

Bernadetta Kuczera-Chachulska

Pamięć i czas: wokół elegijnych wierszy okresu wileńsko-kowieńskiego

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 33, 93-114

1998

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.

Bernadetta Kuczera-Chachulska

PAMIĘĆ I CZAS.
WOKÓŁ ELEGIJNYCH WIERSZY OKRESU
WILEŃSKO-KOWIEŃSKIEGO

Takie wiersze jak *Żeglarz*, *Do M**** (*Precz z moich oczu*) czy *Nowy Rok* zaważyły w znacznie mniejszym stopniu na wizerunku Mickiewicza – romantyka niż np. ballady z pierwszego tomu (łącznie z demonstracyjną *Romantycznością*) czy *II cz. Dziadów*, a później sonety krymskie. Jednak utwory pisane jakby na „drugiej linii frontu”, może bardziej pod naporem uczuć i refleksji „człowieka prywatnego”, bardzo często dokumentują rzeczywistą pracę poznawczą autora, którego siła twórczej osobowości i zakres zainteresowań zdecydowanie przekraczają literacką przeciętność początku XIX w. i jednocześnie mniej demonstracyjnie, mimowolnie niejako realizują nową estetykę.

Materiału do obserwacji, zmierzających do konkluzji o niezwykle istotnym, chociażby z genologicznego punktu widzenia, nacechowaniu wczesnej liryki bezpośredniej Mickiewicza, dostarczają utwory określone już przez badaczy jako – elegijne. Czesław Zgorzelski – autor szkicu o tej właśnie poezji Mickiewicza¹ – wspomniane trzy wiersze (*Żeglarz*, *Do M****, *Nowy Rok*) omawia w kontekście klasycystycznych przyzwyczajęń młodego poety i tak podsumowuje swoje refleksje:

Wszystkie trzy utwory elegijne z tego okresu stanowią przykład liryki zamkniętej, skonstruowanej na siatce celowo rozpiętej materii – od introdukcji wątku we wstępie poprzez wznoszącą się intonacyjnie paralelizm w łańcuskowym rozwijaniu tematu – ku finałowi, spokojnie, ale ostatecznie zamykającemu wypowiedź.²

Trafne wskazanie wspólnych zasad konstrukcyjnych omawianych wierszy domaga się uzupełnień. Tak też pisze Zgorzelski dalej:

Ale jakże inaczej, jak nowoczesnie wykorzystano [...] retoryczność do wzmocnienia wymowności lirycznej utworu! Powtórzenia słowne, anafory, paralelizmy, pytania, cytowane wypowiedzi

przestają tu znaczyć retorycznie: z sygnałów uniesienia mówcy przeistaczają się w symptomy dramatu wewnętrznego, poszukiwań, wahań, rozważań czy stwierdzeń mówiącego człowieka. Wyraziste zróżnicowanie przemienności intonacyjnej przestaje tu być retoryczną grą mówcy, a staje się naturalnym przejawem pytań i odpowiedzi, wątpliwości i rozstrzygnięć, wahań i decyzji, a przede wszystkim kolejnych etapów dociekań poszukującego człowieka, wewnątrznie we własnym świecie emocyj i refleksyj pogrążonego.³

Ogólna zasadność przedstawianych uwag nie wyklucza jednak możliwości interesującego skomplikowania problemu elegijności u Mickiewicza, które ujawnia się już na poziomie pierwszej, estetycznej recepcji omawianych wierszy. Ich sugestywność liryczna wynika chyba niekoniecznie i nie wyłącznie – jak chce Zgorzelski – z „poetyckiego zespolenia wyrazistych rygorów konstrukcyjnych z delikatną materią osobistych przeżyć jednostki.”⁴

Po pierwsze: w szeregu tych elegijnych drobiazgów Mickiewicza zdecydowanie wyróżnia się liryk *Do M****, a jego dominacja nie wynika tylko, jak chciałby Zgorzelski, ze współlistnienia „retoryczności i subiektywności”, nawet ze stopnia tego zespolenia, wszak podobnie jawi się ono i w *Żeglarzu* i w *Nowym Roku*. Po drugie, obejmując krytyczną refleksją cały szkic Zgorzelskiego o elegijnej poezji Mickiewicza i pojawiający się w tym samym tomie, nieco dalej, esej o poecie w „krajnie pamiętek”⁵, dostrzegamy jakąś tożsamość zjawiska, które w procesie badawczego podporządkowywania istniejącym kategoriom i możliwościom opisu uległo rozbiciu.

Bez wątpienia najznakomitszym teoretykiem elegii na początku XIX w. był Kazimierz Brodziński. Właśnie on podkreśla dwa elementarne składniki sytuacji elegijnej: „poetyczną łagodną boleść” i wywołując ją „spomnienie lub tęsknotę”⁶. Sąd Brodzińskiego przypomina Zgorzelski, ale dalej skupia się raczej na ogólnej analizie stylu i nastroju elegii, pomijając to, co „stan elegijny” wywołuje i co pozostaje jego konstytutywnym czynnikiem⁷.

Kwestia wspomnienia, pamięci tworzy krąg charakterystycznych dla Mickiewicza wątków, tak też bywa przez historyków literatury klasyfikowana – jako topos, jako angażujący wyobraźnię poety motyw⁸. A przecież włączony w gatunkową złożoność elegii może ujawnić swoją genologiczną energię, odsłaniając jednocześnie istotne znaczenie lirycznych dokonań Mickiewicza w rozwoju takiej formy poetyckiej wypowiedzi. Już same estetyczne refleksje autora naprowadzają na interesujący trop. W *Uwagach nad dumą*⁹, napisanych z okazji przedstawianego przez Czeczota utworu *Duma nad mogiłami Francuzów*, omawia poeta gatunek lokujący się bardzo blisko elegii¹⁰ i poszukując ważnej, w jego przeświadczeniu, jedności utworu sprowadza ją do estetycznej zdolności uaktualnienia „obrazu śmierci okropnej wojowników francuskich...” w sytuacji „bliskości grobów, nad

którymi duma poeta”. Jak pośrednio wynika z tekstu rozprawki, jednolitość nastroju, jakiej domaga się Mickiewicz w komentowanej dumie Czeczota, winna być pochodną świadomości rozbudzonej w obliczu „grobu”, a więc miejsca intensyfikującego przeżycie upływu czasu, wyprowadzającego myśl poza jego granice i jednocześnie w charakterystyczny sposób „spiętrzającego” refleksję w zetknięciu z możliwością istnienia poza wymiarami przemijania i zmiany.

Drugim utworem, wskazanym przez poetę jako przykład realizacji dumy, był *Wiersz do Legiów polskich* Cypriana Godebskiego. Utwór charakteryzuje się jednolitością nastroju¹¹, wyraźnie zapowiadającego elegijne nacechowanie ważniejszych, nostalgicznie zabarwionych tekstów Mickiewicza (w tym również *Pana Tadeusza*). Nie przypadkowe było zainteresowanie romantycznego poety właśnie tym utworem. Dają się w nim odnaleźć tak bardzo znamienne już dla twórczości Mickiewicza frazy jak np.

Tkwi mi zawsze ten moment w pamięci nie starty,¹²

czy finał:

Powstanie polski Maro z Jasińskiego duszą;
On wasze czyny poda do wiecznej pamięci

Nostalgiczne aktualizacje czasu minionego w wierszach odgrywają zasadniczą rolę w estetycznych wyborach i kwalifikacjach Mickiewicza. Wprowadzanie zdażeń, ludzi, przeżyć w przestrzeń nie poddaną już przemijaniu specyficznie zabarwia nastroj Mickiewiczowskich utworów elegijnych, takie upodobania decydują również o jego sposobie czytania literatury zastanej.

Podobną skłonność można zaobserwować w wypowiedzi poety o Goethem i Byronie, zapisanej około dziewięć lat później.¹³

Klasyfikuje tam Mickiewicz ich twórczość jako poezję przeszłości (Goethe) i terażniejszości (Byron). Do utworzenia takiej konfiguracji zapewne przydała się poecie lektura Fryderyka Schlegla *Dziejów starej i nowej literatury*, które wówczas uważnie studiował. Pozornie wyraziste rozgraniczenie typów poezji ze względu na czas, pochłaniający uwagę autora, w rezultacie prowadzi Mickiewicza do jakiegoś syntetycznego wzorca twórczości, wykraczającego poza proponowaną systematyzację, a to, co pozostaje z „wyjściowej” poezji przeszłości i terażniejszości daje się sprowadzić do wspólnego, wyraźnie przez poetę akcentowanego momentu; poprzedzający Goethego Homer – „największy poeta przeszłości” – mógł opiewać Achilla, ponieważ minione „oślepiająco” odżyło przed umysłem wieszcz, Byron zaś

zachował do zgonu uczucie, a przynajmniej pamiętkę żywą dla osoby, którą kochał w młodości; ile razu malował miłość, zawsze ją miał przed oczyma i nie mógł wstrzymać wylewu swoich własnych uczuć.

Tak w jednym, jak i w drugim przypadku wyrazistość przywoływanych spraw i postaci z przeszłości jest możliwa dzięki ożywiającej sile uczuć, a mocniejszy akcent położony na dokonaniach Byrona stwarza doskonały kontekst dla sposobu przedstawianych osób i ich zachowań w wierszach Mickiewicza:

Bajron przeniósłby portret swej kochanki mniej piękny ale wierny, nawet z zachowaniem wad fizjonomii,..."

Ustalenia Mickiewicza z okresu refleksji nad dumą i poezją przeszłości stwarzają dla niego dogodny moment do przeniesienia zauważanych „sytuacji poezjotwórczych” w rejony liryki bezpośredniej, naznaczonej prywatnością najintymniejszą; miejsce pamiętki historycznej, wspomnienia ważnego dla narodu, zajmuje przeszłość własna. Tak kształtuje się wyrazista, charakterystyczna dla Mickiewicza elegia.¹⁴ Wyrasta ze świadomości dopuszczającej możliwość przemieszania i wyakcentowania tych elementów poezji wcześniejszej, które przez niezwykłą intuicję artystyczną „wyselekcjonowane” zostały w nowe układy liryczne – spójne, jednolite, wyraziste i mocne.¹⁵ Na przykładzie Mickiewiczowskiej lektury Goethego i Byrona odslaniają się szczególne upodobania polskiego poety, niwelujące dystans między poezją przeszłości historycznej i osobistej. Czynnikiem, który wyzwala ten proces jest ożywiające działanie pamięci.

Najdoskonalszą realizacją wczesnej elegii Mickiewicza jest wiersz *Do M*** (Precz z moich oczu...)*. Jako komentarz do tego utworu mógłby zostać wykorzystany szkic o poezji Goethego i Byrona – napisał go poeta nieco później; zarówno to, co mówi się w nim o poezji przeszłości, jak i to, co o poezji „teraźniejszej”, znajduje w utworze odzwierciedlenie. Spotęgowana pamięć, ożywiająca Homerową wizję czasów legendarnych, a Byrona zmuszająca do detalicznej rekonstrukcji postaci kochanki, uwieczniła również obecną w wierszu *Do M**** bohaterkę.

W *Żeglarzu*, który bez wątplenia zawiera wyraziste elementy elegijne, sprawa pamięci i konfrontacji czasów, jak się wydaje, nie pełni tak ważnej roli.¹⁶ Wiersz otwiera apostrofa do świata, widzianego w bogactwie i złożoności:

O morze zjawisk! skąd ta noc i słońca!
Była jutrznia i cisza, gdym był bliski brzegu!¹⁷

Aktualne „morze zjawisk”, a więc nadmiar i bogactwo widzenia prowadzą do doświadczenia epistemologicznej ciemności. Noc i słońca wynika z obfitości rozpo-

znanego świata. „Bliskość brzegu” była chwilą przymkniętych jeszcze oczu, chwilą m i n i o n ą. „Tamten” czas zatrzymał przyjaciół, którzy pojawiają się pod koniec wiersza; osoba mówiąca została jakby „przesunięta”, jej świadomość zbudziła się nieco dalej. Pierwsze dwa wersy odbijają dwa czasy. Ten miniony, przynajmniej na razie, nie domaga się uwiecznienia. „Przesunięcie czasu” wprowadziło bohatera w ogrom poszerzającego się widzenia, o tym ogromie mówi niemal cały tekst. Wedle klasycystycznych przeświadczeń Cnota i Piękność mogłyby porządkować ten obłądny przebieg poznawania świata, nierozłącznie tutaj związany z potęgą umysłową i emocjonalną osoby mówiącej. Nie spełnią jednak roli czynników wspomagających harmonię i stabilny układ rzeczywistości, która otacza bohatera. Należą do świata opuszczonego przez niego, a siła, która takie przesunięcie spowodowała, wywodzi się z wyższego porządku.

Obserwujemy tu dążenie do uporządkowania świata (Zgorzelski pisze o klasycystycznym rygorze), zapanowania nad chaosem materii, pojęć, zjawisk przy pomocy „starych”, dotychczasowych metod. Wyraźnie jednak uwydatnia się opozycja; z jednej strony – próba formalnego okiełznania rzeczywistości językowej, i z drugiej – ustawicznie konfrontujący się z taką możliwością ogrom zjawisk, nad którymi zapanować nie można, bo wprowadzają noc, ją determinują.

Już w pierwszej strofie pojawia się informacja o krytycznej sytuacji poznawczej:

Nie można płynąć, cofnąć nie podobna biegu!
A więc porzucić korab żywota?

(w. 4–5)

U Mickiewicza sytuacja elegijna często koresponduje z sytuacją tragiczną.¹⁸ W tym wypadku tragiczność pojawia się jako konflikt ogromu rozpoznanego i odsłaniającego się świata, w którym na mocy egzystencjalnej konieczności bohater ma swój udział i – emocjonalnego związania z tym, co w przeszłości zostało już „oswojone”. Właściwie dopiero druga strofa wprowadza znaczeniowo-emocjonalną tonację charakterystyczną dla elegii. Źródłem typowej dla utworów elegijnych nostalgii jest w *Żeglarzu* uchwycenie przez świadomość osoby mówiącej „morza zjawisk”. Jak *Oda do młodości* jest afirmacją działania, tak *Żeglarz* prezentuje romantyczną wiedzę o procesie poznawania świata. Bohater konstatujący „noc i słońce” jest przytłoczony niezwykłymi możliwościami percypowania i doznawania odsłaniającej się przed nim rzeczywistości.

Wydaje się, że ten motyw w dotychczasowych opisach *Żeglarza* bywał za słabo akcentowany. Poznawanie w tym wierszu nie ogranicza się do sfery intelektualnej. Odwrotnie, intelektualna percepcja rzeczywistości stanowi szczypty zakres

całościowego kontaktu bohatera ze światem. W jego rozpoznawaniu ożywione i zintensyfikowane zostają przede wszystkim władze emocjonalne, rozumiane jako poszerzona możliwość empirycznego zgłębienia tajemnic bytu. „Co czuję, inni uczuć chcieliby daremnie!” – napisze poeta pod koniec wiersza, powtarzając niemal dokładnie gnozeologiczną myśl, która została sformułowana około pół roku wcześniej w *Romantyczności*.¹⁹

Nostalgiczna tęsknota do Cnoty i Piękności, wyrażonej w drugiej i czwartej strofie pokazuje dawne oblicze bohatera lirycznego. Pięć wersów poświęconych Cnocie świadczy o tym, że wartość opisywana nie została chyba doświadczona autentycznie przez mówiącego w utworze. Informuje o tym i dystans emocjonalny – niezaangażowana, „retoryczna” tęsknota, i obojętna, ale i górnolotna sugestia wysiłku i trudu.

Inaczej w strofie czwartej. Właściwie dopiero tu pojawia się skonkretyzowana nuta elegijna. Na stan aktualnego przeżywania osoby mówiącej nakłada się miniony, wymowny kształt Piękności, która „śród drogi zdradliwie odlata./ Nadziei z sobą mary unosząc zwodnicze”. Charakterystyczna dla elegii konfrontacja czasu minionego z obecną barwą rzeczywistości prowadzi do odkrycia i konstatacji pustki. Wyraziście tragiczne ostrze refleksji z pierwszej strofy uległo przytępieniu i ulegijniению w dopuszczalnym przez ówczesne poetyki kształcie.

Anaforyczne „zamiast” (jedyna anafora w utworze), powtórzone trzykrotnie, stanowi swoiste centrum znaczeniowo – estetyczne; centralne miejsce tego przymyka wynika z semantycznej nośności.

Zamiast Piękności niebieskiego wschodu
Walczyć z ustawną burzą, jęczeć pośród cienia,
Zamiast serc czułych, trącać o pierś z lodu,
Zamiast jej rączek chwytać za ręce z kamienia
(w. 21–24)

„Zamiast” koncentruje w sobie znamienne dla elegii uchwycenie zamiany czasów. Tu namiastkowo aktualizuje się ogólna i metaforyczna „Piękność niebieskiego wschodu” i już konkretniejsze „serca czułe” i „jej rączki”. Ale tam i tu bohater pozostaje tą samą osobą.

Jak pisze Roman Ingarden, analizując rozmaite doświadczenia czasu:

„W stałym biegu i nieustannej nowości czasu czuję się wciąż t y m s a m y m człowiekiem...”²⁰ oraz „...co do innych ludzi wydaje mi się, że i oni są wciąż ci i tacy sami...”²¹

Przeszłość stanowi przestrzeń osobowego zakotwiczenia bohatera, obszar możliwej r e k o n s t r u k c j i jego najgłębszego „ja”. Sytuacja elegijna sprzyja tutaj

uwyrażeniu sylwetki człowieka powiązanego z innymi ludźmi, jego „czucie” powoduje, że te związki są mocne i głębokie, ale też jego możliwości przenikania i rozpoznawania świata są odpowiednio potężne.

Aktualizacja przeszłości w przytoczonym fragmencie dokonywa się jednak bardziej w warstwie znaczeń niż warstwie wyglądów (posługuję się terminologią Ingardena), podmiot żałośnie, ale po prostu „opowiada”, przywołuje wspomnienie, czyni z niego, co prawda, jakiś obraz, lecz nie odnajdujemy tu jeszcze siły, która powoduje, że ludzie i rekwizyty przeszłości w przestrzeni utworu realizują swoje „teraz” w pełni, na nowo, tak, jak będzie to w wierszu *Do M***** czy *IV cz. Dziadów*. W przeszłości bohater jest zadomowiony. Widzenie i rozumienie świata jest zaś ustawicznym wyzwaniem.

Co żyje, niknie – tak na mnie świat woła;
Za cóż głos ten wewnętrznej wiary nie wyziębi,
Że gwiazda ducha zagasnąć nie zdoła
I raz rzucona, krąży po niezmiernej głębi,
Póki czas wieczne toczyć będzie koła!

(w. 31–35)

Wers pierwszy pełni w utworze bardzo ważną rolę. „Wołanie świata”, objawiające się w ustawicznym ewoluowaniu form, którego widzenie wynika ze zmian perspektywy czasowej stoi w ostrej kolizji z potrzebą „zadomowienia”. Upływ czasu odsłania się jako wołanie tego, co nowe; jako ustawiczna pokusa *ś w i a - d o m e j z a m i a n y* starego czasu na nowy. Poeta *n a z y w a t ę* zamianę. Wers podtrzymuje wydatnie elegijne ciężenie utworu, ale też wprowadza element progresywny. Świat w perspektywie ustawicznej zmiany jawi się również jako znikomość, fatamorgana. Obok konieczności osobowej „mobilizacji” w obliczu „wołania rzeczywistości” pojawia się tu również wątek pogoni za ułudą.

Strofa, jakkolwiek nierówna estetycznie (wyodrębniająca się gnomiczna wartość pierwszego wersu!), pozostaje dość złożona w metaforycznych rozwiązaniach i archetypicznych aluzjach. „Głos świata” przypomina nieco syreni śpiew, a mówiący w wiersz – Odysa, który tym razem, bynajmniej nie zamierza przywiązywać się masztu.

Czym, wobec tego, będzie „wewnętrzna wiara” przeciwstawiona „głosowi”, „gwiazda ducha” i „czas toczący wieczne koła”?

Oksymoroniczny wers zamykający strofę (być może jest to oksymoron nie zamierzony) akcentuje raczej to pierwsze, przywoływane przez Ingardena doświadczenie czasu – zwielokrotniające poczucie własnej tożsamości podmiotu, mimo przemijania. Tu ujawnia się znów jego związek z „sobą z przeszłości”, w otoczeniu „serc czułych” i „jej rączek”. Figura koła, nawet bez drobiazgowego

odwoływania się do hermeneutyki tego symbolu, naprowadza na semantykę pełni, co w zestawieniu z „wewnętrzną wiarą” i „gwiazdą ducha” prowadzi do konstatacji podmiotowego trudu przejścia w nowy wymiar czasu. Trudu, ponieważ powiązanie z „dawnością” jest zbyt mocne, by przejście dokonało się łagodnie.

Obraz przyjaciół, znajdujący się u końca wiersza jest kontynuacją wątku osaczenia bohatera przez czas miniony.

Któż to krzyknął od łądu? jakie słycać żale?
Wyż to, o bracia moi, przyjaciele moi,
Dotąd stoicie na nadbrzeżnej skale?
I tak się oko wasze zdudzenia nie boi,
Że aż dotąd patrzycie na mnie i na fale?

(w. 36–40)

Łąd ze stojącymi nań przyjaciółmi oddala się. Poeta starannie rozpiął sytuację oddalania się głównego bohatera. Elegijny motyw płynięcia w czasie znalazł swój ekwiwalent w warstwie wyglądu. Ten fragment, łącznie z finałem wiersza, interpretowany jest zazwyczaj jako wyraz romantycznego indywidualizmu, bajronicznego zrywania więzów ze społecznością, radykalnego zamykania czasu przyjaźni.

A przecież w wierszu stało się tak, ponieważ w bliskiej perspektywie podmiotu:

Nie słycać z dala wichru, co tu liny targa,
Grom, co tu bije, dla was tylko błyska.

(w. 44–45)

Mówi się tu o odmienności perspektyw „tych na brzegu” i bohatera, o wyrazistości i intensywności widzenia świata przez osobę mówiącą przede wszystkim, a więc również o różniącym te postawy doświadczeniu wewnętrznym. Stopień poznania rzeczywistości oddala, tym mocniej, że chodzi tu o typ poznania szczególnie przez romantyków uprzywilejowany – wprowadzający w złożoność i tajemnicę egzystencji.

Źródła elegijnej nostalgii i przygnębienia wiążą się również z tym, że tożsamość bohatera, o której już pisałam, jego przeszłość uwikłana jest w relacje osobowe.

Zbyt pochopnie komentujący *Żeglarza* piszą o dumnym odrzuceniu przyjaźni przez podmiot tego wiersza w imię romantycznego indywidualizmu, nawet egotyzmu.

Chyba jako pierwszy, komentując ten wiersz, zanotował Zgorzelski:

„W strofach tych nie ma ani odrzucenia przyjaźni, [...] ani zaprzeczenia ideom filomackim”.²²

Jest natomiast przesunięcie perspektywy widzenia, podczas kiedy bliscy pozostali na starych pozycjach. Nostalgia bohatera w dużym stopniu wynika z jego niezbywalnej potrzeby „bycia w bliskości”, potrzeby przyjaźni („Zamiast serc czułych, trącać o pierś z lodu”), a wzmagające się rozpoznawanie egzystencji to pełne, faktyczne bycie z innymi unicestwia.

„ – Ja płynę dalej, wy idźcie do domu” niekoniecznie musimy odczytać jako wyraz postawy romantyka, przeświadczonego o własnej potędze, a raczej jako tragiczny niemal efekt rozpoznania rzeczywistości świata i prawideł nim rządzących. Elegijne uchwycenie przemijania czasu w wymiarze jednostkowym przynosi ostatecznie nie zadumę i rozpamiętywanie, a gorzką konstatację dotyczącą wiedzy i widzenia, oddzielających od tych, o których się mówi z dojmującym uczuciem i wprost to uczucie nazywając: „o bracia moi, przyjaciele moi”.

Poetycka decyzja o „kontynuacji żeglugi” była nie tyle decyzją przeciw przyjaćiom, ile trudnym, wymagającym od podmiotu wysiłku, wejściem w nowy, doskonale rozpoznany wymiar czasu. Minione – balastem uczuć zatrzymało bohatera i poprzez mocną, klasycystyczną jeszcze siatkę, wypływało gdzieś, by zaktualizować się w nowym czasie, ale słabo i nieznacznie. W tym miejscu dostrzegałbym tę „niepełność”, jakby „niedojrzałość” elegijną w *Żeglarzu*.

Bo wbrew formalnym pozorom tekst wiersza jest artystycznie nierówny, rozwichrzony. Obok fragmentów znakomych, zapowiadających Mickiewicza późniejszego, widoczne są wersy „puste”, jakby trochę wymuszone, retoryczne. To, co w nich przekonuje, to obraz człowieka na rozdrożu czasu i jednocześnie w matni czasu, ponieważ siła p o w i ą z a n i a bohatera z l u d ź m i w ł a s n e j p r z e s z ł o ś c i była zbyt wielka. Ta ostatnia cecha ma też szczególne Mickiewiczowskie znamię i powróci wielokrotnie w kolejnych utworach poety.

Brak *Żeglarzowi* również tej jedności, o którą poeta upominał się w *Uwagach nad Dumą*, o której napomknął w rozprawce o Goethem i Byronie.

To, co np. w wierszu *Do M**** zdecydowało o estetycznej spójności – siła uczuciowego impulsu, wywołującego wspomnienia, uchwytne w mocy i kształcie realizującej się ekspresji – w *Żeglarzu* jest obecne bardzo słabo, „nie starcza” jako skuteczny, głęboki czynnik scalający, choć zasadniczy schemat i elementy wyróżniające wiersze elegijne Mickiewicza pojawiają się i tutaj.

Jakże inny jest wiersz *Do M****, pozornie mieszczący się w ogólnych opisach i klasyfikacjach trzech wczesnych wierszy poety. Słusznie więc będzie się tu mówiło o „klasycystycznym zamiłowaniu Mickiewicza do klarowności w rozwijaniu wątku”, „o pełni romantycznej orientacji w sposobie widzenia człowieka i świata”.²³ Uderzająca odmiennność tego utworu radykalnie jednak łamie granice

wyznaczane przez uogólniającą refleksję, zmusza do skupienia uwagi na obszarach percepcji wykraczających poza takie bariery.

Elegijne wiersze poety w sposób chyba najwyrazistszy demonstrują sprawność liryczną Mickiewicza. Indywidualne oblicze autora odsłania się najwymowniej tam, gdzie przywoływana jest przeszłość, kiedy to, co minione, stanowi źródło poetyckiej refleksji. Tak jest również w wierszu *Do M****, kontekście niezbędnym do IV cz. *Dziadów*.²⁴

Elegijność wiersza wyznacza problematyka. Minione, osobiste, miłosne staje się punktem wyjścia: „...cień tym dłuższy [...]”/ „Tym szerzej koło żałobne roztoczy”...,/ Tak moja postać, im dalej ucieka,”/ „Tym grubszym kirem twą pamięć pomroczy.” (w. 5–8)²⁵

Piętno końca i żałoby rozpisane zostało lirycznie. Między strofą pierwszą, a pozostałymi częściami obserwujemy wyraźny dysonans. Pierwsza – to jakby dramatyczna uwertura do elegii, która naprawdę rozpoczyna się wraz ze strofą drugą. Wymaginowany dialog, zainicjowany przez adresatkę; rozkaznik – werdykt ripostowany z zewnętrznym spokojem i niemal zimną logiką myślenia przez osobę mówiącą w wierszu, spiętrzają emocjonalne napięcie, znacznie większe niż np. w *Żeglarzu* (wbrew temu, co mówi Zgorzelski), ukrywają tragedię: to, co dla mówiącego stanowiło zasadniczą, niezbędną treść życia, przestało istnieć, a jego świadomość nie może się pozbyć bolesnych śladów tego istnienia.

Dopiero w takim kontekście i po takiej chwili strukturalnego milczenia (ekspresywna „chwila ciszy” po zamknięciu pierwszej strofy) zaczyna „wyłaniać się” ton elegijny.

Pierwsza strofa, mimo, że prowadzi do generalnej dla tekstu konkluzji o pamięci naznaczona jest czasem terażniejszym. W strofie przed-elegijnej mówi bohaterka – on odpowiada, w części elegijnej mówi on – jej wymaginowana myśl od czasu do czasu stanowi dopełnienie spokojnego toku refleksji, rysowanego przez cień, żałobne koło, płacz nad miejscami, w których bohaterowie bywali; ona – zbliżająca rękę do harfy, jej „król złowieszczy złowiony w śmiertelną matnię”, obraz ostatniej gry i ważna konkluzja: te wydarzenia istnieją.

Ekspansywność ich poetyckiej aktualizacji jest widoczna przede wszystkim w warstwie wyglądu; harfa, szachy, książka itd. pełnią tu podwójną rolę: w wymiarze charakterystycznych dla ekspresji elegii jakości zatrzymują i uobecniają chwilę minioną. Podobnie zresztą funkcjonuje w tekście wiersza strofa pierwsza, obok pełnionej roli, rozpoczynania myśli lirycznej istnieje w wierszu trochę na zasadzie ikonicznej, jest „kroplą czasu”, zawierającego nieszczęście („Precz z moich oczu...”), punktem granicznym utraconego...

Dwie ostatnie strofy to wnioski liryczne wysnute z nostalgicznego rozpamiętywania; to również charakterystyczne dla epoki przeświadczenie o istnieniu poza

materią i poza czasem, o sile ducha odciśniętego w wszechwymiarze. Zwrotka przedostatnia jest ekranizacją obrazów typowych dla ówczesnej epoki, ale w tym momencie ważnych również ze względu na osobową aktualizację w warstwie wyglądown.

W wierszu przejrzysto została zorganizowana warstwa brzmieniowa; pierwsza strofa jest silnie eksklamacyjna; „wykrzyknikowość” w każdym z pierwszych czterech wersów przeciwstawia się, również intonacyjnie, „pokorze” reakcji podmiotu, ściszeniu; charakterystyczne, że dzięki tej „pokorze” ujawniona zostaje wartość pamięci. Znaczną rolę pełnią tu intonacyjne powtórzenia, paralelizmy, nawiązania, zmierzające do ujednoczenia czasów. Również analogizują zjawiska minione i teraźniejszość.

Jak mówi Bergson:

Tylko te efekty, które się powtarzają, dają się w pełni dostosować do form intelektu. Otóż do rzeczywistych chwil rzeczywistego trwania intelekt znajduje niewątpliwie dostęp dopiero po ich przeminięciu, odtwarzając nowy stan na podstawie szeregu ujęć dokonanych z zewnątrz, które możliwie najbardziej przypominają to, co już znane;²⁶

Struktura głębsza wiersza byłaby – jeśli wesprzeć się obserwacją Bergsona – również projekcją dążeń podmiotu czynności twórczych, zmierzającego do zatrzymania i utrwalenia przeszłości. Niezwykle wyrazisty układ elementów budowy utworu odsłania nie tyle i niekoniecznie klasycystyczną skłonność poety do rygoru kompozycji, ile sposób na gruntowniejszą konstrukcję systemu lirycznego, utrwalającego czas miniony; jednocześnie jest to czas nie będący chwilą „archiwalną”, a autentycznie połączoną z przeszłością poprzez tożsamość przeżyć podmiotu. Jak mówi Bachtin:

Rytm ogarnia życie przeżyte. [...] nieunikniony rytm przynosi ukojenie.²⁷

Całość wiersza jest w swoisty sposób naśladowaniem intonacji zdania, podporządkowanej logice elementarnej układu syntaktycznego. Rozpoczynające elegijny fragment słowa „Jak cień tym dłuższy...” logicznie otwierające wersy: „Tym szerzej...”, „Tak moja postać...”, „Tym grubszym kirem...” jednocześnie inicjują jakby wielki syntaktyczny łuk (kolejnych siedem zwrotek), zamknięty klamrą intonacyjną – składniową przez końcówkę: „Tak w każdym miejscu i o każdej dobie”.

Nie jest to jedyny w wierszu ślad zamykającego się łuku, koła; powrotu do punktu wyjścia. Przywoływane w kolejnych strofach: myśl, bal, śpiew, fabuła czytelnego romansu, zjawiska mające czasową rozpiętość zostają jakby „podkrecone”, „zwinięte” i osadzone w punkcie „wspólnie spędzonego kiedyś czasu”.

Cały wiersz obrazuje proces powrotu bohatera mówiącego z terażniejszości w czas dla niego bardziej rzeczywisty, choć miniony – bo wspólny, bo tworzący personalną pełnię, która została rozerwana. Wrażenie „zakręcania kół”²⁸ wzmacnia wyrazistsza niż w innych wierszach Mickiewicza gładka płynność toku wypowiedzi. I nie wynika to chyba wyłącznie, jak chcą badacze, z poetyki rozmowy, z porzucenia wiązań formalnych charakterystycznych dla epoki wcześniejszej i dominacji romantycznego dążenia do nieskrępowanej niczym twórczej autoprezentacji.

Gładka płynność toku wierszowego jako rezultat wyzbywania się nawyków wyniesionych ze „szkoły klasycystycznej” łączy się tu z podporządkowaniem takiego kształtu językowego „kreśleniu kół”, obrazujących zamykanie czasu. Taka motywacja wypływa z wewnętrznych kompozycyjnych uwarunkowań.

Każda ze środkowych ośmiu strof powraca (czwarty, ostatni wers) w wymiar czasu wspólnego; wygaszona emocjonalność, spójnikowe – najczęściej – połączenia między strofkami, motywy „rozciągania”, płynięcia czasu, spokój, zdradzający przemyślany i jednocześnie konieczny powrót w minione – to ważniejsze czynniki płynności toku lirycznego. Nie bez znaczenia jest tu również sąsiedztwo – na poziomie syntaktycznym – strofy pierwszej, nacechowanej retorycznie i dramatycznie, i przedostatniej z „błyskawicą” i „puszczykiem”, która tworzy pewną „wyrwę” w tekście wiersza. Zintensyfikowana, sugestywna, obecność podmiotu mówiącego w warstwie wyglądown narusza płynność całości i jednocześnie, wraz z zawartością strofy pierwszej – prawem kontrastu – wzmacnia spokój biegu lirycznego strof znajdujących się między nimi.

Warto również zwrócić uwagę, że warstwa wyglądown, ożywiana przede wszystkim przez aktualizacje czasu przeszłego (śpiew, szachy, bal, lektura) w czasie terażniejszym lirycznie ożywiona i intensywna pojawia się w jednym wypadku – wyjściowego rysunku obojga bohaterów:

Jak cień tym dłuższy, gdy padnie z daleka,
Tym szerzej k o ło żałobne roztoczy...
Tak moja postać, im dalej ucieka,
Tym grubszym kirem twą pamięć pomroczy. (podkreśl. B.K.-Ch.)
(w. 5–8)

Jest to też jedyny obraz oderwany od późniejszych (pomijam pierwszą strofę). W warstwie wyglądown wyróżnione zostaje „żałobne koło”, a w warstwie znaczeń ciężkość tego motywu waży na elegijnym wymiarze utworu.

Koła ukryte, semantyczne zataczanie kręgow, koło jako metafora w węzłowym fragmencie wiersza (również w *Żeglarzu* „Póki czas wieczne toczyć będzie koła”) podbudowuje tezę o pamięci jako dominancie tekstu.

Koło ukryte w strukturze głębokiej wiersza – to powrót w przeszłość i wędrówka stamtąd ku terażniejszości i przyszłości. Trudno je zresztą interpretować jednoznacznie; najdoskonalsza figura geometryczna odsyła w rejony tajemnicy, ale i pełni; tego, co poza czasem i jednocześnie czasu postępującego, rejony osiągniętej Jedności, Nieba, jak informują słowniki i mówią badacze wyobraźni pojedynczej i zbiorowej. Dla filozofa zaś:

Koło jest doskonałą figurą jedności i prostoty [...]. Stąd, ponieważ jest ono najwyższą nieskończoną jednością, to wszystko, co mu przysługuje, jest nim samym bez żadnej różnicy ni odmienności: [...] I tak absolutnie jednolite jest jego trwanie, że przeszłość w nim [sc. trwaniu] nie różni się od przyszłości, ta zaś – od terażniejszości, lecz są one absolutnie jednolitym trwaniem albo wiecznością, bez początku ni końca. Początek jest w nim taki, że i koniec jest w nim początkiem.²⁹

Elegijność wiersza *Do M**** wyznaczać będzie zatem – oprócz charakterystycznej dla gatunku nastrojowości, oprócz zestawienia minionego z obecnym – głęboka korespondencja z archetypami czasu i pełni, tęsknota do metafizycznej jedności ze światem i osobą, do generalnych rozwiązań i ustaleń.

Obrazy rysowane w tekście odwołują się pewnej powtarzalności zjawisk, układów i sytuacji; te z kolei kierują do takich sfer psychiki, ducha, które pod wpływem minionych zdarzeń pozostaną na zawsze niezmiennie. Rzeczywistość interpersonalna, która zaistniała w przeszłości i przesunęła się w przestrzeń pamięci jest obszarem wyznaczającym je d n o ś ć świata lirycznego wiersza. Jedność tego utworu to nie tylko sprawa zewnętrznego rusztowania, to promieniowanie warstwy znaczeń poprzez bardziej uchwytnie, bardziej zewnętrzne dziedziny konstrukcji.

Mniej wyrazisty, mniej oryginalny³⁰ wydaje się trzeci wiersz elegijny tego okresu *Nowy Rok. Myśl z (Jeana Paula) Richtera*.³¹ Tonacja emocjonalna, uzewnętrzniany w nim stosunek do świata i ludzi nawiązuje również do liryków tego okresu.

Formalny układ wiersza manifestuje znów podatność autora na oświeceniowe tęsknoty za myślami i uczuciami uporządkowanymi. Logiczny, przejrzysty i w pewien sposób regularny układ ujawnia się już na poziomie warstwy brzmieniowej; intonacja, tak mocno znacząca emocjonalizm ekspresji, układa się w paralelne ciągi, a ich załamanie podporządkowane jest logice dyspozycji odautorskich, wykorzystujących m.in. zasadę kontrastu.

Pierwsza, skondensowana poetycka informacja, antycypująca elegijną zawartość całego wiersza odsłania ślad Mickiewiczowskiej, opisywanej już wielokrotnie skłonności antropomorfizowania świata zjawisk, co przydaje wierszowi jakiejś charakterystycznej, konkretnej i wymiernej ciężkości. Ale strofa rozpoczynająca

się tak swoiście „po Mickiewiczowsku” (mimo, że autor porusza się w rejestrach metafory bardzo już zużytej) ostatecznie zmierza do konwencjonalizującego tekst pytania: „Czegoż w tym nowym roku żądać mam dla siebie?”

Charakterystyczne, że miejsca jaśniejsze intonacyjnie i semantycznie nacechowane są mocniej retorycznymi przyzwyczajeniami, miejsca „ciemniejsze” – celnością poetycką, wynikającą ze świeżej, lapidarnie zapisanej metafory. Tak jest przynajmniej w pierwszych strofach:

Skonał rok stary; z jego popiołów wykwita
Feniks nowy, już skrzydła roztacza na niebie
(w. 1–2)

Następne dwa wersy pierwszej strofy pojawiają się już w tonacji opadającej:

Czekamy wniebowzięcia: aż nasze źrenice
Grubszą niżeli pierwszej zasępią się nocą.
(w. 7–8)

Wyraziście jawiąca się warstwa wygląków z precyzją poetycką skonstruowana – zwłaszcza jeśli chodzi o miejsce i odpowiedniość organizujących obraz czasowników (roztacza, zasępia), wyznacza podstawowe dla wiersza wyobraźniowe i emocjonalne bieguny: umierający i rodzący się czas oraz podmiotowe zapadanie się w doznanie pustki i nocy. Te dwa momenty realizującej się w toku wiersza warstwy wygląków mają też najcięższą wartość elegijną. Wyliczankowa organizacja strof kolejnych, zachowując narzuconą przez poetę na początku linię intonacyjną, nie wyłamuje się z typowych, a chwilami bardzo pospolitych dla poprzedników Mickiewicza nawyków retorycznych. Poza czytelną warstwą znaczeń nie wnosi też mocniej podbudowanych jakości lirycznych, aż po strofę szóstą:

O przyjaciele, jakże jesteście szczęśliwi!
Jako w palmie Armidy wszyscy żyjąc spolem,
Jedna zaklęta dusza całe drzewko żywi,
Choć każdy listek zda się oddzielnym żywiołem:
(w. 21–24)

Metafora „palmy Armidy”, kontynuowana również w strofie siódmej to kolejna wyrazista ekspozycja warstwy wygląków – istotny punkt w całokształcie utworu. Końcowa (w ósmej strofie) rezygnacja z przyjaźni zostaje jednak poprzedzona apostrofą grono dawnych najbliższych dowartościowującą.

O! przyjaciele, jakże jesteście szczęśliwi!

Jest to j e d y n a apostrofa w wierszu, j e d y n y wers, w którym adresat jest tak wyraźnie określony; w warstwie brzmieniowej tworzy się w ten sposób punkt szczególnie wyróżniony; ten fragment również (pozostaje przy walorach intonacyjnych) potencjalnie ewokuje nutę nostalgicznej, autentycznej, nie – retorycznej zazdrości. Wers wyróżnia się tym bardziej, że pozostałe, bardziej czy mniej retoryczne strofy, swoje jakości brzmieniowe realizują w rejestrach ograniczonych; zdania pytające, intonacyjne łagodne łuki, „ściskane powroty”, czasami mocne opadanie („Grubszą niżeli pierwej zasępią się nocą). Ta fraza wiersza zamknięta zostaje sugestywną eksklamacją:

Jakże każda gałązka dręczy się nieżnośnie
Za siebie i za drugie!

(w. 27–28)

Dopiero po tym wykrzyknieniu pada suche, lapidarne i osobiste:

– Nie żądam przyjaźni
(w. 28)

Charakterystyczne również, że te dwie strofy rozpoczęte i finalizowane eksklamacją wprowadzają delikatną iluzję nawrotu czasu przeszłego – lirycznie aktualizowaną. Aktualizacja zaś jest możliwa dzięki sile podmiotowego przeżywania, sugestywnej prezentacji znajomości zasad jednoczących grupę przyjaciół – wszak bohater liryczny był kiedyś jednym z nich.

Liryczną charakterystykę – wymowną i przenikliwą – otrzymuje również stan i stopień jedności:

Ale kiedy po drzewie grad burzliwy chłośnie
Lub je żądło owadów jadowitych drażni,
Jakże każda gałązka dręczy się nieżnośnie
Za siebie i za drugie!

Antycypowana jest tu poniekąd psychologiczna i duchowa konstytucja bohatera III cz. *Dziadów* i jednocześnie zdolność preferowana przez pokolenie poety: niemal zmysłowe i więcej niż zmysłowe współodczuwanie i współcierpienie. Pojmowanie jedności i współbycia wykracza tutaj zdecydowanie poza granice społecznej koegzystencji i działań utylitarnych, proponowanych przez literaturę klasycystyczną czy nawet sentymentalną, która już świadomie podejmowała tematykę współczucia i współodczucia. Poczucie jedności z przyjaciółmi w *Nowym Roku* kształtuje się i powiększa w realiach doznawanego cierpienia, w aurze nie

sprzyjających, dokuczliwych zdarzeń. Jest – co paradoksalne w tym wierszu – przedmiotem nostalgicznej i również jednoznacznej w swojej krańcowości tęsknoty, impulsem do bolesnych wykrzyknień naruszających dość skonwencjonalizowany tok liryczny, ale ostatecznie implikuje werdykt: „nie żądam przyjaźni”.

Zrozumienie tego fragmentu nie jest do końca możliwe bez wyeksplikowania sensu ostatnich dwóch strof. Osoba mówiąca domaga się w nich ni mniej, ni więcej, tylko trumny, która, wedle myśli bohatera mówiącego, ma szansę przerwać tę passę cierpień i wprowadzić go w świat zadowolającej iluzji.

Powrót do stanu marzeń z dzieciństwa chyba bezdyskusyjnie zakłada ucieczkę, regres. Jak więc przyjąć propozycję badaczy, by interpretować ten tekst znów w duchu wzbierającego romantycznego indywidualizmu?³²

W niezwykle przydatnych i w końcu fundamentalnych, a niewykorzystywanych w badaniach nad bohaterem literackim, osobowością podmiotu mówiącego, analizach struktury emocjonalnej człowieka, dokonanych przez fenomenologów (Maxa Schelera, Dietricha von Hildenbrandta) znajdują się przydatne w tej chwili ustalenia, które bez psychologizowania, uznając obiektywną ważność reakcji emocjonalnej, pozwolą odczytać warstwę sensów i wyeksplikować warstwę przedmiotów przedstawionych w *Nowym Roku*.

Tak jasno zarysowany w dwóch wyróżnionych strofach stan jedności i współodczuwania z przyjaciółmi, określany jest przez Schelera jako prawdziwe „sięganie poza siebie (Hinübergreifen) i wejście w drugiego oraz w jego indywidualny stan, prawdziwe i rzeczywiste t r a n s c e n d o w a n i e siebie samego”.³³

Ten sam autor pisze o uczuciach mniej konstruktywnych „gdy rezygnacja z siebie stała się zbyt duża, lecz znowu zamienia się w miłość, gdy została odzyskana własna jaźń. Tak zwana obawa przed miłością czy lęk przed nią jest faktycznie lękiem przed ”rezygnacją z siebie”.³⁴

Wycofanie się w marzenia podobne do iluzji młodych lat i sprzyjanie światu z dystansu dadzą się odnaleźć jako pewien poziom uczuć również w podstawowej u Schelera klasyfikacji sfery emocjonalnej człowieka.³⁵

Stan psychiczny podmiotu, ujawniający się w dwóch ostatnich strofach – żądanie samotności, pragnienie wyciszenia wszelkich uczuć, przeniesienia się w świat wymagowany, rozmarzenie preradzające się w znużenie – sytuuje się gdzieś w okolicy Schelerowskich „uczuć witalnych”, a więc drugiego, opisanego przez Schelera poziomu; dwie zaś strofy wyróżnione wcześniej, były sugestywną ekspozycją odczuwania jedności, można by więc sytuować je w okolicy poziomu najwyższego, określanego przez Schelera „czysto duchowymi uczuciami metafizycznymi – religijnymi”. W takiej sytuacji końcowe strofy, wskazujące pewien spadek ocze-

kiwań i zamiarów, jednocześnie podkreślałyby wartość doświadczeń współodczuwania czy odczucia jedności, które po chwilowym regresie pojawi się, być może, w nowych konfiguracjach. Dzieje się tak, ponieważ „uczucia psychiczne i duchowe w ogóle nie są po to, by wskazywać na rozkwit i zahamowanie tego „życia”, które my ludzie, zasadniczo dzielimy z wyższymi zwierzętami, lecz po to, by ujawniać nam doskonalenie się i obniżanie własnej wartości naszej duchowo-psychicznej osoby, której przeznaczenie moralne i indywidualne, zasadnicze ukierunkowanie jest w znacznej mierze niezależne od życia animalnego”.³⁶

Jak wspominałam, strofy szczególnie wyróżnione już w swoim toku intonacyjnym, zawierają informacje o najbardziej nośnym w tym liryku, emocjonalnym doświadczeniu.

Zdania odwołujące się do nadzwyczajnego przeżycia jedności w grupie przyjaciół nie są li tylko nawiązaniem do utylitarnych postulatów Oświecenia – jak np. w *Odzie do młodości* – świadczy o tym niezwykle sugestywnie, ale bez retorycznego impetu ukształtowana warstwa sensów, zorganizowana z przenikliwością mędrca, który doświadczył sytuacji wyjątkowych i chce odtworzyć je w najbardziej zasadniczym kształcie. Pojawia się tu zagadkowe źródło życia: „zaklęta dusza” stanowiąca podstawę wspólnoty, wraz z nią ukryta sugestia, że tajemnica doświadczenia jedności z innymi wpisana jest w jakiś inny, nie – ziemski już porządek.

Pojawia się również l i s t e k, który co prawda oddaje fakt indywidualnego bycia – oddzielnym żywiołem, ale też sugeruje iluzoryczną, być może wartość przeświadczenia o „osobności”. Poeta mówi: „z d a się oddzielnym żywiołem”. (podkreśl. B.K.-Ch.)

Listek, (czy liście), zwłaszcza w liryce osobistej Mickiewicza nie występuje specjalnie często. Wypada przypomnieć jego późniejszą obecność w ułamku poetyckim okresu lozańskiego³⁷, kiedy to mówiący poszukuje cichego, bezpiecznego i kojącego trudną wędrówkę domku na listku właśnie.

Być może „domek” z okresu lozańskiego jest jakąś funkcją młodzieńczych asocjacji poety, kiedy to listek wpisywał się w tajemniczy wymiar jednoczącej, przyjacielskiej wspólnoty.

Wyróżniony fragment z dużą liryczną trafnością konstatuje również sytuację współcierpienia. Znamienne, że *Żeglarz* i *Nowy Rok* wyrażają bardzo podobne przeświadczenia, wynikające z doznania jednoczącego współbycia z innymi i ewokacja tego doświadczenia zajmuje istotne miejsce w strukturze całości utworu.

Fragmenty obu wierszy, realizujące wątek współbycia, nasycone są liryzmem wynikającym z autentycznego ożywienia emocji, które zdecydowanie, wydawałoby się, zamknięte zostały w czasie przeszłym. Nostalgiczna eksklamacja wprowadza i podmiot mówiący i odbiorcę w aktualizującą się przestrzeń tajemni-

czego przenikania się dusz; aktualizują się tym bardziej, im mocniej pamięć zatrzymała takie doświadczenie. A siła pamięci, przynajmniej w dziedzinie układów interpersonalnych, jest pochodną siły emocji, które z tą rzeczywistością osobę jednoczyły.

Tak więc charakterystyczne dla elegii przenikanie i ostateczne nałożenie się czasów (przeszłego i teraźniejszego), w analizowanych wierszach najmocniej zaznaczyło się tam, gdzie mówi się o przedziwnych i głębokich doświadczeniach współbycia z innymi. Omówione dotąd wiersze elegijne Mickiewicza, prawdopodobnie też elegie okresu rosyjskiego, dobitnie świadczą o tym, że przyczyną fatalnej tragedii wążącej na atmosferze wczesnych wierszy poety była niekoniecznie jedna osoba – wybranka serca (a była nią o tyle, o ile doskonale wypełniała psychiczno – duchowe oczekiwania podmiotu mówiącego w tych utworach np. obraz doskonałej harmonii osób jawiących się w podtekstach wiersza *Do M****), a przede wszystkim przynoszą informację o jakimś zasadniczym „zapotrzebowaniu” bohatera na współistnienie ustawicznie doświadczane, na drugą osobę. W takim świetle można dopiero pełniej zrozumieć, padające w okresie lozańskim zdanie, że „serce nigdy z sercem nie gadało”.

Mowa uczuć, wiedza o ograniczonej roli komunikacji intelektualno-werbalnej należą do wątków często powracających w utworach lirycznych poety. I nie jest to, jak chcą niektórzy, przeciwstawiając Mickiewiczowi np. „intelektualizm” Słowackiego czy Norwida³⁸, banalizacja problematyki interpersonalnej u Mickiewicza, ale sięgnięcie w wymiar głęboki; wszak, jak chcą analitycy sfery emocjonalnej, uczucie jest podstawową i wymierną odpowiedzią na wartość.³⁹

Wyraziste liryczne analizy stanów międzyludzkiej łączności, współbycia, współcierpienia, pozbawione (tu kontekst do wczesnej literatury romantycznej tworzą Byron, Malczewski, również fabularne utwory samego Mickiewicza) elementów fantastyki, sensacji, naddanych kolorów świata zewnętrznego, tworzą jedynie w swoim rodzaju – również ze względu na przejmujący realizm tych opisów – tło dla pojawienia się samotności, która nosi tutaj wyraźne cechy tragizmu, ponieważ w s p ó ł b y c i e dla bohatera jest – jak w wierszu Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – powietrzem.

Wielość adresatek erotyzujących wierszy Mickiewicza z wczesnego okresu w zasadzie wyklucza interpretacje posługujące się archetypicznym Don Juanem; tu chodzi przede wszystkim o bycie „z”, „rozmowę uczuć”; nie – w pierwszym rzędzie – kochankę, również nie – platoński obrazek.

W rysującej się, zwłaszcza w wierszach elegijnych Mickiewicza, sylwetce podmiotu mówiącego można prześledzić całą skalę odczuć i uczuć: od sielskich, codziennych, znanych z wcześniejszych opisów literackich, po gwałtowne,

krańcowe, metafizyczne, więc sięgające podstaw ludzkiej egzystencji, pragnienie łączności z drugim człowiekiem.

Nie tak dawno wprowadzono do opisu poezji Mickiewicza niezwykle stosowny, arcytrafnie odślaniający indywidualne oblicze tych utworów termin: powaga moralna.⁴⁰ Określenie kierowało uwagę na specyfikę ogarniania problemów związanych z człowiekiem, na charakterystyczny „profil” osoby wypowiadającej się w tej twórczości. Należy chyba dodać, że ta powaga etyczna, stojąca na antypodach np. donjuanizmu, różnych form świadomej i celowej realizacji posłannictwa romantycznego poety, wnikliwego zgłębiania tajemnic życia, śmierci i nieskończoności czy kreowania wielkiej miłości z platońskim rozmachem, jest efektem bezinteresownej i całościowej reakcji na osobę; jej emocjonalne i duchowe promieniowanie; jest rezultatem i mimowolnej i świadomej kontemplacji bliskości osoby – nie tylko, i nie przede wszystkim – fizycznej. Żądanie samotności, pojawiające się w wielu utworach Mickiewicza wynika też najprawdopodobniej z intensywnego „spalania się” uczuciowego w układach międzyosobowych, bezinteresownej „rozzutności”, do której znów przyzna się bohater w liryce okresu późnego (*Żal rozrzutnika*).

„Sytuacja elegijna” dla poety odślaniającego takie prawdy była specjalnie „sprzyjająca”. Romantyczny renesans pamięci, przygotowany starannie przez poetów epoki wcześniejszej, wspomagał Mickiewiczowskie analizy wewnętrznych doświadczeń, kontemplacyjne zespolenie z przyjaciółmi, kochanką, „wyabstrahowanymi” z przestrzeni „minionego”. To siła impulsu uczuciowego, ożywającego przeszłość, decydowała o sugestywności lirycznej poszczególnych fragmentów omawianych wierszy. Charakterystyczne, że wiersz *Do M****, w całości mówiący o osobie i fragmenty poświęcone bezpośrednio przyjaciołom z pozostałych dwu utworów, mają chyba największą moc ekspresji. Elegia – gatunek z istoty swojej „zatrzymujący” czas, pozwolił ten związek między osobami jakby „utranscendentnić”. Nostalgiczna instrumentacja zaś, skorelowana została z jakże ludzkim i prawdziwym uczuciem żalości. Typowe dla nowożytnej elegii przeciwstawienie dawniej – dzisiaj⁴¹ w elegijnych wierszach Mickiewicza uległo zaostreniu: niezwykle intensywne doświadczenia jedności i powiązania z ludźmi, równie mocna potrzeba emocjonalnego „zadomowienia” dramatycznie skonfrontowały się z potężnym „wołaniem świata”. Tak będzie w *Żeglارzu*, tak będzie nawet w *Nowym Roku*, jeśli regresję bohatera potraktujemy jako chwilową, do czego upoważnia nas całościowy rysunek postaci mówiącej w utworze. Zaś wiersz *Do M**** jako doskonała realizacja tragicznego poczucia nieobecności osoby najbliższej, to rozdarcie niweczy. Siła doświadczanego braku stanowi o sile n a o c z n o ś c i tego, co minęło. Jak napisał Bergson: „to od terażniejszości płynie wezwanie, na które odpowiada wspomnienie...”⁴².

Przypisy

¹ Cz. Zgorzelski, *Elegijna poezja Mickiewicza*, w: tenże, *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988.

² j. w., s. 162.

³ j. w., s. 162–163.

⁴ j. w., s. 163.

⁵ Cz. Zgorzelski, *W krainach poezji Mickiewiczowskiej*, w: *Zarysy i szkice literackie*.

⁶ Por. Zgorzelskiego, *Elegijna poezja Mickiewicza*, s. 154. Sytuację gatunku u początku drogi poetyckiej Mickiewicza omawia autor we wstępie do swojego szkicu. Tam też dokonuje krótkiego przeglądu postaw teoretyków przełomu XVIII i XIX w. wobec elegii i odwołuje się do koniecznej literatury przedmiotu, którą należy chyba uzupełnić o szkic Marii Grzędzielskiej: *Elegia, Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. Józefa Bachórzea i Aliny Kowalczykowej, Wrocław 1991, s. 223–225. Patrz również: K. Brodziński, *O elegii*, w: *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. Zbigniew Jerzy Nowak, t. I, Wrocław 1964, s. 191–224.

⁷ Cz. Zgorzelski, *Elegijna poezja Mickiewicza*, s. 154–155.

⁸ Tak rozpatruje kwestię pamięci w utworach romantycznych Ireneusz Opacki w szkicu: *Pomnik i wiersz. Pamiątka i poezja na przełomie Oświecenia i Romantyzmu*, w: „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 126–173.

Z interesującego mnie punktu widzenia bardzo ważne obserwacje tego problemu przynosi jeszcze jeden szkic Opackiego: *Mickiewiczowskie „czucie czasu”*, w: tenże, „*W środku niebokręga*”, s. 219. Pisze tam autor o u o b e c n i a n i u czasu w wierszu Mickiewicza, dotyka więc istotnego „składnika” sytuacji elegijnej. Częstotliwość i wagę problemu „pamiątki”, a także pamięci w utworach poety można wyczytać również z syntetycznych uwag w podręczniku Aliny Witkowskiej, *Literatura romantyczna*, Warszawa 1989, np. s. 108, 109.

⁹ A. Mickiewicz, *Uwagi nad dumą*, w: tenże, *Dzieła*, Wydanie Jubileuszowe, t. 5, Warszawa 1955, s. 145.

¹⁰ Mieszanie gatunków dумы i elegii było zjawiskiem typowym na pocz. XIX w. Pisze o tym również Zgorzelski na wstępie szkicu o elegijnej poezji Mickiewicza.

¹¹ Jak pisze Ryszard Przybylski (*Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 220) – „poemat ten przypominający heroidę, pozbawiony jest jednolitości”. Przybylski polemizuje nawet z Mickiewiczem, odwołując się do autokomentarza samego Godebskiego; tyle, że Godebski myśli o „rozrzuconych myślach, nudnych powtarzaniach; (...) obrazie obłąkanego kochanka, który w nieładzie uniesień oplakuje stratę ulubionego przedmiotu” (cytuje za Przybylskim), a Mickiewicz z tych samych elementów wyczytuje typowe dla dумы, jednolite nacechowanie.

¹² C. Godebski, *Wiersz do legiów polskich*, w: *Świat poprawiać – zuchwałę rzemiosło. Antologia poezji polskiego Oświecenia*, oprac. Teresa Kostkiewiczowa i Zbigniew Goliński, Warszawa 1981, s. 419

¹³ A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron, Dzieła*, t. 5, s. 248–254

¹⁴ Nie sądzę, oczywiście, że jest to jedyna ścieżka wiodąca pod piórem Mickiewicza ku twórczości elegijnej. Chodzi mi tu raczej o zintensyfikowanie zauważonej skłonności twórczej poety, która mogła istotnie zaważyć na jego lirycznym rozwoju.

¹⁵ Por. wiele cennych uwag (w tym dotyczących również elegii) na temat podobnych „mechanizmów”, w: I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, w: *Problemy teorii literatury, seria I*, wyboru dokonał Henryk Markiewicz, Wrocław 1987

¹⁶ O wierszu pisali m.in. J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. I, Lublin 1948, s. 226–228; Waław Kubacki, *Żeglarz w: Żeglarz i pielgrzym*, Warszawa 1954, s. 5–146; Waław Borowy, *O poezji Mickiewicza*, t. I, Lublin 1958, s. 162–165; A. Witkowska, *Pod strzałami gromu*, „Pamiętnik literacki”, XLVII, zeszyt specjalny (Mickiewiczowski), s. 120–121; Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976, s. 88–91; Cz. Zgorzelski, *Zarysy i szkice literackie*, s. 157–160, ostatnio: D. Seweryn „*Jak tam zaszedłeś*”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997, s. 133–143.

¹⁷ Wiersze Mickiewicza cytują za: A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, t. I, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986, BN I 6.

¹⁸ O tragizmie *Żeglarza* napomyka Kleiner (j. w., s. 228), ale do końca go nie wyjaśnia.

¹⁹ O „uczuciu” przy okazji analizy *Romantyczności* pisał Cz. Zgorzelski, odwołując się do ustaleń Kamykowskiego, Mochnackiego, Górskiego, w: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 149–151, a również T. Kostkiewiczowa w: *Czucie, czułość*, hasła w *Słowniku literatury polskiego Oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 1991, s. 58–61, a także: też, *W kręgu serca i uczucia*, w: *tejsze Horyzonty wyobraźni*, Warszawa 1984. W ostatnim szkicu pojawia się analiza „uczucia” w *Żeglarzu* Mickiewicza, s. 190–191.

²⁰ Roman Ingarden, *Człowiek i czas*, w: tenże, *Książeczka o człowieku*, Kraków 1973, s. 44.

²¹ *op. cit.*, s. 48.

²² Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 90.

²³ Cz. Zgorzelski, *Elegijna poezja Mickiewicza*, s. 163.

²⁴ Kleiner napisze: „A jednak na przestrzeni lat, których owoce skupiły się w dwu pierwszych tomach poezji – wiersz *Do M**** jest największym arcydziełem (*Mickiewicz*, t. I, s. 331). Zarówno on (s. 330), jak i Borowy (*O poezji Mickiewicza*, s. 165–167), a również Zgorzelski (*O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 92) piszą o temacie wiersza, prostocie języka i uczuciu w nim wyrażanym.

²⁵ Por. sąd Borowego, piszącego o stylu wiersza i tej właśnie strofie: „Większe odstępstwo mamy tylko w strofie drugiej z jej kunsztownym klasycystycznym porównaniem rozwiniętym, z kunsztowną metaforą ”kuru”, „pomraczającego” pamięć”. (s. 165).

²⁶ Henri Bergson, *Pamięć i życie*, wybór tekstów Gilles Deleuze’a, przeł. Anita Szczepańska, Warszawa 1988, s. 44.

²⁷ Michaił Bachtin, *Bohater w czasie*, w: tenże, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. Danuta Ulicka, oprac. i wstęp Eugeniusz Czuplejewicz, Warszawa 1986, s. 186.

²⁸ Interesującym kontekstem do tych rozważań może stać się fragment interpretacji jednego z li ryków lozańskich, dokonanej przez Opackiego, który pisze o anafarach „następujących po sobie jak „słoje pnia”. [...] Jest to [...] przestrzeń naznaczona stygmatem czasu [...] c z a s o w y c h segmentów”. Oczywiście, analogia jest dość odległa i bezpośrednio nie daje się wykorzystać. (I. Opacki, *Mickiewiczowskie „czucia czasu”*, s. 217).

²⁹ Mikołaj z Kuzy, *O oświeconej niewiedzy*, przeł. i przypisami opatrzył Ireneusz Kania, Kraków 1997, s. 93.

³⁰ Nawet jeśli z pełną świadomością uwzględnimy, że jest to „myśl z”.

³¹ O *Nowym Roku* por. J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. I, s. 456–457; W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, t. I, s. 168–171; Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, s. 93–95 i *Elegijna poezja Mickiewicza*, s. 161–163.

³² Por. Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej...*, s. 95; Konrad Górski *Pogląd na świat młodego Mickiewicza*, Warszawa 1925, s. 108.

³³ Max Scheler, *Istota i formy sympatii*, przeł. wstępem i przypisami opatrzył Adam Węgrzycki, Warszawa 1980, s. 82.

³⁴ *op. cit.*, s. 79

³⁵ Scheler wyróżnia cztery podstawowe poziomy: 1) wrażenia uczuciowe, 2) uczucia witalne, 3) uczucia psychiczne, 4) czysto duchowe uczucia metafizyczno-religijne. Por. M. Scheler, *Istota i for-*

my sympatii, s. 85, lub tenże: *Cierpienie, śmierć, dalsze życie. Pisma wybrane*, przeł. wstępem i przypisami opatrzył A. Węgrzycki, Warszawa 1994, s. 8–9. Szczegółową analizę poziomów uczuć podaje autor również w: *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Bern – München 1966, s. 344.

³⁶ M. Scheler, *Cierpienie, śmierć, dalsze życie*, s. 9.

³⁷ Por. błyskotliwą analizę Aleksandra Nawareckiego: *Arcydziełko Mickiewicza*, w: *Trzydzieści arcydzieł romantycznych*, pod red. Elżbiety Kiślak i Marka Gumkowskiego, Warszawa 1996.

³⁸ Dość przypomnieć tu młodopolską recepcję romantyków.

³⁹ Dietrich von Hildenbrandt, *Serce. Rozważania o uczuciowości ludzkiej i uczuciowości Boga – Człowieka*, przeł. Jan Koźbiał, Poznań 1987, s. 13.

⁴⁰ Cz. Zgorzelski, *Mickiewicz żywy*, w: *Zarysy i szkice*, s. 250.

⁴¹ Por. ustalenia Michała Głowińskiego w: *Elegie autobiograficzne Leśmiana*, w: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, studia pod red. Janusza Sławińskiego i Jerzego Święcha, Wrocław 1979, s. 133.

Kształt elegijnych wierszy Mickiewicza stanowił ważne ogniwo w nowożytnym rozwoju gatunku.

⁴² H. Bergson, *Pamięć i życie*, s. 75.