szyk zdania zbliżony jest na tyle, na ile pozwala zachowanie rymu, do naturalnego szyku języka mówionego. Kwestia starca odbiega od tego szyku najbardziej, w kierunku oficjalnego, klasycystycznego idiomu, osiągając w aluzyjnym do frazeologii Śniadeckiego i zarazem centralnym tutaj myślowo momencie swoje maksimum: *Duchy karczemnej tworem gawiedzi* (w. 58).

Starzec rzeczywiście niewiele zrozumiał. Zaczyna identycznie jak poeta na początku. Teraz jednak to samo *Słuchaj dziewczko!* nie jest już tym samym co wcześniej. Jest bowiem krzykiem.⁵⁹ Przede wszystkim jednak jest daleko poniewczasie, całkowicie mija się z sytuacją (dziewczyna leży bezprzytomnie, starzec, właśnie on, musi to dobrze wiedzieć, skoro chwilę wcześniej, w. 57, na kryterium widzenia się powoływał). Adresowane do nikogo, w próżnię, jest czczą formułą, czystą retoryką. A pamiętamy, czemu to samo zdanie służyło na początku.

Tak rozpoczynając, starzec może mieć jeden tylko cel: niezależnie od adresata⁶⁰ powiedzieć to, co z góry ma do powiedzenia. To zaś, co mówi, jest zupełnym nieporozumieniem: dysponuje okiem i szkiełkiem. Widział więc ostro i wyraźnie. Widział nawet jakby lepiej to, co widzieli inni. I widział to samo: obłąkaną od bólu dziewczynę, obok której nie ma nikogo. I o tym też, słusznie, mówi. To mówienie jest zarazem interpretacją. Nie uwzględnia ona jednak tego, co najważniejsze, co należy do percypowanej rzeczywistości, ale wobec czego najdoskonalsze nawet szkiełko jest bezużyteczne. Oto bowiem starzec nie usłyszał, albo też - co na jedno wychodzi tutaj - nie zrozumiał tego, co usłyszał bądź właśnie to, co najważniejsze, słysząc odczytał niedostownie, nie wprost. Nie usłyszał mianowicie - zgiełk go nie tłumaczy - że prostota mówiła (w. 49) o obecności duszy, a nie

ducha, widma itp. A jeżeli nie usłyszał tego pierwszego słowa wyznania wiary, tej zasadniczej w owym wyznaniu przestanki, jego fundamentu, to opacznie rozumiał sens i przesłanie całego credo. Rozumiał jako wiarę w upiory, w „duchy”, a nie w nieśmiertelność duszy i ufundowaną na niej podmiotowość każdego człowieka, nawet obłąkanego.⁶¹

Poeta najpierw zobaczył. Widzi też przez cały czas. Ale w pewnym momencie również usłyszał. I rozumiał, rozumiał dosłownie, prostota nie mówi bowiem metaforami. Starzec tylko patrzy, ponieważ z góry „wie”; patrzy zresztą właśnie przez pryzmat owego apriorycznego „wiem”. Zamknięty jest na głos, na słowo, na mowę drugiego człowieka. Zamknięty jest na dialog, na rozmowę. Zwracając się na początku swojej wypowiedzi do dziewczyny, zupełnie pomija to, że ona akurat w tym momencie naprawdę słyszeć nie może.⁶² Zwracając się więc formalnie do niej, w rzeczywistości zwraca uwagę na siebie samego. Ją natomiast – pomija jako osobę, jako człowieka – traktuje czysto instrumentalnie (bądź co bądź posługuje się przecież „szkiełkiem”, instrumentem). Jeżeli *gmin rozumowi bluźni*, to bluźnierstwo starca jest bardziej zasadnicze, przeraźliwie elementarne.

Tak w skróceniu można by streścić różnicę pomiędzy starcem i poetą, pomiędzy martwą a żywą mową, pomiędzy klasyczną czy sentymentalną a romantyczną optyką. Pierwsza orzeka i głucha jest na dialogowe słowo, znak obecności i podmiotowości Innego. Dla drugiej słowo, a także gest, szaleństwo, obłąd są znakiem owej obecności oraz podmiotowości założonej na istnieniu nieśmiertelnej duszy. Może tutaj też jest nie tyle jeszcze znakiem złożonej treści owej podmiotowości, rozeznania się w jej głębokim i tajemniczym kosmosie, ile prostego, czystego faktu jej istnienia.

Zapytać by trzeba w tym miejscu, czy Mickiewicz miał prawo w taki sposób pokazać starca? Nie tylko Śniadeckiego, ale w ogóle reprezentanta odchodzącej formacji? Bardzo przekonywająco pisze o tym w cytowanym eseju Ryszard Przybylski, znakomicie rozkładając racje i prawa po obu stronach. Wydaje się przecież, że nieco więcej wolno ich zobaczyć po stronie poety.⁶³

Obaj, poeta i starzec, żyją w świecie, który utracił stabilność.

Utracił - zgódźmy się na uproszczenie rozcinające węzeł złożonej problematyki - w rzeczywistości, w tzw. rzeczywistości. Ale utracił także w świadomości, tzn. dlatego, że ufundowany był na wartościach i opisany w kategoriach, które możliwości tej utraty nie zakładały. Obaj więc żyją w świecie, w którym zapanowała prawie absolutna względność. Starzec znajduje ją, znajduje drogę do niej w trzymaniu się tych wartości i kategorii, jakie dotąd określały światopogląd. Jego postawa jest więc jakby połowiczna (i niekonsekwentna): przyjmuje za fakt, że zepsuła się sama tzw. rzeczywistość, natomiast wartości i kategorie świadomości pozostają dlań nienaruszone, są wieczne i niezienne.⁶⁴ Ostateczną konsekwencją takiej optyki jest, paradoksalnie - Mickiewicz trafnie to zobaczył i świetnie w wierszu uobecnił - antyantropocentryzm.⁶⁵ Poeta przyjmuje odmienną postawę. Zna on tylko względność, od urodzenia żyje we względnym świecie. Szukając pewności, wie zatem, że może ją znaleźć jedynie w sobie, czyli w tym, co wydane zostało na względność i niepewność. Może ją zatem znaleźć - i tu natura ludzkiej psychiki jest istotnie niezmienna - na gruncie wiary. Źródłem dla niej jest czucie, wewnętrzne poczucie, przecucie. Rodzi się ono - w sercu. Elementarną zaś sytuacją, która prowadzi do jego poruszeń, jest pełen pokory i uważności obcowanie z drugim człowiekiem, próba nawiązania dialogu, próba porozumienia, zrozumienia. Warunkiem tego, przesłanką absolutnie podstawową jest przekonanie o podmiotowości każdego Innego, Drugiego. Starzec zapomniał o tym warunku, i w ten sposób więcej racji pozostawił poecie. Cała formacja, jaką starzec reprezentuje, w dużej mierze zapomniała o tym warunku i w ten sposób więcej racji pozostawiła „romantyczności”. W znakomitym poetyckim skrótce właśnie między innymi również to pokazał umieszczony na początku cyklu *Pierwiosnek*: regularnym, uładowym ośmioletkoskocem zapisana rozmowa niemożliwa, abstrakcyjna, nieprawdziwa. Wróćmy jednak do *Romantyczności*.

Kwestia poety (w. 62-69), zarazem credo romantycznego twórcy, jest niezwykle spójną i myślowo uporządkowaną odpowiedzią wyrastającą z uważnego wysłuchania poprzednika na niezbyt spójną tyradę starca. W pierwszym punkcie tej odpowie-

dzi (w. 62) poeta upomina się, by tak rzec, o obiektywne (czy też z dobrą wola) przyjęcie skrajnie subiektywnego, obłąkańczego zachowania dziewczyny za prawdziwe, tzn. za fakt, który nie może nie być prawdziwy jako mający miejsce. Innymi słowy, nie ma żadnych przesłanek, które pozwalałyby wątpić w prawdziwość tego, że Karusia czuje, w prawdziwość jej stanu, jakkolwiek by on był anormalny. Punkt drugi odpowiedzi (w. 63) wzmacnia to przekonanie, wskazując jednocześnie na fundament prawdziwości także co do treści owego uczucia. Jest nim głęboka wiara – mówiło o tym credo *prostoty* – w istnienie nieśmiertelnej duszy;⁶⁶ wiara, czyli naturalne odwieczne pragnienie, podszept, marzenie ludzkiego serca mówiące o tym istnieniu i o dialogu dusz, który budowany na miłości nie przerywa się, nie kończy nigdy. Pragnienie, marzenie, jakie objawiać się może wszędzie, zawsze, komukolwiek i gdziekolwiek, nieodmiennie ustanawiając człowieka w osobę. Cud marzenia, cud podszeptów nieśmiertelnego ludzkiego serca! Do niego właśnie, do owego cudu, który zdarzyć się może w każdej chwili, zaprasza ostatnie, słynne zdanie wiersza: *Miej serce i patrzaj w serce!*⁶⁷

Komentowano to zdanie setki razy, odnajdując też liczne źródła literackie i filozoficzne dla zapisanej w nim myśli. Sądzę, że nie ma potrzeby przypominać tych dobrze znanych rzeczy. Wystarczy może, dla dopowiedzenia, przywołać słowa samego poety. Krótko po liście do Skrzyneckiego, w czerwcu 1842 roku komentując w stolicy świata fragment poematu Garczyńskiego, mówił Mickiewicz:

*Dawno już jeden pisarz francuski powiedział, że wielkie myśli wyptywają z serca; ale tutaj (u Garczyńskiego – J. B.) cały systemat filozoficzny oparty jest na sercu. Serce oznacza tu nie co innego jak siedlisko duszy, siedlisko, pokrywą jestestwa wewnętrzznego. Poeci słowiańscy ciągle mówią o sercu...*⁶⁸

Wiedział to dobrze, może najlepiej, bo po sobie. Sam przecież, właśnie w takim znaczeniu na wskroś duchowym, postawił słowo „serce” w wierszu, w którym niegdyś, dawno, na dalekiej litewskiej prowincji próbował powiedzieć, czym jest „romantyczność”. I okazało się, poza wszystkim innym, o czym wiersz mówi, że jest „romantyczność” także potrzebą, darem, koniecznością, umie-

jętnością, pragnieniem i zaproszeniem do pełnego, bezpośredniego, serdecznego, prawdziwie duchowego otwarcia się, dialogu, rozmowy człowieka z człowiekiem.

Cały systemat poetycki i światopoglądowy wydaje się być oparty na potrzebie tak rozumianej rozmowy.⁶⁹ Mówiąc inaczej: wydaje się być oparty na fundamentalności tego doświadczenia, jakim dla człowieka żyjącego w świecie chaosu i względności jest drugi człowiek. Zarówno mesjaniczna wiara, jak i mistyczne doświadczenie ufundowane były na tym doświadczeniu. Nieprzypadkowo więc i w liście do Skrzyneckiego, i w rozmowie z Chodźką powoływał się Mickiewicz na *Romantyczność*.

Tak widzianej treści wiersza, treści dochodzącej w nim do głosu „romantyczności”, odpowiada kształt, idiom poetyckiej mowy. Jest on tu tylko zarysowany, ale już wyrazisty, nowy, własny. Szyk zdania w zamykającej wiersz replice możliwie najbardziej zbliża się do naturalnego. Cały ten fragment tekstu jest jednocześnie w swej wersyfikacyjnej, metrycznej formie najwięcej poetycki. Miarą poprzedniej części, od zakończenia monologu Karusi do końca kwestii starca, był, jak pamiętamy, regularny naprzemienny dziesięcio- i ósmiozłóskowiec. Pierwsza strofa repliki poety, świetnie myślowo uporządkowana, jest podobnie regularna, ale zamiast dziesięciozłóskowca przynosi wersy o sylabę dłuższe. Niewielka to różnica, zauważalna przecież: tok wypowiedzi jest bardziej płynny, spokojniejszy, a także jakby głębiej zanurzony w materię poetyckiego mówienia. Druga strofa repliki powtarza miarę pierwszej, 11- i 8-sylabowiec, nie powtarza jednak jej naprzemiennej regularności. Mamy tu schemat: 11,11,11,8. Mowa poety romantycznego chce i umie być mową żywą (o martwych i żywych prawdach ta strofa też traktuje), tzn. dla powiedzenia czy podkreślenia tego, co najistotniejsze, potrafi zrezygnować z wyciągającej i ułatwiającej mówienie regularności, pozostając wszakże w granicach raz przyjętej miary. Jest jak gdyby wierna sobie samej, jednakże bez drobiazgowości i ślepego formalizmu. Taka też, zarysowana w *Romantyczności*, giętkość i plastyczność formy wierszowej, taki idiom poetycki – często współbrzmiały z tendencją do gnomy czy pointy – będzie jedną z istotnych cech systematu poetyckiego Mickiewicza.

6. POSTSCRIPTUM. ROMANTYCZNOŚĆ I ŻEGLARZ

.Byłby więc wiersz obrazem narodzin romantycznego człowieka i romantycznego poety, romantycznego światopoglądu i romantycznej mowy? A zatem obrazem narodzin tej całości, którą można by nazwać romantyzmem, a którą Mickiewicz nazywa „romantycznością”. Dobrze skonstruowana, dramatyczna, zbiorowa scena znakomicie odpowiada swoim szekspirowskim wymiarem owej właśnie całości, całościowości. Ale Szekspir przecież - to także autor wielkiego monologu, buntowniczego, indywidualistycznego. Mickiewicz nie zapomniał o tym układając pierwszy tom *Poezji*.

Po *Balladach i romansach* umieścił w nim *Wiersze różne*. Jest ich niewiele, tylko cztery. Gdyby więc poeta nawet w ostatniej chwili, jak się niekiedy sądzi, wprowadził je do tomu i nie miał okazji jakoś ich uporządkować, ich układ przy tak niewielkiej ilości nigdy by nie sprawiał wrażenia chaosu, a z drugiej strony zawsze by można znaleźć - z tych samych powodów - jakąś mniej czy bardziej przekonującą zasadę kompozycyjną.

Niepodobna powiedzieć, czy zasada taka istnieje. Można tylko zauważyć, że tak jak szekspirowska scena umieszczona została na drugim miejscu w *Balladach i romansach*, tak wśród *Wierszy różnych* na drugim miejscu stoi *Żeglarz*. Wiersz w poetyckiej biografii Mickiewicza podobnie ważny jak *Romantyczność*, mówiący jednakże nie o narodzinach romantycznej „całości”, lecz o kształtowaniu się romantycznej indywidualności. Wiersz też, na co wielokrotnie wskazywano, noszący wyraźnie ślady *Hamleta*, ślady słynnego monologu oraz dramatycznej i wstrętnej rozmowy, jaką zaraz po jego zakończeniu odbył duński książę z Ofelią. Sens tego wszystkiego należy już jednak do innej niż zapisana w tym szkicu historia.

PRZYPISY

¹ *Romantyczność* ma bardzo obszerną bibliografię. Na kilka jeszcze rzeczy i proporcji warto może przecież zwrócić uwagę, warto je dopowiedzieć. Tytuł szkicu, sędzę, w wystarczający sposób określa charakter tego dopowiedzenia.

² A. Mickiewicz, *Dziela* (Wydanie Jubileuszowe), Warszawa 1955, t. XV, s. 473. List pisany był z Paryża, 23 marca. *Dziadów* część IV to oczywiście część drezdeńska (po fragmentach cz. I i dwóch częściach litewskich).

³ A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie* (Wydanie Sejmowe), t. XVI, Warszawa 1933, s. 233. Tu data rozmowy: 3 XII 1847. Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Brat Adam. Maj 1844 - grudzień 1847*, Warszawa 1975, s. 434, przesuwając datę (za ustaleniami L. Podhorskiego-Okołowa) na 5 grudnia.

⁴ Z. Stefanowska, *O „Romantyczności”*, w: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 9.

⁵ Używam tego wygodnego pojęcia w sensie, w jakim rozumiał je C. G. Jung, tzn. w miejsce przyczynowości czy konieczności. Rzecz jasna, jungowskich konsekwencji metodologicznych.

⁶ Por. *Pisma Adama Mickiewicza na nowo przejrzone, dopełnione i za zezwoleniem jego w tym siódmym z kolei wydaniu do druku podane*, Paryż 1844, t. I *Przedmowa wydawcy*, s. V-VII.

⁷ W. Borowy, *Poeta przeobrażeń* (odczyt wygłoszony w Krakowie 26 VI 1946), druk. w: *O poezji Mickiewicza*. *Przedmowę* napisał K. Górski, Lublin 1958, t. II. Por. także H. Życzynski, *„Dziady” drezdeńskie Mickiewicza. W setną rocznicę*, Lublin 1932, s. 12; S. Skwarczyńska, *Rozwój wątków i obrazów w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1934, s. 212.

⁸ Por. A. Mickiewicz, *Dziela...*, t. XIV, listy 48 i 49 oraz komentarz wydawcy. Por. także wyczerpujący komentarz w: A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, t. I, cz. I, *Wiersze 1817-1824*. Oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1971, s. 184. i nn.

⁹ A. Mickiewicz, *Dziela...*, t. XIV, list 47 Do Józefa Jeżowskiego. Wydawca przyjmuje datę 10/22 stycznia. M. Dernałowicz, K. Kostelnicz, Z. Makowiecka, *Kronika... Lata 1798-1824*, Warszawa 1957, s. 268 ustalają czas pomiędzy 7/19 a 10/22 stycznia.

¹⁰ W liście do Zana i Jeżowskiego: *Do Tomasza (...) Posyłam tobie ten urywek; przydasz mu ceny twoją deklamacją, która powinna być podobna do owego przez sen prorocstwa u Jeża, zwłaszcza od wiersza: „tyżeś to...” aż do „tak się...,” etc. (...). Czekam uwag nad tym wierszykiem. W liście do Zana: ...przesyłam tobie ten urywek. Wiele on zależeć będzie od deklamacji; zdaje się, że ty najwłaściwiej wydać ją potrafisz. Od tego wiersza: „Tyżeś to w nocy...” aż do końca mowy deklamuj tonem drżmiącym, jak owo prorocstwo u Jeża. Napisz także krytykę i spytaj się, co inni o tym myślą. Cyt. za: A. Mickiewicz, *Dzieta...*, t. XIV, s. 140 i 146.*

¹¹ Niepodobna tego przeceniać, ale warto zauważyć, że poeta nigdy *Romantyczności* balladą nie nazwał.

¹² Nazwałem go sentymentalnym romansem dla skrótowego powiedzenia tego, o co tu najpewniej chodzi. Mickiewicz pisząc w przedmowie o romansie, ma oczywiście na myśli inny gatunek, mianowicie romancę. *Pierwiosnek*, rzecz jasna, nie jest poetyckim powtórzeniem tego, co właśnie o romancy mówił poeta prozą; łączy go jednakże z nią czułość, dramatyczna forma i naiwność. Okazja więc, ażeby pokazać, co z tą w punkcie wyjścia sentymentalną czułością potrafi zrobić romantyk, była znakomita. Mickiewicz wykorzystał ją, *Pierwiosnka* wszakże (nie tylko dlatego, że jest wierszowanym jakby wstępem) gatunkowo określić nie mógł.

¹³ J. Trętak, *Młodość Mickiewicza (1798-1824). Życie i poezja*, Petersburg 1898, t. I, s. 276; H. Schipper, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów-Warszawa-Kraków 1926, s. 119; K. Wojciechowski, „Ballady i romanse” Adama Mickiewicza, w: *Przewrót w umysłowości i literaturze polskiej po roku 1863*, Lwów-Warszawa 1928, s. 211; Cz. Zgorzelski, *Owoce wileńsko-kowieńskiej twórczości lirycznej*, w: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 1976, s. 80.

¹⁴ Mam na myśli przede wszystkim L. Sterne’a, u którego osiągnęła ona swój najpełniejszy literacki (i równocześnie światopoglądowy) kształt.

¹⁵ Skrótowo można by powiedzieć: od *Pierwiosnka*, przez *Kurhanek...*, do *Dudarza*. Zwracał też uwagę na takie rozplanowanie cyklu J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. I. *Dzieje Gustawa*, wyd. drugie, Lublin 1948, s. 313 i nn. O co innego jednak mu chodziło. Mianowicie stwierdziwszy, że na miejscu pierwszym, siódmym i ostatnim mamy w cyklu romanse, konstatował, iż nadają one całości ton sentymentalny, albowiem tom *ułożony jest jako dar dla miłośniczki ballad, Maryli, jako wyznanie, skarga, i wyrzut, i wspomnienie*, ballady zaś nie dotyczące adresatki to tylko urozmaicenie, *wypełnienie pauz wśród miłosnego cyklu* (s. 313).

¹⁶ Oczywiście nie używam tego terminu w znaczeniu, jakie próbował mu nadać, myśląc o czwartym rodzaju literackim, P. Lang, *Die Balladik*, Basel 1942. Chodzi mi natomiast o podkreślenie swoistej totalności ballady: zakładała mieszanie trzech rodzajów: lirycznego, epickiego i dramatycznego; dopuszczała każdą tonację, od grozy i absolutnej powagi, po ironię i żartobliwość; tematem również związana nie była etc.

¹⁷ Por. przyp. 13., szczególnie J. Tretiak.

¹⁸ H. Schipper, *dz. cyt.*; K. Wojciechowski, *dz. cyt.*

¹⁹ P. Chmielowski, *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, wyd. trzecie poprawione, Warszawa 1903, t. I, s. 211.

²⁰ M. Mazanowski, *O wpływie Schillera na poezję Adama Mickiewicza*, „Pam. Tow. Lit. im. A. Mick.” 1890, s. 130; Tretiak, *dz. cyt.*, s. 278; Chmielowski, *dz. cyt.*, s. 211; B. Chlebowski, „Grażyna” i jej stosunek do „Jeruzolimy” Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego, w: *Pisma*, t. I. *Studia historyczno-krytyczne...*, Warszawa 1912 (1911), s. 172-173; Schipper, *dz. cyt.*; S. Skwarczyńska, *Mickiewicz a krąg zagadnień weberowskich. (W promieniu „Wolnego Strzelca”)*, w: *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*, Warszawa 1957, s. 77-80.

²¹ A. Mickiewicz, *Dzieta...*, t. V, s. 139.

²² Por. komentarz w: A. Mickiewicz, *Dzieta wszystkie*, t. I, *Wiersze...*, s. 181-182.

²³ Zmiany nie redukowały sentymentalizmu wiersza; robiły natomiast, mówiąc w skrócie, z literacko słabszego - lepszy tekst. Zauważyć na marginesie warto, że almanach, wzorem podobnych wydawnictw (por. Skwarczyńska, *Mickiewicz a krąg...*), niejako zakładał taką właśnie poetykę. Zauważyć też warto, że Mickiewicz - tłumacz Woltera i wielbiciel Trembeckiego - chyba od początku musiał nie bez pewnego zdystansowania myśleć o *Pierwiosnku*.

²⁴ O dystansie i ironii mógłby mówić sam przypis, dostojnie uczony. Na taką funkcję przypisów (i informacji „źródłowych”) w *Balladach i roman-sach* słusznie wskazuje Stefánowska, *dz. cyt.*, s. 14.

²⁵ Pomiędzy obydwooma wierszami, tak jak pojawiają się one w cyklu, zaznacza się duże napięcie. Jego dynamika, dramatyczna czy też dramaturgiczna (nawiasem mówiąc, tego typu wiązania między tekstami obowiązują w całym cyklu), stanowi swojego rodzaju poetycki odpowiednik klasycznego efektu teatralnego, jakim jest nagły, gwałtowny zwrot akcji. Kiedy ponadto zważyć, że oba wiersze już tylko swoją formą przypominają ele-

mentarną część dramatu, scenę, odsłonę, sugestia co do ich dramatyczności uzyskuje, na innym planie, dodatkową waloryzację. Że nie jest to przypadek, ale całkowicie świadoma intencja poety (por. też dwukrotną prośbę do Zana o właściwy sposób recytacji *Romantyczności*), wynikająca z „naśladowania” Śniadeckiego, pokażą dalsze fragmenty szkicu.

Dopowiedzieć w tym miejscu warto również rzecz następującą. Otóż Mickiewicz ułożył *Ballady i romanse* z wierszy powstałych na przestrzeni około dwóch lat (połowa 1819 – połowa 1821). Nie uporządkował ich chronologicznie. W kilku przypadkach można też stwierdzić, że zmienił – zapewne z myślą o całości – wersje pierwotne lub wcześniejsze. Nie znamy autorskiego zamysłu kompozycyjnego, tzn. bezpośrednich na ten temat wypowiedzi Mickiewicza. Mamy jednak, bądź co bądź, samą kompozycję, cykl czterestu wierszy: dziewięć ballad, dwa romanse, trzy utwory bez autorskiej kwalifikacji gatunkowej. Wielokroć próbowano (A. Chorowiczowa, K. Wojciechowski, J. Kleiner, Cz. Zgorzelski, Jarosław Maciejewski, K. Cysewski) dotrzeć do zasady owej kompozycji. Pomijając streszczenie tych prób (dość zresztą sceptycznych), tudzież kilka szczegółów dotyczących historii wileńskiej edycji, zanotuję tylko, iż wydaje się, że Mickiewicz pomyślał *Ballady i romanse*, jak zresztą i cały tom, jako swojego rodzaju syntetyczną, przebiegającą wśród dramatycznych napięć, scalującą myślowo paroletnie doświadczenia opowieść o sobie i o świecie, w jakim przyszło mu żyć. Na początku tej opowieści umieścił to, co było jego pierwszym doświadczeniem, to, co zastał, i co odrzucał. Zaraz dalej, w *Romantyczności*, powiedział o tym, co przyjął jako światopoglądową i poetycką optykę. W ten sposób, aż po ostatni tekst cyklu, po *Dudarza*, można by komentować *Ballady i romanse*: jako rozwijającą się poprzez kolejne ogniwa opowieść, wielowątkową, wielotematyczną. Nie ma ta opowieść wyłącznego i dominującego tematu (jak próbowano to widzieć), ma natomiast bardzo określony kierunek.

²⁶ *Do Joachima Lelewela*; jedna z wersji *Ody do młodości* (w kopii Pietraszkiewicza); sztambuchowy wiersz dla Marii Puttkamerowej – *Jak te imiona błogi los spotyka...* Inaczej ma się rzecz z utworami większymi: litewskie *Dziady*, tom *Sonetów*, gdzie też osobno i *Sonety krymskie*, *Konrad Wallenrod*, *Prolog do III Dziadów*.

²⁷ J. T r e t i a k, *Mickiewicz w świetle nowych źródeł. 1815–1821*, Kraków 1917, s. 260–262; H. Ż y c z y Ń s k i, *Mickiewicz i Szekspir*, „Pam. Lit.” 1923, s. 97–99; S c h i p p e r, *dz. cyt.*, s. III.

²⁸ R. P r z y b y l s k i, *Romantyzm jako przepaść klasyka*, w: *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 367, 370, 386, 387.

²⁹ Por. też list do Odyńca z 28 IV/10 V 1828. Z listu wynikałoby też, że ważne dla recepcji Szekspira teksty (A. W. Schlegla, Goethego, Guizota), o czym piszę dalej, poznał Mickiewicz zapewne dopiero w Rosji.

³⁰ A. Mickiewicz, *Dzieta...*, t. XIV, s. 173.

³¹ Stefanowska, *dz. cyt.*, s. 22.

³² Wahania poety już w pierwszych redakcjach są tu także bardzo duże. Por. bodaj najlepszą analizę wariantowości tego fragmentu w Stefanowskiej, *dz. cyt.*, s. 20-23.

³³ W. Borowy, *Ballady i romanse*, w: *O poezji Mickiewicza...*, t. I, szczególnie s. 77 i nn; A. Kowalczykowska, *Widzenie w biały dzień*, w: *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977, szczególnie s. 9-18; W. Bruchnański, *Mickiewicz - Niemcewicz* (studium druk. w „Pam. Lit.” 1903-1905, wyd. osobne popr. Lwów 1907; ostatni przedr. w: *Między średnio-wieczem a romantyzmem*. Wybór i oprac. J. Starnawski, Warszawa 1975); M. Żmigrodzka, *Ballady i romanse wobec tradycji niemcewiczowskiej*, „Pam. Lit.” 1956, zeszyt specjalny.

³⁴ M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa 1971, s. 145-146.

³⁵ *Dz. cyt.*, s. 259-260.

³⁶ *Dz. cyt.*, s. 161, 263-264. *Familię szwajcarską* grano w Wilnie kilkakrotnie: 24 V/3 VI, 26 V/7 VI (wg *Kroniki...*: 25 V/6 VI), 28 V/9 VI 1816, 26 X/7 XI 1819. Podaję za: Witkowski, *dz. cyt.*: *Znany repertuar teatru wileńskiego 1815-1824*, s. 281 i nn.

³⁷ Myślę przede wszystkim o *Podróży sentymentalnej*, jej bohaterze-narratorze Yoricku, tudzież świetnych jego perypetiach szekspirologicznych u hrabiego de B... Przypomnieć warto, że Sterne cieszył się w Wilnie wielką estymą zarówno wśród Filomatów, jak i w kręgu „Wiadomości Brukowych”, gdzie jednym z czołowych sternistów był Jędrzej Śniadecki.

³⁸ Por. pełne zestawienie bibliograficzne W. Hahna, *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Wrocław 1958.

³⁹ Chodzi o rozprawę *O poezji dramatycznej*. Stawała ona u nas po raz pierwszy zdecydowanie po stronie angielskiego dramaturga. W interesującym mnie tutaj czasie oddziaływać jednak szerzej nie mogła. Komisja Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk (na zlecenie którego rozprawa powstała w 1811 r.) odrzuciła bowiem szkic Wężyka, przede wszystkim z powodu Szekspira. (W skład Komisji wchodził m.in. L. Osiński, J. U.

Niemcewicz, K. Koźmian). Szkic drukowany był częściowo, po odrzuceniu fragmentów dotyczących autora *Hamleta*: cz. 1. przy wydaniu *Glińskiego* w Krakowie w 1821 roku, cz. 2. przy wydaniu tamże w roku następnym *Barbary Radziewittówny*.

⁴⁰ Dalszy ciąg tej dyskusji, przy niemalym „udziale” Szekspira, wyznaczają nazwiska L. Osińskiego, K. Brodzińskiego, M. Grabowskiego, J. Korzeniowskiego, F. Morawskiego, M. Mochnackiego. Por. bibliografię u H a h n a, *dz. cyt.*, s. 51-58.

⁴¹ Przekład motta był też uzasadniony zapewne tym, do kogo zbiorok wierszy był adresowany, a także niewielką naówczas znajomością angielskiego.

⁴² U tłumacza Woltera, uważnego czytelnika Sterne’a, przyjaciela sternisty Zana, wreszcie aktywnego uczestnika świetnie wzajem aluzyjnych wierszowych pojedynków filomackich - jest to jak najbardziej prawdopodobne.

⁴³ Zauważyć warto, że Śniadecki w rozprawie pomija operę: *Nic nie powiem o operach, gdzie najwięcej zależy na upojeniu zmysłów urokiem muzyki i okazałością widowiska*. Jeżeli Mickiewicz układając *Romantyczność* istotnie pamiętał o operze Weigla, intonacja powalenia przeciwnika jego własną bronią byłaby jeszcze zwielokrotniona.

⁴⁴ Cytuję fragmenty rozprawy *O pismach klasycznych i romantycznych* za: *Polska krytyka literacka (1800-1918). Materiały*, t. I, Warszawa 1959; w nawiasach podaję odnośne strony. Przytoczone w przypisie poprzednim zdanie o operze również wg tego samego wydania, s. 155.

⁴⁵ O poecie mówię tu z takich samych powodów, które Stefanowskiej, *dz. cyt.*, s. 20, podyktowały zdanie: *...nie widzę racji nazywania go narratorem czy podmiotem lirycznym*.

⁴⁶ Por. dwa ostatnie zdania rozprawy: *Nie wchodźmy w zapasy z żadnym obcym narodem, nie zazdrośćmy żadnemu jego chwaty i zaszczytów, ale się starajmy pomnażać nasze własne. W domu tylko, w dobru i pożytkach naszych ziomków szukajmy znaczenia i sławy, bo więźność narodu u zagranicznych rodzi się i wynika z wielkiej masy zaszczytów domowych*, *dz. cyt.*, s. 164.

⁴⁷ Por. np. uwagi M. Janion o kryterium „serca” i „głosu”, o ważności „słyszania” w szkicu *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, w: *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 58 i nn.

Warto też w tym miejscu zauważyć, że Mickiewicz nigdzie więcej poza

Romantycznością (i prywatną rozmową z Chodźką) nie użył słowa „dziejeczka”. Jego wyjątkowość – pozostała domeną programowego wiersza.

⁴⁸ Por. Stefanowska, *dz. cyt.*, s. 16. Zwraca na to również uwagę w cytowanym szkicu Przybylski.

⁴⁹ Przecinek w pierwszym wersie cytowanego fragmentu (gramatycznie niekonieczny, nie wszędzie też respektowany; obecny w pierwodruku, także w wydaniu Zgorzelskiego) znakomicie wyodrębnia i podkreśla „sprawców” samotności dziewczyny: powiedziałbym, iż prosto przeciwstawia „z ł y c h ludzi” – „l u d z i g r o m a d z i e”.

⁵⁰ *Dz. cyt.*, s. 372.

⁵¹ Por. też Mk 4, 12; 8, 18.

⁵² Mickiewicz też nigdy, o czym wspomniałem, ani w filomackiej korespondencji, ani w autointerpretacjach nie nazwał wiersza balladą.

⁵³ Powracając w rozmowie z Chodźką do *Romantyczności*, chyba nie przypadkiem porównywał poeta siebie nowoczesnego, dawnego, właśnie z bohaterką wiersza.

⁵⁴ Zauważmy, że w w. 49-51 każe poeta mówić właśnie *prostocie*, nie *ludzi gromadzie, gawiedzi, ludowi czy gminowi*.

⁵⁵ W podobnym kierunku sżyły intencje Śniadeckiego w ostatnich zdaniach rozprawy, por. przyp. 46.

⁵⁶ Można by przypomnieć zdanie Mickiewicza z *Uwag nad „Jagielloniadą”*... (*Dzieta...*, t. V, s. 164), że *poeta przecież metafizykiem nie jest*. A także niechęć do filozoficznej spekulacji, jaką znajdował u Śniadeckiego i dzielił z nim) por. list do Malewskiego z 14/26 VII 1824, (*Dzieta...*, t. XIV, s. 263).

⁵⁷ Dodać by można również, że tak jak rozprawa Śniadeckiego kończy się wyliczeniem grzechów romantyczności, a zamyka ją credo klasyka (Polaka), tak na paralelnym do tego planie zbudowana jest ostatnia, polemiczna część wiersza.

⁵⁸ Świetnie odróżnia to scenę zbiorową od monologu dziewczyny i w ogóle od całej wcześniejszej partii utworu. A jednocześnie nadaje jej ład pełen głębokich symetrii i precyzyjnych antytez.

⁵⁹ Czasownik „krzyczeć” pojawia się w wierszu trzykrotnie. W związku z Karusią oznacza proste stwierdzenie faktu: *dziewczyna... bieży... krzyczy, pada*. W przypadku *prostoty* jest znakiem wielkiego poruszenia i zarazem dobitnego wezwania o - jedyną możliwą formę pomocy: *mówcie*

pacierze - krzyczy prostota. Trzeci raz związany zostaje ze starcem. Jego forma (tzn. aspekt) od „krzyknąć”, a tym samym i odcień znaczeniowy różnią się jednak od użytych wcześniej. Chyba najbliższymi odpowiednikami „krzyknie” byłyby słowa „fuknie”, „warknie”, „huknie” etc. Mickiewicz znakomicie to różnicował (a mógł przecież, nie burząc regularności wiersza, połączyć tę formę, której użył już dwukrotnie). W konsekwencji zaś: *odpowiadam skromnie* poety różni się od wypowiedzi starca nie tylko natężeniem głosu i stopniem skromności, ale również wartością intencji mówiącego.

⁶⁰ Jego wypowiedź jest zresztą zasadniczo niespójna, ma kolejno aż trzech adresatów: dziewczkę, lud, wreszcie poetę (w. 58-61). Oczywiście, konstruowana jest tak, by dojść do tego ostatniego i uzasadnić jego zaraz dalej replikę. Niemniej jest niezborna, rozpoczyna się od pustego (retorycznego) zwrotu, co samo przez się kompromituje mówiącego. Mickiewicz świetnie sparodiował tu - częściowo przynajmniej martwy - idiom mowy klasyka, jej zimną, oddaloną od rzeczywistości (czy: od człowieka) orientację.

⁶¹ W związku z problematyką „widzenia” i „słyszenia” warto może przytoczyć opinię Goethego, tym więcej, że jej przedmiotem jest właśnie Szekspir. Chodzi o szkic *Bez końca o Szekspirze (Shakespeare und kein Ende)*. Szkic powstał w dwóch etapach, w 1813 i 1816 roku. Drukowany był w „Morgenblatt für gebildete Stände” 1815 oraz w „Über Kunst und Altertum” 1826. Interesująca nas uwaga pochodzi z wcześniejszego fragmentu. Nie wiadomo, czy Mickiewicz znał ten fragment; nie zakładam też tego. Sama przecież zbieżność pomiędzy sugestiami Goethego a tym, co znajdujemy w *Romantyczności*, zbieżność w duchu epoki, jest godna odnotowania. Píše zatem autor *Fausta* m.in.: *...wydaje się, jak gdyby Szekspir tworzył dla naszych oczu; mylimy się jednak: dzieła jego nie są przeznaczone dla oczu ciała. Postaram się to wyjaśnić.*

Okno można wprawdzie nazwać zmysłem najsprawniejszym, najłatwiej przekazującym wrażenia. Ale zmysł wewnętrzny jest jeszcze sprawniejszy, a najbardziej skomplikowane przekazy dochodzą do niego najszybciej przy pomocy słowa; ono bowiem jest istotnie skuteczne, natomiast to, co dostrzegamy okiem, jest nam w zasadzie obce i wcale niezdolne do tak głębokiego oddziaływania. Otóż Szekspir w pełni przemawia do naszego wewnętrznego zmysłu; ten zaś ożywia równocześnie świat wyobraźni i w ten sposób osiągnięte zostaje pełne działanie, z którego nie umiemy sobie zdać sprawy; tutaj bowiem właśnie leży podstawa owego złudzenia, że wszystko dzieje się na naszych oczach. Jeśli przyjrzymy się jednak dokładnie sztukom Szekspira, okaże się, że

zawierają one o wiele mniej dających się uchwycić zmysłami faktów niż słowa duchowego. (...) Szekspir działa przez żywe słowo i działanie to objawia się najlepiej przy głośnym czytaniu; uwagi słuchacza nie rozprasza ani właściwy, ani niewłaściwy sposób wystawienia (cyt. za: J. W. Goethe, *Wybór pism estetycznych*. Wybrał, oprac. i wstępem poprzedził T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 336-337; cyt. szkic w przekładzie O. Dobi-janki-Witczakowej).

Fragment znakomicie określa istotę totalnej, całościowej percepcji, jej sens streszczając w zdaniu na temat *złudzenia*, że *wszystko dzieje się na naszych oczach*. W Mickiewiczowskim *patrzaj w serce* chodzi, sądę, o coś bardzo podobnego. Warto też zauważyć, że i taki drobiazg, jak prośba poety o uważną recytację *Romantyczności*, ma również swoje głębsze zakorzenienie w duchu Goethego, duchu epoki.

⁶² Poetę, na początku (w. 2. i 7.), dwukrotnie właśnie to zastanowiło. W tym miejscu można by włączyć do rozważań problematykę filozofii dialogu. Robi to zresztą – w odniesieniu wszakże do spotkania Śniadeckiego z Mickiewiczem w czerwcu 1822 roku – Przybylski (*dz. cyt.*, s. 358), powołując się na Paula Ricoeura komentującego Émila Benvenistea. Dałoby się rzecz jeszcze nieco rozszerzyć, np. o koncepcje Gabriela Marcela, Martina Bubera czy Emmanuela Levinsa. Koncepcje te, w bardzo wszakże ogólnym sensie, nie wychodzącym poza nieśmiałe zasugerowania, wpłynęły na sposób widzenia pewnych kwestii w przedstawianych glosach.

⁶³ Sam on zresztą przyznaje sobie to prawo, sytuując replikę w tonacji skromnościowej (*odpowiem skromnie*) i obiektywnościowej (*czucie i wiara silniej mówi... niż...*).

⁶⁴ Tak również rzecz wygląda w rozprawie, w odniesieniu do poglądów estetycznych Śniadeckiego. Wykazuje on wiele złej woli i małostkowości. Powiedziałbym także: niezbyt stosownej drobiazgowości, tzn. argumentuje tak, jak gdyby godził się (bądź nie miał żadnej co do tego świadomości) na umowność, „literackość” literatury, dramatu etc. Sam zresztą fakt, że do popularnej, komercyjnej produkcji dramatycznej i teatralnej przymierza kryteria najwyższe i traktuje rzecz ze śmiertelną powagą (i takąż złośliwością, daleką jednak od ironii) jest ze wszech miar wymowny. Że Filomaci mogli rozprawę Śniadeckiego wiedzieć w ten sposób, potwierdza zachowana jej ocena przez Dionizego Chlewińskiego (por. Witkowski, *Ułomki mickiewiczowskie...*, *dz. cyt.*, s. 176-179).

⁶⁵ Przybylski, *dz. cyt.*, s. 372 pisze o zdespirytualizowaniu antropologii, jej odczłowieczeniu. Można by mówić tu także o swoistego rodzaju potowicznym idealizmie; idealizmie przeradzającym się we własne przeci-

wieństwo.

⁶⁶ Starzec i poeta używają w tym momencie tego samo słowa: *gawieź*. Pierwszy mówi o *tworze* gawieździ, drugi – o jej *wierze*. Poeta więc – co jest znakomicie polemicznym chwytem – jak gdyby tylko prostuje określenia przeciwnika, z niedostyszenia wynikające.

⁶⁷ Nicco inaczej o cudzie i wierze Przybylski, *dz. cyt.*, s. 385. Zauważmy też, że do „patrzienia” – w innym „kierunku”, ale z zachowaniem całej w *Romantyczności* zasugerowanej zwyczajności, codzienności, dostępności dla każdego – zaprasza zaraz dalej następny w cyklu wiersz, *Świtez*, prawdziwa już ballada: „*Kt o k o l w i e k b ę d z i e s z . . .*” .

⁶⁸ A. Mickiewicz, *Dzieta...*, t. IX, s. 389. Francuski pisarz – to z pewnością Luc de Clapiers de Vauvenargues, a zdanie odnaleźć można w jego *Maksymach i myślach* (*Maximes et Réflexions*, 1746), we fragmencie 127. Być może Mickiewicz czytał go wcześniej, jeszcze w okresie wileńskim (Vauvenarguesa bardzo cenil m.in. Wolter).

Cały ten fragment wykładu – jest oczywiście również autointerpretacją.

⁶⁹ Mickiewicz niezwykłą wagę przywiązywał do rozmowy. W tym miejscu nie sposób wchodzić w szczegóły. Zadawałającym może zasugerowaniem owej ważności będą przytoczone fragmenty:

W liście do Zana i Czeczota z 20 X/1 XI 1820 roku pisze poeta, mając na myśli drugiego z przyjaciół: *Nie zbywało nam nigdy materiałów do rozmów, dlatego, że my rozmawialiśmy* (*Dzieta...*, t. XIV, s. 27).

W zanotowanych przez Leonarda Rettla wypowiedziach znaleźć można m.in. zdanie: *Wierzcie mi: nic pożądanszego, a nic trudniejszego na ziemi, jak prawdziwa rozmowa* (*Dzieta wszystkie*, Warszawa 1933, t. XVI, s. 275).

W liście do Konstancji Lubieńskiej-Wodpolowej ze stycznia 1854 roku czytamy: *Dobry styl, czyli po prostu dobra właściwa m o w a jest ta, która najbardziej zbliża się do m o w y, do r o z m o w y, a nawet wszystkie zwroty pisma, szczególnie kiedy się rozprawia o rzeczach poważnych, wyższych, powinny prostotą i szczerotą wchodzić w tok rozmowy prostodusznej i prosto serdecznej* (*Dzieta...*, t. XVI, s. 556).

Jacek Brzozowski

Glosses to „Romanticity” (Glosy do „Romantyczności”)

Summary

Many works have been devoted to *Romantyczność* so far. It seems that 'almost everything' has already been said about it. This assumption appears to be justified. Therefore the present essay is not an attempt to interpret the text in a new way. It is a supplement providing information considered marginal in the hitherto existing critical literature. Some important facts should be stressed in order to arrive at correct interpretative proportions. The first four parts of the article are devoted to the above issue: the discussion on the position of this poem in the volume of poetry *Poezja (Poems)* published in Vilna in 1822; the presentation of the prior to *Romantyczność* sentimental *Pierwiosnek (A Primrose)*; the examination of the Shakespearian and dramaturgical dimension of the programmatic work; and finally the reflection on its complex connection with Jan Śniadecki's famous treatise.

The fifth part is an analysis of *Romantyczność* referring to its previous interpretations. In the light of this analysis the poem seems to be one of the first manifestations of the philosophy of dialogue, dialogic, conversation. These manifestations, as a reaction to the collapsed world, appear to be very important. They are considered crucial to the apprehension of Mickiewicz's optics founded on the idea of genuine dialogue and consideration for another person.