

Margreta Grigorowa

Podróż do centrum wszechwiedzy w poetyckim myśleniu Mickiewicza

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 35, 99-107

2000

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.

Margreta Grigorowa (Bułgaria)

PODRÓŻ DO CENTRUM WSZECHWIEDZY W POETYCKIM MYŚLENIU MICKIEWICZA

Droga w stronę poznania w romantycznej poezji Mickiewicza wiedzie przez kilka kolejnych faz. Przez kilka progów poznawczych ewoluje także obraz Wód, będących punktem odniesienia dla aktu poznania. Dominującą sytuacją w poezji Mickiewicza jest podróż do Centrum Wszechwiedzy. Docierając do niego, bohater przeżywa swoją integralność, uniwersalność, centralność i odwieczność. Zlewa swą indywidualną refleksję z wszechogarniającą myślą Boga i osiąga pożądaną cel – sam niejako staje się Bogiem. W tym momencie paradygmat Człowiek–Świat realizuje się jako relacja Centrum–Sfera. Świat staje się jasny, przejrzysty i czytelny, bohater siłą swej refleksji staje się wszechobecny i osiąga zdolność wszechwidzenia. Paralelnie z inicjacyjnym rozwojem bohatera, ewoluują i oczyszczają się wody. Pierwotnie są one chtoniczne, potem wyrzucają ze swojego wnętrza brzemień chtoniczności i osiągają krystaliczną przejrzystość. Przeradzają się w sferę providencjalną.

Podróż do Centrum Wszechwiedzy jest podstawowym metatematem, przenikającym twórczość Mickiewicza. Temat ten zarysowuje się już w balladach z ich słynnym „wodnym” cyklem, wiedzie przez etap morski *Sonetów krymskich* i osiąga filozoficzną konceptualność w takich wierszach jak *Nad wodą wielką i czystą* czy *Widzenie*. Ważną fazą Drogi jest wyłom ideowy *Dziadów*. Model podróży łączy w sobie dwa podstawowe warianty dążenia do Wszechwiedzy – providencjalny i polemiczno-prometejski, będące uniwersalnymi charakterystykami romantycznego typu wiedzy.

Wstępna faza podróży zaczyna się jako faza balladowa. Balladowość należy jednak traktować jako charakterystykę semantyczną, obejmującą także utwory, które według charakterystyki gatunkowej balladami nie są – jako system kontaktów między dwiema sferami dwudzielnego świata romantycznego. Przy takim założeniu faza balladowa będzie obejmować nie tylko „czyste” ballady z I tomu

Poezji, ale także konstrukcję *Dziadów* i ważny dla niniejszego studium sonet *Grób Potockiej*. Tematyczny model *Dziadów* ma bowiem wyznaczniki balladowe, a *Grób Potockiej* kryje w sobie symbolikę Centrum, odsyłającą do właściwości balladowych światów.

Programowa ballada *Romantyczność* wprowadza nie topos jeziora, a placu. Taki wybór ma wielostronne uzasadnienie, odpowiadające zadaniu programowości. Plac, na którym rozgrywa się główne wydarzenie balladowe, rezonuje wielogłosowość komentarzy – głosy tłumy, starca ze szkiełkiem, autora. Kontekst polemiczny walki klasyków z romantykami, zaszyfrowany w balladzie, był czytelny już dla współczesnych, podobnie jak prototypy bohaterów¹. Bohaterowie prowadzą spór na temat dróg poznania, a wydarzenie balladowe jest nie tyle powodem, ile ilustrującą dramatyzacją. Ludyczne charakterystyki placu są powszechnie znane, jest on swoistą sceną dramatyzacji. Inna jego symboliczna charakterystyka określa jego specyfikę Centrum Miasta i *respective* – Centrum Świata. Otwarcie Centrum w stronę kontaktu z ukrytymi światami romantycznymi dokonuje się poprzez idee–klucze, których nośnikiem jest wydarzenie balladowe.

Pośrodku placu (koncentryczna lokalizacja Centrum w Centrum) znajduje się szalona Karusia², która w biały dzień spotyka się ze swym nieżyjącym narzeczonym. Jej halucynacja nabiera sensu bezpośredniego, emocjonalnego mostu między „tu” i „tam”, realizowanego za pomocą widzenia sercem. Serce jest trzecim z kolei Centrum w ciągu Plac–Dziewczyna–Serce. „Miej serce i patrzaj w serce” – głosi znana puenta utworu, która przerodziła się w dewizę polskiego romantyzmu. Szaleństwo w *Romantyczności* to zamaskowana prawda serca. Nabiera ono sensu w pełni romantycznego jako providencja lub prawda, jaką ilustrują słowa bohatera Hoffmana: „...właśnie poprzez to, co nienormalne, natura pozwala nam rzucić okiem w jej niesamowitą głębię”³.

Serce nabiera sensu duchowego Centrum w materialnym świecie, zawiera klucze do ukrytych i świętych prawd życia. Ballada *Romantyczność* otwiera nimi pierwsze Centrum, w którym realizuje się wzajemne wejście–dotknięcie obu światów. „Miej uczucie, a zobaczysz Cud” – głosi nakaz poetycki. Otwarcie niewidzialnych drzwi jest aktem emocji i fantazji, grą przeobrażenia, odbywającą się w przestrzeni zamkniętej w tragicznym kręgu balladowym. W przestrzeni, która poprzez halucynację, majak zachowuje pamięć o odwiecznej magii pragnień urzeczywistnionych. Romantyczny typ fabuły i wydarzenia dokonuje się w sferze przestrzeni granicznych.

Poprzez emocjonalny kontakt z „tamtą stroną” dziewczyna z ballady realizuje swoją ucieczkę z otaczającej ją ograniczoności materialnej rzeczywistości rozumy, ku wiarygodności tego, co upragnione i fantastyczne. Miasto nierozumiejących jest klatką, z której ucieka. Na przestrzeń widzialności racjonalnej jej

obecność nakłada przestrzeń widzialności emocjonalnej. Dla czytelnika oznacza to lekcję widzenia dwuplanowego i perspektywy romantycznej. Plac jest pokojem z oknem. Dla ludzi na placu jest dzień, dla dziewczyny znajdującej się wśród nich – noc. Poprzez dziewczynę, stojącą na placu i spoglądającą w krater serca, dokonuje się wyłom w racjonalnej dziennej widzialności, przez który przeziernie to, co ukryte, co ma barwę nocy. Barwa ta niesie szum chaosu, prosi ludzkie go słyszą i żegnają się znakiem krzyża. „Wierzą głęboko”, że Jasio naprawdę spotyka się ze swoją Karusią. Romantyk widzi w zabobonnym respekcie tłumy wobec mądrości szaleństwa rękomię mądrości współczesnej.

Bohater romantyczny nie poddaje się prawom, a sam je ustanawia, niezależnie od ceny, jaką za to płaci. Jest dzieckiem wolności i wyobraźni. Karusia widzi i dotyka Jasia, ponieważ Rozum i Prawo na to nie pozwalają. Ten niemożliwy dotyk jest metaforą romantycznej ucieczki w światy innego wymiaru.

Człowiek literatury romantycznej to człowiek żyjący poza prawem. Uosabia geniusz emocjonalnego zadośćuczynienia, jego istnienie czerpie cielesną, zmysłową wyrazistość z prześladowań Rozumnych. Jego obecność „tu” jest projekcją jego przynależności do „tamtej strony”. Dla Mickiewiczowskich bohaterów ballad i *Dziadów* powrót z przestrzeni „tamtej strony” uświęca ludzkie doświadczenie rysem nadludzkości, znakiem dotarcia do zgenerowanej ludzkiej wiedzy – do skarbcza, w którym ukryty jest sens przeżycia ludzkiego. Omówiona w następnej kolejności ballada mówi o tym w sposób kategoryczny.

Ballada *Świtez* otwiera cykl ballad „wodnych”, związanych z jeziorem o tej nazwie i rozwija sytuację epistemologiczną⁴, zarysowaną w *Romantyczności*. Jasno i kategorycznie konstruuje sferyczny świat, rozdzielony na dwie półkule przez lustrzaną powierzchnię jeziora:

Świtez tam jasne rozprzestrzenia łona,
W wielkiego kształcie obwodu,
Gęstą po bokach puszcza oczerniona,
A gładka jak szyba lodu.

Jeżeli nocną przybliżysz się doba
I zwrócisz ku wodom lice,
Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą,
I dwa obaczysz księżyce.

Niepewny, czyli szklanna spod twojej stopy
Pod niebo idzie równina,
Czyli też niebo swoje szklanne stropy
Aż do nóg twoich ugina [...]

Narracyjno-dialogowe formuły ballady wprowadzają umownego podróżnego, aby zobaczył jezioro, umieszczając go w centrum sfery-świata. „Zdajesz się wisieć w środku niebokręga”. Przestrzenna konstrukcja i wprowadzenie w nią obejmują początkową część ballady, składającą się z sześciu strof. W ostatniej z nich okazuje się, że ten, kto wykorzysta konieczną dla widzenia jasną noc – gwiazdzistą noc (widzialność porządku kosmogonicznego), musi być „najśmielszym z ludzi”.

Centrum sfery znajduje się tam, gdzie poszukujący zuchwały człowiek – ten, którego interesuje tajne życie, skryte po drugiej stronie lustra. Świat ukryty posiada zdolność przyciągania, wysyła sygnały swego magnetycznego życia wewnętrznego. Poprzez centrum zaczyna wyzierać w postaci intrygujących odgłosów (kobiece krzyki, hałas, bicie dzwonów) mistyczne życie jeziora Świteż. Według legendy, opowiedzianej w balladzie, na dnie znajduje się zatopione w czasach litewskiego władcy Mendoga miasto.

Dokonuje się poznawcze zejście na dół, poprzedzone ochronnymi rytuałami i odpowiadające surowym wymaganiom. Do tajemnicy jeziora może zbliżyć się tylko człowiek, który jest potomkiem mieszkańców zatopionego miasta i to tylko po odprawieniu mszy. Zejście na dół jest zrealizowane przez zarzucanie sieci w wody jeziora. Rozpoczyna się polowanie na tajemnice. Sieć jest obrazem objęcia we władanie i próby zorganizowania drapieżnej „tamtej strony”, posiadającej właściwości chaosu i otchłani. Na dnie otchłani jeziora znajduje się zatopiony czas. Ballada rozgrywa romantyczny wariant egzystencjalnego wątku „w poszukiwaniu straconego czasu” i jest próbą jego uratowania. Jest to czas nieodwracalnego i skończonego doświadczenia, zawartego w legendzie. Ten czas, za pomocą sieci na chwilę „wydobyty” z otchłani wraz z należącą do legendy fantastyczną istotą, zamienia się w opowieść – przesłanie. Zawarta w opowiadaniu tajemnica ocalenia wzbogaca się o pamięć sakralną, uświęca.

Tajemnica ocalenia kryje się w antynomicznym przobrażeniu śmierci. Dawne miasto jest miastem matek, które pozostają w nim razem z dziećmi, podczas gdy mężczyźni wyruszają do walki. Ale nieoczekiwanie wkracza do niego wróg i konieczny jest natychmiastowy wybór między zachowaniem czci a hańbą. Wtedy wypełnia się przepowiednia anioła ze snu: miasto zostaje „ocalone”, jego balladowa śmierć (zatopienie w jeziorze) rodzi romantyczne kwiaty zadośćuczynienia, zwane „cary”. Kwitną one na granicznej powierzchni wodnej, pomiędzy przestrzenią ocalenia – łonem Otchłani, a gestami zamachu na nią. Ich białe piękno (symbol „tamtej strony”) jest śmiertelnie niebezpieczne dla rąk zamachowca. Jest ono znakiem niezbrukanej dziewiczości pramatczynego łona wód. Otwarcie łona jeziora poprzez centrum, w którym dokonało się zejście w głąb wód – to druga poznawcza inicjacja podróżnika do horyzontów wszechwiedzy.

Ballada *Świtez* konstruuje sytuację poznawczą, której wariacje stanowią następujące „wodne” ballady. W *Świteziance* ukazana jest uwodzicielska kobieca natura wodnej otchłani. Pojawiająca się w dwóch postaciach dziewczyna z jeziora poddaje próbie męską wierność. Kusząc, porywa młodzieńca z brzegu w wir otchłani, by krążyć z nim w wiecznym tańcu zadośćuczynienia – w tańcu przeklętej nieśmiertelności. Męska połowa świata zostaje wessana w wir irracjonalności. Inercyjne siły wiru wodnego to zgubne parametry doświadczenia poznawczego. Porwany tonie w chthonicznym wnętrzu wód.

W balladzie *Rybka* rozwijana jest analogiczna sytuacja, ale ze wzmocnionym znakiem moralnym zadośćuczynienia. Topielica – mścicielka to oszukana narzeczona, matka niemowlęcia. Do znaku Kobiety dodany zostaje znak Matki – symboliczna emanacja Wód – łona prabytu, które przechowuje odwieczną tajemnicę zagubionej przez człowieka wszechwiedzy.

Wodny świat ballad jest odpowiednikiem tego etapu podróży poznawczej, w którym sferyczna całość świata jest dramatycznie rozdzielona na dwie części. Dzielącą powierzchnią jest lustro, zamykające człowieka w kręgu tańca z własnymi odbiciami. Bohaterowie ballad przechodzą na drugą stronę lustra, aby doświadczyć języka otchłani. Dla balladowej fazy podróży charakterystyczny jest dramat wiedzy, który nadaje barwę osiągniętemu widzeniu. Jest to faza ciemnych, nocnych wód, zamieszkałych przez duchy, przez łęki zadośćuczynienia i fatalne cienie – w świat ballad wrzyna się ostrze mroku, wdzierającego się w wyłom w stłuczonym lustrze.

Podróż poznawcza bohatera doznaje jednego z najpoważniejszych i najbardziej efektywnych wstrząsów w *Dziadach*. Jest to niewątpliwie najbardziej zagadkowy utwór Mickiewicza. Pisany w częściach o pomieszany porządku i stosunkowo dużym dystansie czasowym między nimi, zawiera kilka ważnych progów doświadczenia poznawczego. Bohater–metamorfoza, Gustaw–Konrad wykracza poza doświadczenie romantycznego samobójcy Gustawa i poprzez przeistoczenie poznawcze przeradza się w zbuntowanego przeciwko Bogu Konrada. Gustaw pojawia się w rytualnym kręgu *Dziadów* nieproszony, aby mówić w imieniu cieni. Namacalna konkretność widma ma swoje podstawy. Według znanej badaczki polskiego romantyzmu Marii Janion⁵, kondycja wampira mówi o dotarciu bohatera do doświadczenia. Paradoksalny i graniczny literacki byt wampira jest kluczem do filozofii i poetyki romantyzmu.

W obrazie widma, pojawiającego się w końcu części drugiej, zawarty jest czerwony akcent – „pąsowa wstęga” krwi, biegnąca od serca, na które wskazuje Widmo. W obrazie Konrada także istnieje taki akcent, ale przeniesiony gdzie indziej – na jego czoło. Rana na czole Konrada jest jedną z zagadek *Dziadów*. Była określała i jako piętno kainowe, i jako znak ludzkiej pychy.

Spójrzmy porównawczo na te dwa akcenty – kategorię znaczącą jest zmiana akcentowanego miejsca – z serca na czoło – i jego providencjalne nacechowanie. Czyż nie kojarzy się ona z poznawczym wyłomem *Wielkiej Improwizacji*⁶, w której Konrad–Mickiewicz wynosi ludzką moc wszechprzenikania w Uniwersum ponad odwieczną demiurgię Boga? Kategorię argumentem jego tryumfu jest połączenie racjonalnego i emocjonalnego patosu wiedzy, która ma być Władzą i chce być Władzą Człowieka nad uwarunkowaniami, w jakich został osadzony. Porywa nas nowy, skierowany ku centrum żywioł, prowadzący do punktu pojedynku z Bogiem. Ta bitwa rozgrywa się w transie nowego objawienia, jakiego doznaje bohater – objawienia prometeistycznego. Jaki jest efekt bitwy? Konrad wystrzeliwuje całą swoją energię w jednym wielkim wybuchu i kiedy siła transu go opuszcza, traci przytomność. Ale efekty rzeczywiste nie są tożsame ani z omdleniem bohatera w celi, ani z omdleniem Mickiewicza w dreźnieńskim pokoju hotelowym w nocy po napisaniu *Wielkiej Improwizacji*. Następnym należy szukać w kontynuacji linii twórczości, w tym, co zostało napisane potem.

Pomiędzy częściami *Dziadów*, których czasowa jedność zawiera się we fragmentarycznej całości poematu, lokalizuje się inna znacząca faza podróży poznawczej. *Sonetów krymskich* posiadają swoją wersję ruchu ku Centrum. Różni się ona od poznawczej statyczności „cyklu wodnego” *Ballad i romansów*. Na początku znajduje się Morze jako nowy obraz Wód i ruchu poznawczego. Obraz ten rysuje się w planie „drugiej widzialności” w rozpoczynającym cykl sonecie *Stepy Akermanskie*. W następnych trzech sonetach (*Cisza morską, Żegluga, Burza*) morze przechodzi przez trzy kolejne stany – spokój, poruszenie, burza. Wyraźna jest ich linia kulminacji, alegoryzująca związek między Duchem i Wodami. W pierwszej fazie – fazie spokoju – widoczne jest tajemne dno duszy, która pod powierzchownym spokojem ukrywa macki smutku. Fazę poruszenia uwalnia Duch we wzlocie nad padającym na pokład ciałem – symbolem ludzkiego uczipienia ziemi. Trzecia faza to niepowstrzymany ruch Ducha, jego szal, wywodzący z głębin morskiej otchłani obraz, personifikujący infernalne i demoniczne siły:

Wicher z tryumfem zawył, a na mokre góry,
Wznoszące się piętrami z morskiego odmętu,
Wstąpił jenijsz śmierci i szedł do okrętu,
Jak żołnierz szturmujący w połamane mury.

Następny w kolejności sonet ma oryginalnie nową kompozycję – jest zbudowany jako rozmowa między bohaterem – Pielgrzymem i wschodnim mędrcom – Mirzą. Góra, której ta poznawcza rozmowa dotyczy, to także przeistoczona woda – wznosi się jako „ściana lodu”, nad nią znajduje się tron aniołów „z zamrożonej

chmury”. Tam oddech człowieka zmienia się w śnieg. Potoki i rzeki piją swe wody z gniazda zimy. Kończą się drogi orłów. To szczyt Czatyrdah – punkt styczny z Niebem. Kontemplacja szczytu to spojrzenie w Boskość, stylizowane środkami widzenia wschodniego. Grom, drzemiący w kolebce obłoków jest atrybutem mocy niebieskiej. Osiągnięty został jeden z ważnych punktów stycznych Ducha i Wysokości. Równoległe z tym ruchem Wody powstają i lodowacieją w symboliczny chłód nadludzkiego milczenia.

Sonet y szósty i siódmy schodzą na terytorium Bakczysaraju, gdzie oczekuje nas nowe i niespodziewane wcielenie Wód – fontanna, obraz wiecznej energii życia, tryskającej wśród ruin i opustoszenia tego, co przemija. Cyrkulacja znaku Wód osiąga tu swój punkt kulminacyjny – tryskające Źródło – tryumf zyciodajnej mocy. W opozycji do tego obrazu następuje dwa sonety – *Grób Potockiej* i *Mogiły haremu* – noszą znak drzwi wyjściowych życia. Osiągnięte zostaje ambiwalentne sąsiedztwo, przecinające środek cyklu, składającego się z 18 opublikowanych sonetów. Centrum.

Ambiwalentne centrum Istnienia ma polskie nacechowanie. Pomiędzy mogiłami haremu znajduje się grób Potockiej – polskiej róży, tu uwiędłej. Mickiewicz „kładzie się” w jej grobie, aby dosłyszeć głosy z przyszłości, które dotkną nagrobnej płyty przypominanej przeszłości. Polskie głosy:

[...] i ja dni skończę w samotnej żalobie;
Tu niech mi garstkę ziemi doń przyjazna rzuci.
Podróźni często przy twym rozmawiają grobie,

I mnie wtenczas dźwięk mowy rodzinnej ocuci;
I wieszcz, samotną piosnkę dumając o tobie,
Ujrzy bliską mogiłę i dla mnie zanuci.

Aby skryształizował się w pełni sens krymskiej fazy podróży poznawczej, niezbędny jest przewodni punkt orientacyjny pielgrzymstwa. Podróż do Ziemi Świętej jest jednym z dominujących wątków polskiego romantyzmu. Idea pielgrzymstwa wyniesiona została do rangi polskiego emblematu przez Mickiewicza w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Jaka jednak jest projekcja tej elementarnej emblematyczności na model podróży krymskiej? Podróż do Grobu Bożego zastąpiona jest podróżą do Grobu Polskiego. Jego sąsiedztwo z fontanną Bakczysaraju w samym środku cyklu jest projekcją mitycznej dychotomii śmierć-nieśmiertelność (zmartwychwstanie). Polską mesjanistyczną formułę samopoświęcenia („Polska Chrystusem narodów”) można dostrzec także w krymskim modelu podróży wschodniej, realizowanym w sonetach. Chociaż nie urzeczywistnił, jak Słowacki, realnego czuwania nad Bożym Grobem, Mickiewicz po-

zostaje wierny modelowi pielgrzymki. Jego pielgrzym szuka Ziemi Świętej. Ale jest on też poszukiwaczem mądrości i jego podróż jest zarazem jego uświęceniem światłem myśli wschodniej i wschodniego spojrzenia na świat. Podróż krymska jest nową, intymną fazą wzajemnego dotknięcia Duchem Wód świata – jest ona ruchem, w którym Duch sam siebie odczuwa i rozwija, sięga swej górnej kulminacyjnej granicy, aby zlać się ze źródłem istnienia.

Późny Mickiewicz osiąga finałową fazę medytatywnej przejrzystości. W wersach *Widzenia* i we fragmentach jego mistycznych objawień odkryjemy romantyczny obraz „nagiej duszy”. W *Dzienniku Sprawy Bożej* Seweryna Goszczyńskiego (kroniki wydarzeń w mistycznym kręgu Towiańskiego) jest cytowane następujące wyjaśnienie Mickiewicza, dotyczące wyprawy w inne światy: „...widziałem tamten świat, byłem w nim kilka razy, dotknąłem go swoją nagą duszą”⁷. Pół wieku później Przybyszewski wykorzystuje ten obraz (przyznając, że jednym z jego źródeł jest właśnie *Widzenie* Mickiewicza) i przeistacza go w duchu modernistycznej apologii obnażenia człowieka.

W *Widzeniu* Mickiewicza nagię jest Jądro duszy, które przegradza się we wszechwidzące oko, uwalniając się od sennych iluzji życia, błędów minionych działań: w tym momencie świat staje się jasny i przejrzysty jak dno jeziora oświetlone przez padający nań promień słońca, jak morze, którego źródłem jest Centrum świata, Bóg. Bohater osiąga fazę wszechprzenikania i wszechobecności – może być jednocześnie wszędzie i we własnym centrum – tak jak w ogniu wyczuwa się cud Natury. Zmienia się w oś nieskończonego, obracającego się koła. Przechodzi przez wszystkie progi i formy stworzenia, nie pozostając w żadnej z nich – jest jednocześnie w centrum świata i poza światem.

Wśród cytowanych przez rozmówców Mickiewicza jego myśli filozoficznych spotykamy następujące: „Materia sama w sobie nie istnieje. To, co nazywają tak filozofowie, może być porównane do kamienia młyńskiego. Kiedy obraca się z dużą prędkością, wydaje nam się, że kamień tworzy kulę doskonałą. Tak wyglądają dla duchów wyższych niższe światy”⁸. Przytoczona refleksja wyraźnie pokazuje znaczenie kuli jako konstrukcji ontologicznej i poznawczej, ważnej dla intencjonalnej podstawy romantyzmu.

Uniwersalny model kuli i obracającego się koła jest modelem aktualnym w romantycznym myśleniu. Możemy go odnaleźć wśród obrazowo-filozoficznych kluczy Maurycego Mochnackiego, u Norwida i Słowackiego⁹. Jego obecność udowadnia, że romantyzm to jedna z epok i stylów myślenia o największej ambicji poznawczej.

Przypisy

¹ W obrazie „starca ze szkiełkiem” był rozpoznawany Jan Śniadecki – wykładowca Uniwersytetu Wileńskiego, przedstawiciel myśli klasycystycznej w „walce klasyków z romantykami”, autor artykułu *O pismach klasycznych i romantycznych*.

² Według A. Kowalczykowej szaleństwo Karusi jest relatywne. Spory wokół niego powinny doprowadzić do zrewidowania stanowiska, że *Romantyczność* jest manifestem irracjonalizmu i odkryć balladowe tendencje do przemiany struktury znaczenia racjonalnego. Zob. A. Kowalczykowa, *Szaleństwo Karusi*. w: *Adam Mickiewicz*, wybór i wstęp S. Makowski, E. Szymanis, Warszawa 1992, s. 235-237.

³ E.T. Hoffman, *Избрани творби в два тома*, София 1987, т.2, s. 17.

⁴ K. Cysewski interpretuje ballady jako wykład swoistej nauki romantycznej, której podstawową częścią składową jest epistemologia. Zob. K. Cysewski, *Ballady i romanse*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3, s. 65–100.

⁵ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Czwarta część „Dziadów” i wczesnoromantyczny bohater egzystencji*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 6.

⁶ M. Masłowski nazywa *Dziady* „dramatem indywidualnego docierania do Absolutu”; zob. *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1992, s. 260-261.

⁷ *Ibidem*, s. 167.

⁸ *Ibidem*, s. 168. Cytowane według Aleksandra Chodźki, byłego filarety, wykładowcy literatur słowiańskich w College de France, slawisty i orientalisty.

⁹ O modelu kręgu i pajęczyny u Słowackiego pisze J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i traducje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984, s. 55-56. U Norwida narodowa i universalna symbolika koła jest osią kluczowego fragmentu poematu filozoficznego *Promethidion* (część druga). Według niego promienie koła to proroczy duch narodu, a jego obwód - „wieszczów wieniec”. Zob. C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 3, *Poematy*, Warszawa 1971, s. 457.

Przeł. Anna Szwed