

ADAM MICKIEWICZ

Ur. 1798 w Zaosiu pod Nowogródkiem lub w Nowogródku na Litwie, zm. 1855 w Stambule.

Poeta, publicysta, działacz polityczny.

Urodzony kilka lat po rozbiórce Polski znał smak niedostatku ubożającej szlachty zaściankowej. Miał czternaście lat, gdy stracił ojca, adwokata przy sądach nowogródzkich. Po ukończeniu szkoły nowogródzkiej studiował w Wilnie, pobierając stypendium zobowiązujące go do kilkuletniej pracy w szkole. Wraz z przyjaciółmi studentami założył tam Towarzystwo Filomatów – skupiające miłośników wiedzy, poezji, wolności i młodości. Od 1819 r. pracował jako nauczyciel w Kownie. Wtedy spotkały go ciężkie przeżycia – umarła mu matka, a obiekt wielkiej miłości, Maryla Wereszczakówna, wyszła za mąż za bogatego ziemianina. Wreszcie – w 1823 r., władze wykryły działalność Towarzystwa Filomatów, a jego członkowie zostali skazani na kary więzienia i zsyłkę w głąb Rosji. Mickiewicz najpierw siedział w więzieniu w klasztorze Bazylianów, a gdy poręczył za niego uniwersytecki nauczyciel Joachim Lelewel, musiał opuścić Wilno i wyjechać do Odessy. Tam dużo romansował, a także odbył (m.in. w towarzystwie późniejszego autora *Pamiętek Soplicy* Henryka Rzewuskiego i jego siostry K. Sobańskiej, prawdopodobnie jednej z kochanek poety) wycieczkę na Krym. Przez pewien czas przebywał w Petersburgu i Moskwie, gdzie zaprzyjaźnił się m.in. z późniejszymi dekabrystami – Bestuzewem i Rylejewem.

Z pomocą przyjaciół w maju 1829 r. opuścił Rosję. Przez dwa lata podróżował po Europie; w Berlinie słuchał wykładów Hegla, w Weimarze poznał Goethego. Zachwycił się Alpami, zwiedzał m.in. Mediolan, Florencję, Wenecję, Rzym. Trzy miesiące spędził w Szwajcarii, w listopadzie powrócił do Rzymu. Po wybuchu powstania listopadowego nieudolnie usiłował przedostać się na Litwę, a potem z Wielkopolski do Królestwa, aby wraz z uciekinierami po klęsce powstania zatrzymać się w Dreźnie.

Pod koniec 1832 r. wyjechał do Paryża. Tu prowadził działalność literacką, polityczną i wykładał literaturę słowiańską (przez rok przebywał także w Lozannie i prowadził wykłady z literatury łacińskiej). W tym okresie ożenił się z córką słynnej pianistki Celiną Szymanowską, związał się z mistykiem Andrzejem Towiańskim i popadł w kłopoty (zawieszenie w czynnościach profesora Collège de France, choroba umysłowa żony pogorszyły i tak trudną sytuację finansową jego coraz liczniejszej rodziny). Pod koniec życia zaangażował się szczególnie aktywnie w działalność polityczno-społeczną i po przystąpieniu Francji do wojny krymskiej udał się na Krym, aby organizować legiony polskie do walki z Rosją. Tam zmarł na cholera.

Mickiewicz uprawiał m.in. lirykę, balladę, bajkę, powieść poetycką, epos romantyczny, dramat romantyczny, prozę poetycko-publicystyczną. W okresie wileńsko-kowieńskim napisał *Ballady i romanse*, *Odę do młodości*, *Dziadów część II i IV*, *Grażynę*. Dzięki przymusowej podróży po Rosji powstana *Sonetów krymskie* i *Sonetów odeskie*, narodził się *Konrad Wallenrod*. W 1832 r. w Dreźnie powstała *Dziadów część III*. W Paryżu napisał *Księgi narodu... i Księgi pielgrzymstwa polskiego*, *Pana Tadeusza*, a w Lozannie tzw. *Liryki lozańskie*.

DZIADÓW CZĘŚĆ TRZECIA

Geneza

Mickiewicz pisał *Dziadów część III* wiosną 1832 r. w Dreźnie (stąd nazwanie tej części *Dziadami drezdeńskimi*). Przyczyny ich napisania i intencje jasno wyłożył w *Przedmowie* dramatu.

Poeta przeżywał wewnętrzne rozdarcie, bo nie wziął udziału w powstaniu listopadowym – zrywie przełomowym dla każdego z romantyków. Ani Słowacki, ani Norwid, ani Krasiński nie uczestniczyli w powstaniu, jednak jego ślady w ich twórczości bardzo wyraźnie się zaznaczyły. Mickiewicz miał świeżo w pamięci inne, wcześniejsze wydarzenia, związane z aresztowaniami wileńskiej młodzieży w 1823 r. Tak więc po upadku powstania listopadowego tragedia klęski narodu i osobista trauma się pogłębiły. Z poczuciem winy, dla upamiętnienia bolesnych doświadczeń, dla podkreślenia analogii cierpień Polaków w obu wydarzeniach, napisał *Dziadów część III*, czyniąc zeń zapowiedź odrodzenia się idei wolności, zmartwychwstania Polski. Ten problem kontynuował w pisanych już w Paryżu *Księżach narodu... i Księżach pielgrzymstwa polskiego*.

Recepcja

Dziadów część III wyszła spod pióra znanego już i uznanego poety. Pierwsi czytelnicy dramatu nie mieli wątpliwości, że stykają się z wielkim dziełem. Ze wzruszeniem czytano je nie tylko na emigracji. Także w Królestwie, mimo zakazów i represji, przemycano tomiki paryskie, przepisywano ręcznie utwory Mickiewicza. Czytelnicy odczytywali dramat jako opowieść o męczeństwie, rozpacz i nadziei patriotycznej, jako obietnicę zmartwychwstania.

Konwencja

Mickiewicz stworzył pierwszy polski **dramat romantyczny**, zastosował w nim rewolucyjne rozwiązania, odżegnujące się od klasycznych wzorców, a nawiązujące do dramatu szekspirowskiego. Podobnie jak Szekspir zerwał z trzema jednościami. Akcja trwa ponad rok, między poszczególnymi scenami są różne, nieraz kilkumiesięczne luki czasowe. Zdarzenia rozgrywają się w różnych miejscach (w Wilnie: w celi Konrada, celi księdza Piotra, w apartamentach Nowosilcowa, na cmentarzu pod Wilnem, w dworku pod Lwowem, w Warszawie, w Petersburgu). Akcję stanowią pojedyncze sceny, z których każda ma własną dramaturgię.

Mickiewicz odwołał się do wielu konwencji i kategorii estetycznych – połączył fantastykę i symboliczne sceny z realizmem, tragizm z komizmem (np. wi-

sielczy humor więźniów), patos z groteską (*Improwizacja* i sceny z diabłami) i satyrą (scena VII). Obok symbolicznego języka mistyki (sceny IV i V) wprowadził język potoczny (w scenach I, VII i VIII). Stworzył widowiskowe, **synkretyczne** dzieło, łączące elementy epickie (*Ustęp*) z właściwymi dla dramatu (np. *Pan Senator*) i liryki (*Wielka Improwizacja*), dzieło korzystające z operowych elementów (partie śpiewane – *Bał*), odwołujące się do stylistyki misterium (alegoryczność usytuowania człowieka między dobrem i złem).

W dramacie pojawiają się postaci historyczne, występujące pod własnymi imionami i nazwiskami (np. Sobolewski, Wysocki, Bajkow) lub wskazane innym mianem (np. Doktor – August Bécu, ojczym Słowackiego). Obok postaci fikcyjnych, pokazanych w konwencji satyry (Literaci w *Salonie warszawskim*), karykatury i groteski (Senator), czy postaci nacechowanych symbolicznie (Ewa, ksiądz Piotr) współlistnieją na równych prawach postaci fantastyczne, utrzymane w konwencji średniowiecznej alegorii (dobre i złe duchy).

Dziady przesycone są licznymi odwołaniami do Biblii: zarówno w warstwie moralno-filozoficznej, jak i we wzorcach osobowych, wątkach i motywach fabularnych, w symbolice (np. studenci jako niewiniątka, symbol krzyża – Wasilewski, zestawienie Podniesienia w czasie mszy z wyjazdem więźniów na zesłanie (tożsamość znaczeń), dzieje Polski jako powtórzenie biografii Chrystusa, car jako Herod, Petersburg jako wieża Babel i Babilon, zapowiedź powodzi – *Oleszkiewicz*). Poeta stosuje liczne stylizacje biblijne: naśladowanie stylu *Ewangelii* i *Apokalipsy* św. Jana, także *Księgi Rodzaju* (np. *Widzenie ks. Piotra*).

Kompozycja

Dziadów część III napisał Mickiewicz najpóźniej, po II i IV. Stworzył dramat **otwarty**, wielowymiarowy, zapowiadający wydarzenia, które mają się spełnić w przyszłości. Wprowadził luźną, **fragmentaryczną kompozycję**, dając tym samym swobodę poszczególnym epizodom. Kolejne sceny stają się osobnymi obrazami dramatycznymi, zestawianymi ze sobą często kontrastowo, na zasadzie opozycji: I scena więzienna (realistyczna, zbiorowa) eksponuje niezawinionie cierpienie młodych Polaków, II scena (bardzo kameralna, idealistyczna) to *Wielka Improwizacja* Konrada. Interesujące, że obok tragizmu, patosu pojawiają się figle diabłów, dodatkowo podkreślając różnorodność, złożoność świata.

W III scenie ksiądz Piotr odprawia egzorcyzmy; w IV (mającej charakter sielankowy) nagle pojawia się modlitwa Ewy; w V – natchnione, tajemnicze *Widzenie ks. Piotra*; i wreszcie kontrastująca z poprzednimi groteskowa scena VI – śniącego Senatora. Scena VII (znów zbiorowa) staje się pretekstem do oceny społeczeństwa polskiego. Scena VIII, najdłuższa, zbiorowa, doskonale pokazuje kontrast osobowości i postaw – Senatora i jego otoczenia oraz ludzi godnych, cierpiących, patriotów (Rollisonowa, Kmitowa, ksiądz Piotr). Kończy ją bał, który jest kulminacją rosnącego, zwłaszcza po przepowiedniach księdza

Piotra, napięcia. Ma charakter muzyczny, operowy, wywołuje taką grozę, że chwila, kiedy uderza piorun, jest już momentem ulgi, że to wreszcie się stało. W ostatniej, IX scenie, padają kończące dramat słowa, odwołujące się do mistycznych wizji księdza Piotra; wypowiada je Kobieta: „Ach, ulecz go, wielki Boże!”. Zapowiada, że dusza Konrada może zostać zbawiona.

Dramat, podobnie jak cały cykl *Dziadów*, rozgrywa się w ramach obrzędu dziadów, obrzędu zadusznego, polegającego na wspominaniu zmarłych i udzielaniu im pomocy, by jak najszybciej mogli przekroczyć bramy raju. W *Dziadów części II* pojawiają się trzykrotnie duchy, by gromada pomogła im dostać się do nieba; w IV Gustaw – duch samobójca – jak co roku przychodzi do Księdza, by przez trzy godziny opowiadać o swej nieszczęśliwej miłości i upominać się o przywrócenie obrzędów dziadów. I taką właśnie sceną dziadów (scena IX) kończy się też część III. Otwierająca natomiast *Dziady* dedykacja: „Świętej pamięci...” stanowi przywoływanie duchów, wspomnianie tych, którzy odeszli. Tak więc fabuła III części zamyka się w czasie jednego roku – od dziadów do dziadów, a obrzęd jest osią kompozycyjną zarówno całego cyklu, jak i samych *Dziadów* drezdeńskich.

Drugą oś kompozycyjną stanowi bohater, który łączy poszczególne fragmenty fabuły. Występuje pod różnymi imionami i postaciami, ale jest tą samą osobą, pojawiającą się w zależności od części utworu: to Upiór, Gustaw, Widmo, Młodzieniec zakłęty, Konrad, Pielgrzym. W ostatniej scenie, już jako zesłaniec czy raczej jego widmo, jedzie osobno, na czele, w czarnym stroju – podkreślając nieustannie (podobnie jak pod innymi imionami) swą odrębność.

Ważnym bohaterem cyklu jest też zbiorowość. W częściach II i IV jest to gromada, którą łączy wspólny obrzęd, a w części III zbiorowość spojona wspólną sprawą narodową.

Mickiewicz opatrzył część III *Przedmową*, mówiącą o dziejach narodu umęczonego, a skierowaną również do Europy. Pod koniec cytuje słowa Chrystusa, czyni tym samym wyrzuty pod adresem obojętnych na krzywdę ludów. Motto – odwołanie do *Ewangelii* św. Mateusza – to kolejny argument podnoszący wagę doświadczeń Polaków, dodatkowy sposób na (obecne i w innych miejscach) sakralizowanie cierpienia. To obietnica zbawienia. Również *Objaśnienia* i *Ustęp* (a nawet didaskalia) są ważną odautorską wskazówką interpretacyjną. Być może miały zastąpić sceniczną realizację dramatu. Ale wszystkie te elementy odautorskie składają się przede wszystkim na przerażający obraz carskiego reżimu.

Poeta rozpoczął *Dziadów część III* od *Prologu*, ale epilogu nie napisał – planował dalsze części. Losów bohatera nie zakończył, nie zamknął ich.

Istotnymi elementami – kluczem do czytania dramatu – są dedykacja poświęcona trzem zmarłym: Sobolewskiemu, Daszkiewiczowi, Kołakowskiemu i wszystkim pozostałym „współuczniom, współwięźniom”, a także *Ustęp* dedykowany „przyjaciołom Moskalom”, przywołują one bowiem ideę, która spaja ten, po-

zornie bardzo fragmentaryczny, zacierający związki przyczynowo-skutkowe, nowatorski w formie i treści dramat romantyczny. Właśnie dzięki otwartości kompozycji, różnorodności scen i operowaniu kontrastami – opozycjami udało się Mickiewiczowi oddać złożoność i wieloznaczność świata przedstawionego.

Świat przedstawiony

Czas

Dedykacja wskazuje na „spółwięźniów, spółwygnańców”, a więc na przyjaciół z czasów wileńskich i na konkretny czas historyczny – rok 1823. Pojawiają się też konkretne daty – np. 1 listopada, Boże Narodzenie. Intencją autora jest jednak pokazanie paralelności historii (doświadczeń filomackich i z czasu powstania listopadowego), powtarzalności doświadczeń i ich głębokiego sensu. Dlatego odwołuje się Mickiewicz do czasu mitu religijnego odmierzanego cyklicznymi świętami: do corocznych dziadów, do Bożego Narodzenia (*Wielka Improwizacja*), Wielkanocy (*Widzenie ks. Piotra*). W czasie symbolicznym (pozornie w jednej chwili) dokonuje się przemiana Gustawa w Konrada, a w historii męczeństwa Polaków powtarzają się losy Chrystusa. Ponadto bajka Żegoty przywołuje symboliczne odwołania do czasu mitu agrarnego (skojarzenia z cyklem wegetacji roślinnej, z obietnicą wiosennego odrodzenia, zmartwychwstania – na razie utajonego życia, zamkniętego w więzieniach, męczzonego).

Miejsce

Historia opowiedziana w *Dziadach* rozgrywa się w wielu miejscach: w Wilnie, w Warszawie, w Petersburgu. I te miejsce są opisywane realistycznie (np. Petersburg, cela Konrada). Mickiewicz tworzy jednak również przestrzeń symboliczną, magiczną: celę Konrada można traktować jako grób-kolebkę, cmentarz jako magiczną przestrzeń obrzędu. Bohaterowie dramatu poruszają się też jak w średniowiecznym misterium: między niebem i piekłem (pionowo organizowana przestrzeń), między dobrem i złem (pozioma organizacja – strona prawa i lewa). Tak więc realistycznie istniejące miejsca stają się przestrzenią symboliczną, a najpowszechniejszym doznaniem jest cierpienie z powodu zła, uosabianego w carskiej władzy. Niezawinione cierpienie ogarnia różne miejsca: od celi klasztoru Bazylianów czy szlacheckiego dworku po daleką Północ – aż do miejsc zesłania.

Główny bohater na tle wydarzeń

1 listopada 1823 r. – tej pamiętnej nocy Gustaw (bohater znany z *Dziadów części IV*) przemienił się w Konrada. Zmienił nie tylko imię (jak Szaweł na Pawła, kiedy się nawrócił), przede wszystkim wyznaczył sobie inne wartości. Porzu-

ci werterowskie dylematy, egotyczne, chorobliwe („choroba wieku”) rozpaczanie za niespełnioną miłością. Miłość, temat w romantyzmie częsty, tu jest miłością nieerotyczną, miłością do współwięźniów (np. ofiarna miłość Tomasa, Janczewskiego, ks. Lwowicza i Piotra, miłość Oleszkiewicza do grupy ludzi w *Petersburgu*) lub abstrakcyjnym uczuciem Ewy do „biednych i pognębionych”.

Konrad deklaruje miłość do narodu. Podobnie jak Jankowski potrafi też jednocześnie nienawidzić wrogów. Wpływ na zmianę osobowości bohatera ma więc historia: aresztowania, wywózki, opowieści o martyrologii, podróż do Rosji, pielgrzymowanie i zsyłka w kibitkach – oto świat, którego doznaje Konrad. Uwięziony w celi wraz z towarzyszami mocniej przeżywa cierpienia swego narodu. Czuje się odosobniony i niezrozumiany, ma poczucie wielkiej niesprawiedliwości. Stąd jego bunt, prometeizm, uzurpowanie sobie prawa do władania duszami, stąd polemika z boską teodyceą, pretensje do nieczułego Boga.

Konsekwencje swojej pychy poniesie w dwu planach – realistycznym (zsyłka na Syberię) i symbolicznym (znamię na czole). Rana na czole Konrada odnosi się do umysłu. Tę ranę sam sobie zadał, nikt inny bowiem nie mógł zranić jego umysłu. To znamię bluźniercy, bluźnierczych myśli.

Konrad zmierzy się nie tylko z Bogiem i historią. Zmierzy się też z wizją człowieka, z jego możliwościami. Już duchy Dobra i Zła podczas snu bohatera jakby zapowiadają, projektują późniejsze wypadki. Duch w zakończeniu Prologu podpowiada albo kusi, prowokuje Konrada: „Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza! [...] Ludzie! Każdy z was mógłby, samotny, więziony, / Myślą i wiarą zwać i podźwigać trony”. Przemieniony w Konrada nowo narodzony człowiek w te słowa uwierzył.

A teraz, podczas *Wielkiej Improwizacji*, skoro czuje moc nad moce, skoro ma uczucie wznoszenia się, lotu, chce przeniknąć tajemnice przyszłości. Jest poetą, wieszczem, profetą i to jemu Bóg ma odsłonić prawdy, jemu ma nadać władzę, dać „rząd nad duszami”. Chce być prorokiem, ale silniejsza jest niemożność... Jej przyczyn można by szukać w chorobie bohatera: blednie, czerwienieje, słabnie, słańia się, wreszcie mdleje, miotając się w konwulsjach. Jest chory na epilepsję. Nie ona jednak powoduje, że okaże się słabszym niż Bóg. Choroba, a zwłaszcza szaleństwo, według romantyków nie umniejszała wielkości człowieka, wręcz przeciwnie – stanowiła dowód wybrania przez Boga i możliwości doznania metafizycznego. Konrad jest kimś wyjątkowym i stąd z taką zaciętością duchy walczą o jego duszę.

Konrad, wcielenie indywidualizmu, świadom swej wielkości, wierzy, że ma siłę stwórczą równającą go z Bogiem, kreatorem: „Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę, / Cóż ty większego mogłeś zrobić – Boże?”.

Ma coś, czego odmawia Bogu – ma uczucie, miłość do człowieka, współuczucie dla jego cierpienia. Chce więc władzy nad światem historycznym, sko-

ro Bóg nad nim nie panuje. Rozpaczliwa świadomość bezmiaru cierpienia Polaków wyniszczanych przez wszechobecne zło, uosabiane w bezkarności cara i jego namiestników, wyraża się w deklaracji prometejskiej miłości i cierpienia: „Ja i ojczyzna to jedno. / Nazywam się Milion – bo za miliony / Kocham i cierpię katusze”.

W obu improwizacjach (tzw. *Małej* i *Wielkiej*) odsłania się wewnętrzny portret bohatera. Stają się one – ze względu na szczerość i głębię wyznania, otwierania duszy – jakby formą spowiedzi. Jest to forma autokreacji – dopiero bowiem podczas transu improwizacji Konrad dowiaduje się o swoich dążeniach, celach i mocy.

Nigdy dotąd w literaturze polskiej nie podniósł się tak potężny głos o roli poety i poezji, głos w obronie indywidualizmu. W *Wielkiej Improwizacji* Konrad nie tylko staje w obronie swego narodu, ale tworzy własny program poetycki, kreuje romantycznego poetę, do którego będą się odwoływać inni twórcy. W wypowiedzi bohatera znajdziemy znane już od Horacego motywy *exegi monumentum, non omnis moriar*: „Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę”, ale Konrad posunie się dalej: „Depczę was, wszyscy poeci. / Wszyscy mędrce i proroki, / Których wielbił świat szeroki”.

Konrad jest poetą natchnionym, czującym w sobie boską moc twórczą. To mistrz słowa, wielki kreator, tytan władający uczuciem. W *Wielkiej Improwizacji* poeta często posługuje się podstawowymi dla romantyzmu słowami: samotność, czucie, pieśń, opozycjami: uczucie–rozum. Żąda od Boga „rządu dusz”, bo wierzy, że tylko jemu uda się uszczęśliwić Polaków i „zanucić pieśń szczęśliwą”.

Po gwałtownych, często bluźnierczych słowach kierowanych do Boga, po zorientowaniu się, że jest sam ze swym bólem, wzruszające wydają się błagania i wyznania Konrada – gdy prosi o choćby cząstkę władzy boskiej, bo „kocha cały naród”. Wiedziony takimi intencjami gotów jest na wszystko, waży się nawet grozić Bogu. Wierzy przecież w sens swojego posłannictwa. Moc poetycka i wyjątkowa wrażliwość czyni z niego Prometeusza, mesjasza. Tak się przynajmniej marzy Konradowi.

Niezgoda na niesprawiedliwość historii i obojętność Boga powodują, że Konradem bardzo zainteresowane są złe duchy, które z wielkim zapałem będą podsycać w nim egzaltację. I to właśnie niecierpliwość diabłów uratuje bohatera od ostatecznej klęski – sam nie wypowie największego bluźnierstwa, że Bóg jest carem (a więc, według intencji Mickiewicza, najgorszym wcieleniem szatana). Konrad padnie zemdlony, by ksiądz Piotr mógł zacząć ratować jego duszę. Bo tylko nieustępliwym oporem, mającym wsparcie w Bogu, można pokonać diabła. Konrad zgrzeszył bluźnierstwami, naznaczony został piętnem – jak mówi Guślarz: „tę ranę sam sobie zadał”, sam poważył się na czyn, który niszczy człowieka. Jednak w *Dziadach* zawsze obecna jest myśl, że choćby człowiek upadł najniżej, zawsze ma szansę się podnieść, zmienić. I Konrad po

raz drugi przejdzie przemianę. Dzięki księdzu Piotrowi, po egzorcyzmach, z poety egotyka zmienia się w jednego z zesłańców, w anonimowego pielgrzyma. Być może przed nim jest jeszcze jedna przemiana – w wyprorokowanego przez księdza Męża „czterdzieści i cztery”. Przemiany bohatera to stopniowe przechodzenie od skupienia się na sobie samym (Gustaw w *części IV*) do zainteresowania się cierpieniami swego narodu, wreszcie do całkowitego zrzeczenia się myślenia o sobie samym, co pokazał mu ksiądz Piotr. Dopiero bowiem gdy bohater porzuci myśl o odegraniu wyjątkowej roli w historii, może odegrać ją naprawdę.

Warto zobaczyć w improwizacji Konrada wciąż aktualne pytania egzystencjalne – pytania o sens, o rolę człowieka w porządku świata, którego nie rozumie. Zobaczyć indywidualistę, niepokornego buntownika gotowego przejąć na swe barki cierpienie i odpowiedzialność za współbraci. Bezkompromisowość, bunt i dopominanie się o szacunek dla człowieka mimo wszystko – oto cechy, które czynią z Konrada człowieka wyjątkowego, inspirację późniejszych twórców (np. Adam z *Dies irae* Jana Kasprowicza).

Problematyka i wymowa ideowa

Mickiewicz daje wykład swojego myślenia o człowieku i narodzie, o roli poety i poezji, o relacjach człowiek–zbiorowość, człowiek–Bóg. Kreuje optymistyczną wizję przyszłości. Przez analogię z męką i ofiarą Chrystusa wydobywa ogólnoludzki sens polskiej walki i męczeństwa.

Obok **problematyki polityczno-historycznej** istotna jest **metafizyczna**, dotycząca Boga i powiązań świata duchów z losem i działaniem człowieka, dzięki czemu dramat Mickiewicza zyskuje perspektywę ponadhistoryczną, prowokuje do diagnoz, pytań o przyszłość, a także o sposób zagładania w nią. Właśnie u metafizycznych źródeł będą szukali Konrad i ksiądz Piotr odpowiedzi na pytania o sens działań historii. O tej historii opowiadają skazańcy osadzeni w celach więziennych: Jan Sobolewski, przypadkowy świadek deportacji uczniów – skazańców, młodzi Polacy mówiący o torturach, o sposobach i regułach prześladowań, o deprawacji carskich urzędników, którzy zależnie od swoich humorów rozporządzają losem ludzkim. Ich działania są skierowane przeciw narodowości polskiej, przeciw najlepszym synom Polski, przeciw niewinnym ofiarom. Z tego też właśnie powodu cierpi Konrad. Nie akceptuje zła, na które przyzwala Bóg.

Inną drogą pójdzie ksiądz Piotr. Dzięki zaufaniu, pokorze, wyrażonej choćby w słowach: „Panie, czymże ja jestem przed Twoim obliczem? – / Prochem i niczem” pozna nie tylko przyszłe losy Doktora i Bajkowa, ta pokora pozwoli dostąpić mu tajemnicy przyszłości, zobaczy „dziecię, które uszło”.

W profetycznej wizji nakładają się dwa porządki – religijny i historyczny. Wyraźne są więc analogie między męką Chrystusa, odkupicielskim sensem je-

go ofiary, a „ofiara niewiną” polskich męczenników. Poszczególne wydarzenia historyczne interpretowane są jako wydarzenia z życia Mesjasza (Chrystusa): rozbiory Polski jako ukrzyżowanie poprzedzone rzezią niewiniątek, prześladowaniami litewskiej młodzieży.

Polacy cierpią w imieniu nie tylko narodu, lecz całego świata. To jakby ponowienie odkupicielskiego aktu ofiary Chrystusa. Cierpienie zbawi współczesny świat. Tym samym powróci ład chrześcijańskiej teodycei – zło nie jest dowodem okrucieństwa Boga (tak sugerował Konrad), lecz przejawem odwiecznych zamysłów Pana, który kolejnymi aktami odkupień przybliży człowieka i świat do porządku boskiego. Ksiądz Piotr wierzy w Boską Opatrzność, w możliwość interwencji boskiej i opiekę nad światem, który jest terenem ciągłego ścierania się Dobra i Zła, walki Boga z Szatanem. Bóg doświadcza Polskę – bo jest narodem wybranym właśnie ze względu na niewinność jej ofiar, ze względu na jej dawne zasługi dla wiary i wolności.

Ksiądz Piotr czerpie swą wiedzę spoza ziemskiego wymiaru (**mistycyzm**). Staje się wieszczem, prorokiem, łącznikiem między historią a transcendencją, ludźmi i Bogiem. Zobaczy wskrzesiciela („Z matki obcej, krew dawne jego dawne bohaterzy”), Mesjasza. Warunkiem wypełnienia mesjanistycznej wizji jest czystość moralna, osiągnana przez wybrane jednostki lub narody za cenę cierpienia i samowyrzeczeń. Już tradycjonalizm „sarmacki”, słowianofilska utopia, także myśl wyrażona w 1831 r. przez Kazimierza Brodzińskiego, iż naród polski jest „dla ludzkości w Chrystusie cierpiącym” i to niezawinione cierpienie narodu o wielkich walorach moralnych musi mieć sens historyczny i eschatologiczny, zapowiadały **mesjanizm** – wiarę w rychłe ziemskie zbawienie ludzkości, dokonywane za sprawą wybranej jednostki lub zbiorowego mesjasza – pomazańca bożego.

Z doskonałością etyczną łączy się tu **manichejska wizja** świata. Cały widzialny i niewidzialny świat jest terenem ścierania się dobra ze złem, a od potęgi ludzkich sił moralnych zależy ostateczny tryumf dobra.

Ksiądz Piotr zobaczy w swym widzeniu wizje odwołujące się nie tylko do *Ewangelii*, ale i do *Apokalipsy* – oprócz przyszłych losów Polski i świata pokazuje i ocenia umywającą ręce Francję, Austrię i Prusy, Rosję.

W *Widzeniu* zawarte zostały: ocena historyczna przeszłości, roli kilku narodów i Europy jako całości, wyidealizowana wizja Polski jako Ukrzyżowanego i Zmartwychwstałego, ocena współczesnego poecie pokolenia, optymistyczny obraz przyszłości (zmartwychwstały Mesjasz – Polska, tryumfujący i sławny „mąż czterdzieści i cztery”, nawrócony Moskal), modlitwa o siły i wytrwanie dla cierpiącego narodu. Ta mesjanistyczna wizja przyszłości jest osądem wedle aksjologii chrześcijańskiej: przypomina, że śmierć nie jest ostateczna i nieodwracalna; że idea ofiary ma swój głęboki sens (np. Tomasz, ksiądz Piotr, młodzi więźniowie, nawet przyroda zna ideę ofiary – jak w bajce Góreckiego).

Mickiewiczowska historiozofia opiera się na zasadzie *historia gestorum dei* – na wierze, że dzieje stanowią historię świętą, bo w niej objawia się myśl Boga, ale za pośrednictwem ludzi i w zależności od ich dobrej woli.

O ile w *Dziadów części II* mówić należy o gromadzie skupionej wokół wspólnej sprawy (obrzędu), o tyle w III części pojawia się kategoria narodu – zbiorowości historycznej, wewnątrznie mocno zróżnicowanej. Już w pierwszej scenie pokazuje Mickiewicz młodych, wykształconych, gotowych do poświęceń i wrażliwych ludzi, nierzadko wymienianych z nazwiska. Są silną zbiorowością, wyróżnioną wspólnym cierpieniem. Czują potrzebę przywódcy i kapłana – takim przywódcą jest Tomasz, a kapłanem-wieszczem, traktowanym przez nich z wyraźnym uwielbieniem i szacunkiem – Konrad.

W scenach VII i VIII **ocena społeczeństwa polskiego** już się komplikuje. Wysocki mówi: „Nasz naród jak lawa, / Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa, / Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi”.

Towarzystwo stolikowe, mówiące po francusku, kosmopolityczna arystokracja są przeciwieństwem młodych ludzi i dwóch „starych Polaków”. Tak więc Mickiewicz nie idealizuje Polaków. Szczególnie pogardza tymi, którzy stali się sługusami cara. Poeta napiętnował ich już samym rozmieszczeniem w scenie balu u Senatora – po lewej stronie, tej, która zarezerwowana jest w kulturze dla zła, dla potępionych, dla straceńców służących machinie carskiego aparatu. Prawą stronę zapełnił kilkoma „ubranymi po polsku”. W tej grupie znajduje się rewolucjonista rosyjski, co dobitnie świadczy o tym, że o wartości człowieka nie decyduje przynależność do określonej grupy czy narodowości, lecz stosunek do lojalności i obrony prawdy, wolności, bliźniego, a przede wszystkim do sprawy narodowej. Tak więc za zło w świecie odpowiedzialne są nie tyle zbiorowości (bo i wśród Rosjan widział Mickiewicz sprawiedliwych i dobrych), ile każda jednostka indywidualnie.

Tej chrześcijańskiej historiozofii nie rozumie Konrad. Widzi jedynie, że cierpienie jest wszechobecne, a Bóg na nie przyzwala. Oprócz polemiki z Bogiem zajmuje go jednak rola poety i poezji.

W dramacie Mickiewicz sformułował całościową **koncepcję poezji romantycznej i poety**, czym zakończył i podsumował walkę klasyków z romantykami. W scenie *Salonu warszawskiego* krytykuje zakaz pisania o sprawach aktualnych, obowiązek zachowania dobrego smaku, którego zasady określa elita; nie akceptuje uproszczonego, zachowawczego rozumienia narodowego charakteru poezji. Towarzystwo stolikowe zostaje skompromitowane szczególnie w zestawieniu z autentyczną i wstrząsającą historią Cichowskiego.

Istotę, zadania, powołanie poety i poezji wyłożył w *Wielkiej Improwizacji*. Twórca, który ma nadludzką, nawet boską moc kreacji, przemawia w imieniu pokrzywdzonych, odczuwa cierpienia narodu „jak matka bole swego płodu”. Siłą celnego i nieśmiertelnego słowa jest w stanie kontaktować się z Bogiem, ma moc poznania metafizycznych tajemnic bytu.

Poeta romantyczny przeżywa jednocześnie kryzys tradycyjnych autorytetów politycznych, społecznych, religijnych i filozoficznych, a to łatwo prowadzi do apoteozy poety – przywódcy. W *Wielkiej Improwizacji* Konrad uzurpuje sobie prawo do odgrywania roli wieszczka, wodza swego narodu w walce o wolność. Jego poezja, odkrywając tajne wyroki boskie, staje się gwarantką szczęśliwego rezultatu tej walki. W transie improwizatorskim dostaje się pod wpływ sił szatańskich, jednak nie ma wątpliwości, że jego tytaniczno-zbawcze aspiracje nie są rojeniami opętanego. Właśnie jako natchniony poeta jest jednostką wybraną, jest predestynowany, aby być zbawcą swego narodu.

Mickiewicz, podobnie jak pokazał historię boską, tak też zarysował historię bez Boga. Mowa tu o **historiozofii** *Ustępu*. Poeta – jak kulturoznawca – przywołuje obraz Rosji, jej strukturę państwową, obyczajową, kulturową. Widzimy ją jednak oczami nie tyle podróżnika, ile zesłańca. Historii i przyrody tego kraju (*Droga do Rosji*) nie uformowała ręka człowieka. Nie ma tu kultury, nie ma śladów człowieczeństwa, nie można więc wyczytać przyszłości tego miejsca. Rosji potrzebny jest ożywczy wiatr wolności, tymczasem wszystko tu przeczy tej wartości. Nic nie powstało w sposób naturalny, przemyślany i w służbie człowiekowi. Tu panuje zło – car, który wskazał, którędy mają przebiegać szlaki na zsyłki, na wyniszczanie ludzi. Nawet stolica (*Przedmieścia stolicy*), budowana nienaturalnie, bo na podstawie obcych, sztucznych wzorców, stworzona została na bagnach, „na krwi Litwy, łzach Ukrainy i złocie Polski”, co dobitnie pokazuje, że to hybryda przecząca idei humanizmu i miłości do człowieka.

Dziady są **misterium chrześcijańskim, dramatem religijnym** – nie tylko dlatego, że występują tu diabły i anioły, że ksiądz odprawia egzorcyzmy, lecz dlatego że niosą naukę, jak z upadku wyciągnąć korzyść moralną; jak bluźnierczy bunt Konrada, klęskę młodego pokolenia i upadek narodu zobaczyć jako zbawcze doświadczenie, jako próbę. Z każdego upadku można się podnieść, każde cierpienie jest sposobnością, by potwierdzić swe człowieczeństwo i obecność Boga, który jest gwarantem wiecznego porządku na świecie.

Inscenizacje

O tym, jak wciąż aktualny musi się wydawać artystom arcydramat Mickiewicza, świadczy to, że kolejne pokolenia mówią za jego pośrednictwem o swoich czasach, potrafi on wywoływać nawet polityczne burze.

Dziady odpowiadały idei teatru Jerzego Grotowskiego, stąd w Teatrze 13 Rzędów w Opolu podjął się ich realizacji; ukazywały one według artysty, jak z obrzędu rodzi się teatr. Obrzęd nie odbędzie się bez udziału zbiorowości, która wspólnie poddaje się ceremoniałowi. Dlatego musi zniknąć podział na scenę i widownię, na widzów i aktorów. „Krzeseła rozlokowano na różnych poziomach i w różnorakich układach, by widzowie byli wzajem zaskakiwani swą

obecnością. Aktorzy grali w przejściach, byli wszędzie. [...] Gustaw w tandetnym kilimie jako romantycznym płaszczu, Książd – w kołdrze pikowanej zamiast sutanny, mężczyźni w spodniach i koszulach z epoki Mickiewiczowskiej [...], kobiety z firankami na ramionach” (Zbigniew Osiński). *Wielką Improwizację* wygłaszał Gustaw-Konrad, przemierzając drogę krzyżową. Dźwigał, zamiast krzyża, miotłę. Grotowski chciał, aby „bohater posuwał się wśród widzów etapami, jak Chrystus między stacjami męki. Jego ból ma być autentyczny, jego poczucie misji zbawicielskiej – szczere, a nawet pełne tragizmu, ale reakcje – naiwne, bliskie dziecięcemu dramatowi niemożności” (Jerzy Grotowski, cyt. za: J. Godlewska, *Najnowsza historia teatru polskiego*).

Dziady w reżyserii Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym dały początek politycznym wypadkom marcowym. Premiera odbyła się 25 listopada 1967 r. – z okazji 50. rocznicy wybuchu rewolucji październikowej. Na widzach największe wrażenie wywarły sugestywne sceny egzorcyzmów, *Widzenie ks. Piotra*, a przede wszystkim *Wielka Improwizacja* w wykonaniu Gustawa Holoubka: „prowadzi jakby monolog wewnętrzny, rozmyśla nad powołaniem poety. Cały ten wywód filozoficzny wie dzie spokojnie, z przenikliwą logiką, inteligencją, niekiedy ironią. Dopiero kiedy zaczyna mówić o losach narodu, wybucha z siłą przejmującą, rzuca wyzwanie Bogu, bluźni. Nigdy chyba jeszcze w teatrze *Improwizacja* nie zabrzmiała z taką jasnością, precyzją myślową, z taką siłą intelektu i tak skupionym natężeniem uczucia” (A. Grodzicki). Widzowie odczuli, że teatr mówi o sprawach ich najżywiej dotyczących – o zniewoleniu, tożsamości narodowej.

Już w cztery dni po premierze Komitet Centralny PZPR uznał spektakl za „religiancki” i „antyradziecki”. Władysław Gomółka oświadczył, że *Dziady* to „nóż w plecy przyjaźni polsko-radzieckiej”. Cenzura zabroniła publikować recenzje ze spektaklu, Konradowi kazała zdjąć kajdany, a reakcje publiczności miały być poddane kontroli. Po kilku tygodniach spektakl został zdjęty z afisza. Ostatnie przedstawienie (marzec 1968) stało się pretekstem do wystąpień antyradzieckich, widownia skandowała: „Niepodległość bez cenzury!”, a studenci rozpoczęli demonstracje.

Dopiero po dziesięciu latach warszawski teatr powróci do dramatu Mickiewicza. Podjął się tego Adam Hanuszkiewicz. *Dziadów część III* potraktował jako nowoczesną rzeź młodych ludzi (a nie niewiniątek), którzy świadomie i z wyboru walczyli z przemocą. Skupił się na kontekście historycznym, a liczni recenzenci zarzucali mu, że pominął „ogromnie wiele spraw wykraczających poza swoisty konkret: Boga, świata nadzmysłowego – wszystkiego tego, co się nazywa mistyczną historiozofią” (Marta Fik).

Przedstawienie z 1973 r. w Starym Teatrze w Krakowie (słynne dzieło Konrada Swinarskiego) trwało ponad cztery godziny i rozgrywało się zarówno w sali teatralnej, jak i w szatni oraz na schodach. Wchodzącą do budynku publiczność witali autentyczni krakowscy żebracy. Na schodach stał ołtarz Matki

Boskiej, pośrodku foyer zaś stół z jedzeniem, paliły się świece. Po uczestnictwie w obrzędach (z części II utworu) wieśniacy zaczęli być coraz bardziej obojętni na zwierzenia Gustawa, a w trakcie *Wielkiej Improwizacji* jedli jaja na twardo. Aktorzy wmieszali się w tłum widzów, którzy musieli na stojąco uczestniczyć w rozgrywających się wydarzeniach, naocznie, fizycznie niemal mogli odczuwać przeżycia bohaterów dramatu.

Konrad (grany przez Jerzego Trelę) został pozbawiony spizowych rysów. Był dotknięty straszną chorobą, epilepsją. Stworzył *Wielką Improwizację* – „patetyczną nie na sposób romantyczny ani Boski, lecz ludzki”. Swinarski dał widzowi poznać autentyczny smak *Dziadów*, gwałtownych i bluźnierczych, romantycznych i buntowniczych.

W 1979 r. w gdańskim teatrze Wybrzeże *Dziady* rozgrywały się podczas jednego z postojów konwojowanych na Sybir polskich zesłańców. Zatrzymali się w zrujnowanej kaplicy cmentarnej, w której miejscowa ludność odprawiała właśnie dziady. Tu Gustaw-Konrad (Henryk Bista) i jego towarzysze wspominali wydarzenia z przeszłości. Maria Janion napisała, że ten spektakl był „objawem gorączki narodu [...]. Ta niesłychanie konwulsyjna gorączka rozwija się jednej nocy. I w tym sensie są to bardzo niebezpieczne (dla komunistycznej władzy) *Dziady*”.

Kontrowersyjne ujęcie dramatu przygotowali Mirosław Kin i Adam Gessler w katowickim Spodku (1981). *Tragedię romantyczną* skomponowali z tekstu *Dziadów* i *Kordiana*. Główne role grali Daniel Olbrychski (Gustaw-Konrad) i Krzysztof Chamiec (Kordian). Mickiewiczowskim utworem zajął się M. Kin – rozdrobnił go na ciąg osobnych obrazków. *Salon warszawski* zastąpił sceną baletową przy muzyce Czesława Niemena i *Pożegnaniu ojczyzny* Michała Ogińskiego. Szatanem w scenie egzorcyzmów uczynił lubieżnie zachowującą się kobietę.

Dziady w reżyserii Kazimierza Brauna w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (1982) to spektakl o młodości czasów niewoli dla młodości stanu wojennego.

W 1987 r. Jerzy Grzegorzewski napisał na kanwie dramatu swój scenariusz. W wielu miejscach odwoływał się też do tekstów Stanisława Wyspiańskiego. Pokazał rozdwojenie Konrada (Starzec-Konrad oraz Gustaw-Konrad), granego przez dwu aktorów. Tekst *Widzenia ks. Piotra* wypowiadała pani Rollison – bo to w niej spotykają się ból Konrada, współczucie Księdza, ona wyraża pełnię doświadczenia Polaków. I mimo dowolności Grzegorzewskiego w konstruowaniu spektaklu *Dziady* pozostały moralitetem, pozostały *Dziadami*.

W 1995 r. artysta znowu sięga po arcydramat Mickiewicza. W nowych *Dziadach – Dwunastu Improwizacjach* pozornie nie ma dwóch Konradów (są osobno Gustaw i Konrad), ale po scenie błąka się J. Trela wcielający się w Pustelnika i Zesłańca – to dawny Konrad z *Dziadów* Swinarskiego, i to on przejmuje rolę Starca-Konrada.

Konrad nie przypomina wielkiego tytanicznego buntownika. Swą *Wielką Improwizację* wygłasza z załamanyh rękami, wciśnięty w kąt – jakby w odrętwieniu. Chyba tylko pomoc diabłów pozwala dobrać mu do końca monologu. Potem próbuje wyskoczyć przez okno. Brak mu na to sił. Jego rezygnacja i depresja są świadectwem współczesnych czasów, „*Dziady* z 1995 r. zapowiadają długi i uciążliwy marazm duchowy” (Piotr Gruszczyński).

Dziady doczekały się adaptacji filmowej. Film *Lawa* nakręcił Tadeusz Konwicki. Według reżysera i jednocześnie twórcy scenariusza „Mickiewicz miał smykałkę filmową”. Nietrudno więc było „pójść tropem przeczuć Wieszcza i przy pomocy techniki filmowej uformować całość, czyniąc niemożliwe możliwym”. Konwicki szczególnie interesująco pokazuje na zasadzie skojarzeń widzenie historii przez Gustawa Holoubka – jest on jednocześnie Mickiewiczem, Konwickim, Duchem, Pielgrzymem. Wspomina nie tylko obrzęd dziadów, ale także zdarzenia z wieku XX. Film pokazuje czerwonooarmistów wywlekających ludzi z domów we wrześniu 1939 r., odsyła do doświadczeń Oświęcimia i innych ważnych przeżyć Polaków w ciągu ich półtorawiecznej historii.

(Oprac. E.O.-G.)

PAN TADEUSZ

Geneza

Polska narodowa epopeja powstawała w latach 1832–1834 w Paryżu, a ostateczna wersja poematu w dwunastu wierszowanych księgach jest wynikiem rozwijania początkowego pomysłu **sielankowego romansu** w stylu walter-skotowskim (jak wynika z zapowiedzi księgarskich miał on liczyć najpierw pięć ksiąg, potem sześć i osiem, wreszcie dziesięć, aby zatrzymać się na dwunastu). Prawdopodobnie z pierwowzoru pozostał tytuł utworu, niezbyt adekwatny do jego ostatecznej formuły. Wcześniej bowiem miała to być opowieść o rozgrywającej się na tle litewskiej przyrody miłości Tadeusza i Zosi, której przeszkadzają rodowe waśnie. U źródeł dzieła leżą doświadczenia studenckie Mickiewicza – oświeceniowe marzenia o epopei zaszczerpione przez profesorów Uniwersytetu Wileńskiego, realizacja programu wychowawczego filaretów (podróże po najbliższej ojczyźnie, zdobywanie o niej wiedzy). Niemalże znaczenie miała też fotograficzna pamięć Mickiewicza, dzięki której po niemal dziesięciu latach od opuszczenia ojczyzny odtwarzał dokładnie obrazy miejsc, rysował typy ludzkie zapamiętane z dzieciństwa. *Pan Tadeusz* nabrał rozmachu – zatrzymał w nim poeta zapamiętaną z dzieciństwa i młodości Litwę – z tę-

sknoty za utraconą ojczyzną. Szczególnie widoczna w dziele Mickiewicza jest fascynacja przemijającym światem, wynikająca zarówno z Mickiewiczowskiego zainteresowania twórczością angielskiego pisarza Waltera Scotta (autora powieści historycznych), jak uroku tego, co zamiera, nieuchronnie się kończy – przemożnego w kulturze romantycznej.

Dzieło zostało wydane w 1834 r. w Paryżu, bez *Epilogu*, który poeta pozostawił w brulionie (dołączono go dopiero do pośmiertnego wydania *Pana Tadeusza* w 1860).

Recepcja

Arcydzieło Mickiewicza – wbrew obecnie powszechnie panującym sądom – wcale nie od razu spotkało się z powszechnym aplauzem. Jeszcze przed oddaniem rękopisu do druku poeta czytał go w grupie przyjaciół. Niektórym z nich nie podobała się erotyczna dwuznaczność pewnych scen (zwłaszcza sugerujących noc spędzoną przez Tadeusza u Telimeny), a także rezygnacja z wysokiego stylu eposu, trywialna tematyka wielu fragmentów dzieła. Stąd też jeden z przyjaciół poety – Stefan Witwicki, którego Mickiewicz poprosił o dogłębne korekty – wyciął fragmenty utworu nieodpowiadające gustowi klasyka. Przywrócił je dopiero w kolejnym wydaniu Eustachy Januszkiewicz.

Poemat, wydrukowany po raz pierwszy w liczbie trzech tysięcy egzemplarzy, rozchodził się dość wolno, a prawdziwie popularny stał się dopiero po śmierci poety. Jednak i za jego życia miał swoich zagorzałych zwolenników, m.in. wśród najwybitniejszych twórców romantycznych. „Za bardzo piękny poemat” uznał go w liście do matki Juliusz Słowacki (jego poetycką pochwałę wygłosił później w pieśni VIII *Beniowskiego*), Zygmunt Krasiński umieścił go w równym rzędzie „z dwoma wielkimi epopejami – *Odyseją* i *Don Kiszotem*”. Jeden Cyprian Norwid nie cenił *Pana Tadeusza*, nazywając go „utworem powiatowym”, w którym „jedzą, piją, grzyby zbierają i czekają, aż Francuzi przyjdą zrobić im ojczyznę”.

Jednak wiersze Mickiewiczowskiej epopei „zblądziły pod strzechy” (jak zamarzył sobie poeta w *Epilogu*) – okazała się ona najpopularniejszym dziełem tzw. wielkiego romantyzmu, miała tysiące wiernych czytelników, z których wielu znało jej obszernie fragmenty na pamięć. Zwłaszcza kolejne fale polskiej emigracji „powracały na Ojczyzny łono” za pomocą *Pana Tadeusza*. Także twórcy późniejszych epok literackich często i chętnie nawiązywali do narodowego eposu (np. opowiadanie Henryka Sienkiewicza *Latarnik*, Marii Konopnickiej *Z roku 1835*, Stefana Żeromskiego *Ach, gdybym kiedy dożył tej pociechy...*).

Do spopularyzowania świata przedstawionego w dziele Mickiewicza przyczynili się także znakomici ilustratorzy: Wojciech Gerson, Michał Elwiro Andrioli, Julian Kossak. Analizą arcydzieła Mickiewicza zajmowało się wielu

wybitnych badaczy literatury, jak Władysław Nehring (geneza), Józef Trietia (historia w utworze), Stanisław Witkiewicz (malarstwo dzieła), Konstanty Wojciechowski (pogłosy Cervantesa i Scotta), Julian Krzyżanowski (powiązania z folklorem), Zygmunt Szwejkowski (humor) i wielu innych. Uwieńczeniem badań nad *Panem Tadeuszem* w kolejnych epokach literackich są ujęcia syntetyczne, np. Piotra Chmielowskiego, Stanisława Tarnowskiego, Juliusza Kleinera, Kazimierza Wyki czy Stanisława Pigonia.

Konwencja

Adam Mickiewicz napisał **romantyczny epos**, realizując postulat **synkretyzmu gatunkowego** (mieszanie cech gatunkowych i rodzajowych w obrębie jednego utworu) i lekce sobie ważąc tradycyjne zasady tworzenia eposu. Wykorzystał więc w swoim dziele elementy **poematu opisowego** (liczne barwne, szczegółowe opisy przyrody, np. ogrodu warzywnego czy puszczy), **poematu heroikomicznego** (sceny zajazdu, w których zajeżdżający zamiast walczyć z mieszkańcami dworku, srożą się w oborach i kurnikach), **komedii miłosnej** (intrygi Telimeny, pomyłki Tadeusza) i **charakterów** (postaci Wojskiego, Ase-sora i Rejenta, Hrabiego), **powieści historycznej** (rodowa waśń rzucona na historyczne tło, postać starego wiernego sługi) czy wreszcie **liryki osobistego wyznania** (inwokacja, *Epilog*).

Mocno osadzona w tradycji formuła rozpoczynania eposu różni się w Mickiewiczowskiej wersji od klasycznych inwokacji. Zamiast zwrócić się do Muzy, poeta personifikuje ojczyznę – Litwę – i do niej kieruje apostrofę. Zwrot do adresatki boskiej – Marii („Panno Święta, co jasnej bronisz Częstochowy”) – pojawia się dopiero w drugiej kolejności. Matka Boska ma pomóc autorowi dzieła w powrocie „na ojczyzny łono” jego „duszy utęsknionej” przez sztukę, czyli także temat dzieła (tu opisywanie piękności ojczyzny) wskazany w inwokacji jest nietypowy dla eposu bohaterskiego (który, jak sama nazwa wskazuje, sła-wił bohaterów – ich odwagę, męstwo, jak w *Iliadzie*, czy przebiegłość, spryt, zaradność, jak w *Odysei*).

Mimo swobodnego potraktowania tradycji gatunku Mickiewicz wykorzystuje w budowie swego dzieła wiele elementów klasycznego eposu. Akcja utworu rozgrywa się w momencie przełomowym dla polskiego narodu. Oto rok 1811 – Polacy oczekują na wybuch wojny z Rosją, rok 1812 – Napoleon maszeruje na Moskwę, wspomagany przez polskie wojska (w Soplicowie pojawiają się generałowie Jan Henryk Dąbrowski i Karol Kniaziewicz). Wojna ta zakończy się klęską, ale w eposu nie ma o tym ani słowa – chodzi bowiem o ukazanie symbolicznego momentu wybijania się Polski na niepodległość. Ów typowy dla eposu przełom to także przemiana obyczajowości szlacheckiej (reprezentuje ją Soplicowo – dworek Sędziego, który „dawne obyczaje chował”) w ponadnarodową, wzorowaną na obyczajach zachodnich, zwłaszcza francu-

skich i angielskich (reprezentują je Hrabia i Telimena, ale zapowiedź zmian pojawia się już wcześniej, we wspomnieniu Podkomorzego o Podczaszycu, „pierwszym człowieku, co w Litwie chodził po francusku”). Wielka przemiana obyczajowa ma swoje źródło w przeradzaniu się feudalnej, opartej na ogromnych fortunach magnackich (Stolnik Horeszko) struktury społeczno-gospodarczej w nowy twór składający się z fortunek co zapobiegliwszych dawnych chudopachołków (Soplicowie właśnie), stanowiący zwiastun rodzącego się kapitalizmu. Hasła Wielkiej Rewolucji Francuskiej zaczynają też drążyć trwającą od średniowiecza zasadę wartościowania człowieka ze względu na urodzenie – coraz częściej musi on sam, swoim życiem, udowodniać własną wartość (Jacek Soplica – ksiądz Robak).

Dla eposu charakterystyczne są także: epickie metrum – trzynastozgłoskowiec, szczegółowość opisów (przywodzących na myśl słynne opisanie tarczy Achillesa w *Iliadzie* Homera) oraz dystans trzecioosobowego narratora do przedstawianych zdarzeń, w których układzie najważniejszym momentem jest bitwa. Nie bez znaczenia są także nawiązania czy to do Homerowych eposów (np. liczne porównania homeryckie), czy do mitologii greckiej (jak choćby podczas spotkania Hrabiego z wziętą za nimfę gęsiarką).

Kompozycja

Kompozycja *Pana Tadeusza* jest zamknięta w dwunastu księgach (I – *Gospodarstwo*, II – *Zamek*, III – *Umizgi*, IV – *Dyplomatyka i łowy*, V – *Kłótnia*, VI – *Zaścianek*, VII – *Rada*, VIII – *Zajazd*, IX – *Bitwa*, X – *Emigracja. Jacek*, XI – *Rok 1812*, XII – *Kochajmy się*) z *Epilogiem*. Zamykają się losy wszystkich ważniejszych bohaterów – dokonawszy ekspiacji, umiera Jacek Soplica, czyli ksiądz Robak, Tadeusz zaręcza się z Zosią, a wcześniej wraz z Hrabią zaciągają się do napoleońskiego wojska, Telimena zaś łapie w końcu męża – Rejenta. Wskazany w tytule wątek zajazdu zostaje efektownie i symbolicznie poprowadzony i zamknięty – nagrany przez Gerwazego zajazd przeradza się w bitwę z Rosjanami, w wyniku której duża grupa szlachty ucieka za granicę, zaciąga się do armii napoleońskiej, aby powrócić wraz nią w roku 1812, dzięki czemu utwór kończy się wizją wyzwolenia Litwy.

Spójność kompozycyjną *Pana Tadeusza* budują także: wzajemne **przenikanie** się świata **natury** i **społeczności** szlacheckiej (bohaterowie często działają na łonie przyrody, a natura jest antropomorfizowana), motywy stale się przewijające, jak jedzenie czy muzykowanie.

Rytm Mickiewiczowskiej epepej tworzy także motyw **dorastania bohaterów** – Tadeusza do roli dojrzałego mężczyzny, światłego obywatela, i Zosi do roli damy, obywatelki, żony. Siedemnastoletni Tadeusz jawi się w pierwszych księgach jako dość nieokrzesany młokos, który podczas uczt zapomina o grzeczności wobec dam, daje się omamić bywałej w świecie, a starszej o pra-

wie dwadzieścia lat cioci, spóźnia się na polowanie. Jednak już w trakcie grybobrania potrafi w rozmowie z Telimeną i Hrabią przekonująco bronić polskiej przyrody, podczas dramatycznej sceny z niedźwiedziem wykazuje się odwagą, po bijatyce w zamku, mając na uwadze honor rodziny, staje w obronie stryja. Wreszcie umie zarówno przeciwstawić się szantażowi obrażonej kochanki, jak i stanąć w jej obronie przed niewczesnymi zalotami pijanego Majora. Kiedy w dniu zaręczyn uwłaszcza chłopów, zdaje sobie sprawę, że zmniejszy tym samym rodzinne dochody, chce jednak praktykować idee, które głosi. Z kolei czternastoletnia Zosia jest najpierw przestraszonym obecnością obcego mężczyzny podlotkiem, później gęsiareczką, aby powoli w księdze V wejść w świat, przeistoczyć się w damę. Damę, z którą liczą się ważne osoby – to ona przecież skłania Żyda do zagrania narodowego koncertu i w parze z Podkomorzym prowadzi poloneza.

Symboliczną ramą kompozycyjną dzieła jest opis wschodzącego **słońca** w jednej z wstępnych ksiąg eposu (dwudziesty ósmy wers księgi II rozpoczyna się od słów: „Nad Soplicowem słońce weszło i już padło / Na strzechy i przez szpary w stodołę się wkradło”) i zachodzącego w księdze ostatniej (osiemset czterdziesty wers księgi XII rozpoczyna się od słów: „Słońce już gaśło, wieczór był ciepły i cichy”).

Świat przedstawiony

Czas akcji

Mimo wyraźnego określenia w podtytule: „Historia szlachecka z r. 1811 i 1812”, czas akcji to czas **bajeczny**. Po pierwsze, poeta świadomie lekceważy kalendarz biologiczny, tworząc krajobraz, w którym jednocześnie dojrzewają zboża i kwitną łany kwiatów – świerzopu, dzięcieliny, gryki. Po drugie, nie jest Mickiewicz w zgodzie z realiami historycznymi, wpisując na przykład postać emisariusza Robaka w wojny napoleońskie, mimo że w tym czasie ani z ramienia księcia Józefa, ani generała Dąbrowskiego nie prowadzono jeszcze działalności spiskowej. Czas emisariuszy to okres przygotowań do kolejnego zrywu niepodległościowego po powstaniu listopadowym. Podobnie martyrologia księdza Robaka przypomina raczej dzieje powstańców listopadowych. Można więc powiedzieć, że Mickiewicz antycypuje **przyszłość**, także przez symboliczne uwolnienie chłopów pańszczyźnianych przez Tadeusza i Zosię. Opisane w zakończeniu utworu wyzwolenie Litwy przez wojska napoleońskie (przesunięte z przełomu lipca i czerwca na czas budzącej się do życia przyrody wczesnej wiosny) jest wyrazem marzeń poety o wolności ojczyzny i powrocie do kraju.

Opowieść Gerwazego czy spowiedź Jacka Soplicy pozwalają czytelnikowi sięgnąć głębiej w czas, do źródeł przedstawionych w powieści wydarzeń. Oto

Stolnik Horeszko jest zwolennikiem Konstytucji 3 maja (1791), co powoduje oblężenie jego zamku przez Moskali podczas konfederacji targowickiej (1792). Jacek Soplica emigruje, jego losy splatają się z losami polskich żołnierzy walczących poza granicami kraju za wolność, równość i braterstwo (1797 – powstają we Włoszech Legiony Polskie), zostaje ranny w bitwie pod Jeną (1806), później pod Somosierrą (1808). Wydarzenia historyczne przywołuje także Jankiel w wieńczącym utwór koncercie na cymbałach. Historia pojawia się też na wstępie, w opisie powrotu Tadeusza do domu. Ogląda on tam obrazy na ścianach – przysięgę Kościuszki, Jasińskiego i Korsaka na szafkach Pragi (oblężenie Warszawy przez wojska Suworowa w 1794), Rejtana w samobójczym geście.

Miejsce akcji

Miejscem akcji jest litewska prowincja, którą już na wstępie oglądamy z lotu ptaka, podziwiając „pagórki leśne, łąki zielone, szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnięte”.

Właściwa akcja *Pana Tadeusza* rozgrywa się w Nowogródzkim, w dworcu bogatej szlachty – Sopliców i jego okolicach – ruinach zamku magnatów Horeszków i zaścianku Dobrzyńskich.

Soplicowo, opisane już w księdze I, przedstawione jest z dużą dbałością o szczegóły zarówno z zewnątrz („dwór szlachecki z drzewa, lecz podmurowany, świeciły się z daleka pobielane ściany”), jak i wewnątrz (Tadeusz po przyjeździe chodzi po pokojach i rozpoznaje stare kąty). Oglądamy także ogród warzywny, gdy Hrabia zakrada się tam, by zaskoczyć dostrzeżoną z dala przez parkan tajemniczą pannę, która przy bliższym poznaniu okazuje się gęsiarką. A podczas zajazdu zaglądamy nawet do kurników i obór.

Biało pomalowany dwór, białe pnie drzew, które go otaczają, podobnie jak zielony i złoty, kolory dominujące w opisie pól, nastrajają optymistycznie, powodują, że wspomnienia stają się jasne, ciepłe, przyjemne.

Gospodarskie obejścia zostają nam przedstawione i w zaścianku, który czytelnik odwiedza wraz z Gerwazym, nawołującym do zajazdu na Soplicę (księga VI). Zwłaszcza szczegółowo opisany jest folwark Maćka Dobrzyńskiego („I prawą stronę, gdzie jest świetlica miał z cegły / Obok lamus, spichrz, gumno, obora i stajnie”), a także wnętrze domostwa, gdzie „pełno znajdziesz rynsztunków, jak w starej zbrojowni”.

Ważnym miejscem, bo stanowiącym element pobudzający akcję, jest zamek – przedmiot sporu między Sędzią a ostatnim z Horeszków – Hrabią. Po raz pierwszy narrator wspomina o tym gmachu, „okazałym budową, poważnym ogromem”, a leżącym dwa tysiące kroków od dworku Sopliców, w księdze I. Obraz jego wnętrza pojawia się, gdy Woźny urządza tam ucztę w imieniu Sędziego („Sień wielka, jak refektarz, z wypukłym sklepieniem / Na filarach, podłoga wysłana kamieniem”). Przedstawienie zamku powraca

w księdze II, kiedy to widzimy budowlę oczami zachwyconego Hrabiego, który nie może się nadziwić temu, jak „odświeżył i upiększył poranek zarzysy budowy”. Później znowu wchodzimy do środka („wydartych zwierciadeł stały puste ramy, okna bez szyb”), kiedy Gerwazy opowiada swemu nowemu panu dramatyczną historię śmierci Stolnika.

Ale miejsce akcji *Pana Tadeusza* to **przestrzeń otwarta** – okolice Soplicowa. Wraz z bohaterami oglądamy nie tylko jego najbliższe otoczenie – np. sad, do którego zabłądził Hrabia, zagajnik leśny – miejsce grzybobrania, gdzie Telimena ma swoją Świątynię Dumania. Narrator, wprowadzając epizod polowania na niedźwiedzia, oprowadza nas po głębiach puszczy, w której docieramy aż do „jądra gęstwiny”, do samego matecznika. Wszystko to powoduje, że miejsca wykreowane przez człowieka tworzą harmonię z naturą, są w nią wtopione. Jednocześnie wraz z wkroczeniem do Soplicowa wielkiej armii napoleońskiej (księga XI) przestrzeń dworku i jego okolic otwiera się na świat, na wielką historię.

Fabuła

Akcja *Pana Tadeusza* rozwija się w trzech równoległe prowadzonych wątkach. Pierwszy to ekspiacja księdza Robaka – dawnego warchoła, a obecnie emisariusza przygotowującego powstanie na Litwie. Drugi to miłosne perypetie Tadeusza, a trzeci – spór o zamek, łączący się z zabiegami Gerwazego o dokonanie zemsty na Soplicach.

Dzieje Jacka Soplicy poznajemy stopniowo z fragmentów, rozpoczynając od relacji jego wroga Gerwazego, następnie uważnie zestawiając informacje dozowane przez narratora, uwagi pozostałych postaci, aby na koniec wysłuchać spowiedzi samego Jacka. Oto zagrodowy szlachcic, pewny siebie rębajło, niezwykle popularny w województwie, dysponujący więc głosami licznej szlachty zaściankowej, jest goszczony, wyróżniany przez magnata – Stolnika. Jednak kiedy podnosi oczy na córkę swego gospodarza, która zresztą darzy przystojnego wężalą sympatią, zażyłość zostaje przerwana, a zbyt śmiałemu konkurentowi do ręki pańskiej córki podaje się czarną polewkę – symbol odmowy – zbyt romansową zaś młodą damę wydaje się za odpowiednio bogatego i utytułowanego kandydata. Odrzucony kochanek pozornie się statkuje – żeni się z niekochaną dziewczyną, płodzi syna Tadeusza, ale przemyśliwa zemstę. Okazja do niej nadarza się, kiedy wojska rosyjskie oblegają zamek zwolennika reform – Stolnika. Znajdujący się w pobliżu Jacek strzela, zabijając swego krzywdziciela, a Horeszkowskie dobra przechodzą częściowo na własność Sopliców, uznanych za stronników Moskali. Jacek rozpija się, dręcząc go wyrzuty sumienia, wreszcie ucieka za granicę, zostawiając syna pod opieką brata – Sędziego (żona paliwody zmarła wcześniej – niekochana i nieszczęśliwa). Za granicą morderca odkupuje winy wobec ojczyzny, walcząc w szere-

gach armii napoleońskiej. Wreszcie jako emisariusz, nierozpoznany przez współziomków zakonnik bernardyn, powraca na Litwę, aby przygotować tu powstanie przeciw Rosjanom. Wcześniej zaopiekował się także Zosią, córką ukochanej Ewy, która zmarła na zesłaniu. Oddał ją na wychowanie krewnej Sędziogo – Telimienie.

Spiskowej działalności księdza Robaka przeszkadzają prywatne interesy zwaśnionych rodzin. Oto przybyły z zagranicy dziedzic Horeszków Hrabia, namówiony przez Gerwazego, dawnego familianta Stolnika, zrywa wcześniejsze układy w sporze o zamek i najeżdża Soplicowo na czele skaptowanej przez Kluczownika zaściankowej szlachty – Dobrzyńskich (Gerwazy wykorzystuje tu drobne sąsiedzkie zatargi z Sędzią, urazy do właściciela dużego majątku). Na odsiecz Sędziemu przybywa, nie wiadomo przez kogo powiadomiony, batalion rosyjski. W obliczu wroga zajeżdżający i zajechani stają do wspólnej walki. Bitwa, choć wygrana, pociąga fatalne dla patriotycznego spisku skutki – większość jej uczestników musi emigrować. Powracają dopiero za rok – z armią napoleońską. Ranny w bitwie umiera ksiądz Robak, wcześniej uzyskując przebaczenie swego zawziętego wroga Gerwazego.

Waśń rodową ostatecznie kończy małżeństwo Jackowego syna ze zubożoną wnuczką Stolnika. Nim jednak do niego doszło, Tadeusz wpłatał się w romans ze swą ciotką Telimeną, zawiązany podczas pierwszej zamkowej uczy, a zakończony dramatyczną rozmową w noc zajazdu, po której młodzieniec prawie chciał utopić się w stawie, widząc, że kocha Zosię, a ma zobowiązania wobec Telimieny. Najechanie Soplicowa przeszkodziło jego niewczesnym zamiarom, a wypadki, które po nim nastąpiły, pomogły Tadeuszowi wywikłać się z trudnej osobistej sytuacji.

Ponadto jest w powieści wiele epizodów dość luźno połączonych z właściwą akcją, jak kłótnia Asesora z Rejentem o psy myśliwskie czy polowanie na niedźwiedzia (zakończone dramatyczną sceną, w której zagrożone jest życie Hrabiego i Tadeusza, a zawiązuje się kolejny spór – o to, kto zabił zwierza). Na akcję eposu składa się też wiele historii opowiadanych przez różne postaci (np. anegdota petersburska Telimieny czy opowieść Podkomorzego o „czasach, kiedy do ojczyzny pierwszy raz zawitała moda francuszczyzny”).

Bohaterowie

Główne postaci *Pana Tadeusza* przynależą do rodziny bądź domowników Sopliców lub Horeszków. Soplicowie to dwaj bracia **Sędzia** i **Jacek** oraz syn tego ostatniego **Tadeusz**. Do rodziny należą również **Telimena** (prawdopodobnie przyrodnia siostra Sędziogo, stąd nazywanie jej „ciocią” Tadeusza), **Wojski Hreczecha**, **Woźny Protazy** Brzechalski, **Rejent** Bolesta i **Asesor**. Ponadto gości w Soplicowie **Podkomorzy** wraz z żoną i córkami – Anną i Różą (to znaczny gość, który „najwyższe brał miejsce za stołem”). Z rodu Horeszków pozostają

stali tylko **Zosia**, córka Ewy (dawnej ukochanej Jacka Soplicy, przemocą poślubionej Wojewodzie i zmarłej na Syberii), i krewny Horeszków po kądzieli – **Hrabia**. A z domowników jedynie Klucznik **Gerwazy**, zagrodowy szlachcic, zwany Rębajłą. Wiele też mówi się o dawnym panu zamku – **Stolniku** (jego historię opowiada Gerwazy Hrabieemu, a w przedśmiertnym wyznaniu swoją wersję wydarzeń przedstawia ksiądz Robak).

Do ważniejszych postaci należy też karczmarz **Jankiel** oraz wezwani w trakcie zajazdu rosyjscy dowódcy: **major Płut** i przyjaciel Polaków – **kapitan Rykow**. W naradzie przed zajazdem, najechaniu Soplicowa i późniejszej bitwie z Rosjanami ważną funkcję pełni dobrzyńska szlachta, a zwłaszcza **Maciek Nad Maćkami**, zwany też Kurkiem na kościele, Maciej Kropiciel, Maciej Konewka, Bartek Brzytewka.

Humor

Jak to trafnie ujął Stanisław Pigoń, świat przedstawiony *Pana Tadeusza* rozświetla „słońce wielkiego humoru”, w którym podstarzała kokietka zastawiająca sidła na niewinnego młodzieńca jest śmieszna, a nie groźna; zajazd, zamiast krwawą jatką, staje się heroikomiczną wojną w kurnikach i oborach, a stojący na jego czele Hrabia – z głową w chmurach i angielskim tużurku – zupełnie nie przystaje do sarmackiej szlachty, której przewodzi.

Chwyty heroikomiczne i cervantesowskie dominują zresztą w komizmie *Pana Tadeusza*. Spotkanie Hrabiego z pasącą gęsi dziewczyną w ogrodzie to nieco bardziej wysublimowana wersja zestawienia Don Kichota i Dulcynei, a samobójcze myśli Tadeusza tracą na powadze, kiedy czytamy, że „czuł niewymowny pociąg utopić się w błocie”. Komizm języka, a zwłaszcza gry słów i znaczeń, to także ważny sposób skłaniania czytelnika do uśmiechu. Oto Hrabia, zarażony romantyczną fascynacją średniowiecznymi budowlami, upodobał sobie mury zamku Horeszków, „tłumacząc, że gotyckiej są architektury”. Tymczasem Sędzia, nie bardzo rozumiejąc specjalistyczną terminologię, „przekonywał o tem, że architekt był majstrem z Wilna, nie zaś Gotem”. Ten sam Hrabia w rozmowie z Gerwazym, pytając o „piwnicę”, wyobrażał sobie mroczne lochy, podczas gdy jego rozmówca myślał, że gość pyta o przechowywane tam wino. Gerwazy zresztą nie odróżnia „wasala” od „wąsala”, Sędzia zaś odróżnia „grzeczność kupiecką od szlacheckiej”.

Śmiech budzą też motywacje niektórych czynów i postanowień, jak choćby upór dwu oponentów, żeby zrobić sobie na przekór: „Dość, że Hrabia chciał zamku, właśnie i Sędziemu / Przyszła nagle też chęćka, nie wiadomo czemu”. Sceny romansowe nie nużą nas nadmiernym liryzmem – oto amory Tadeusza i Telimeny przerywa Wojskiego packa na muchy, a pogodzenie kochanków następuje za pośrednictwem... mrówek.

„Humor autora *Pana Tadeusza* gruntował się na przeświadczeniu o moralnym ładzie świata” – podsumowywał swoją analizę Pigoń, stwierdzając dalej, że z taką wiarą można pobłażliwie patrzeć na wszelkie zbłąkanie, uznając je za chwilowe w biegu świata ku dobru, ku wolności.

Narracja

Wielowątkowa fabuła opowiadana jest wierszem epickim (trzynastozgłoskowcem ze średniówką po siódmej sylabie) przez **trzecioosobowego narratora**, patrzącego na świat z epickim dystansem, choć niejednorodnego – oscylującego między opowiadającym z humorem i swadą o drobnych, zwyczajnych sprawach gawędziarzem a pełnym powagi kronikarzem tego, co ważne, wpisane w rytm natury i tok historii. Z kolei w lirycznej inwokacji opowiadający traci dystans, mówi w swoim imieniu („Litwo! Ojczyzno moja!”) i ujawnia swoje uczucia – tęsknoty za utraconą ojczyzną, marzenia o powrocie do niej, w *Epilogu* zaś snuje gorzkie „dumania na paryskim bruku”.

Język narracji jest niezwykle bogaty – poeta operuje całą gamą leksykalną, od wyrazów potocznych (ze znacznym udziałem prowincjonalizmów i archaizmów) po specjalistyczne. Cechą tego języka jest także obrazowość, uzyskiwana zarówno przez metafory, jak i porównania (szczególnie liczne, trafnie wskazujące na różnego typu podobieństwa, odwołujące się do ludzkich doświadczeń, kojarzące rzeczy i czynności w sposób śmiały i zaskakująco trafny, występujące często w nagromadzeniu, np. w opisie grzybów: „Kozłak, jak przewrócone kubka dno wypukłe, / Lejki, jako szampańskie kieliszki wysmukłe; / Bielaki krągłe, białe, szerokie i płaskie / Jakby mlekiem nalane filizanki saskie, / I kulista, czerniawym pyłkiem napełniona / Purchawka, jak pieprzniczka”) czy epitety (odtwarzające np. kolorystyczne niuanse, jak „bursztynowy świerzop”, „ciemnozielone siano”, „surojadki srebrzyste”, dookreślające barwę, natężenie dźwięków, np. „fałszywy akord, akord rozdąsany, przeciwko zgodzie tonów skonfederowany”).

Kolorystyka zastosowana w opisach – jak trafnie zauważył Witkiewicz (ojciec) w rozprawie *Mickiewicz jako kolorysta* – bliska jest temu, co prawie sto lat później zrewolucjonizowało malarstwo pod nazwą impresjonizmu. Podobnie jak impresjoniści, autor *Pana Tadeusza* przedstawia przyrodę zależnie od typu światła, które na nią pada. Na przykład zamek inaczej wygląda w dziennym słońcu, a inaczej wieczorem. W ogóle poeta opisuje zjawiska i rzeczy zawsze tak, jakby w danej chwili na nie patrzył. Arcydziełem **światłocienia i kolorystyki** jest opis nocy, w czasie której Hrabia najeżdża Soplicowo. Narrator pokazuje bowiem czytelnikowi wtedy tylko tyle, ile w nocy rzeczywiście można zobaczyć. Poeta w *Panu Tadeuszu* operuje mistrzowsko nie tylko światłem, ale i kolorem – przedstawiając zarówno migotliwą feerię barw (np. w scenie, kiedy Zosia karmi ptactwo albo gdy Telimena w Świątyni Dumania wygląda jak

„pstra gąsienica”), jak i dominację jednego czy dwu kolorów (np. w scenie poloneza widać przede wszystkim czerwone buty Podkomorzego).

Narrator eposu jest nie tylko wrażliwym **malarzem**, ale i **muzykiem**. W *Panu Tadeuszu* często możemy spotkać opisy dźwięków czy instrumentów muzycznych, jednak arcydziełem wpisania elementów muzyki w tekst literacki są trzy wielkie koncerty. Pierwszy to popis gry Wojskiego na rogu (zawarty w księdze IV *Dyplomatyka i łowy*), drugi to wieczorny koncert natury (z księgi VII *Zajazd*), a trzeci jest opisem wirtuozerskiego występu Jankiela grającego na cymbałach (księga XII *Kochajmy się*).

Stary myśliwy – Wojski – odtwarza w swojej grze przebieg łowów (naśladuje zarówno dźwięki wydawane przez strzelców, jak i głosy zwierząt, szum drzew). W utworze improwizowanym przez muzyka pojawiają się elementy typowe dla koncertu (np. solo na rogu przeplata się z dźwiękami powtarzаныmi przez echo, pełniące w tym graniu funkcję orkiestry). Poeta używa wyrazów dźwiękonaśladowczych, wyrażen odnoszących się do wysokości, barwy, głośności dźwięków (np. „odzew dźwięczący”, „rzeński”, „długo, przeraźliwie wyje”).

Z kolei w przedwieczornym koncercie natury pojawiają się zarówno terminy muzyczne (np. „chóry”, „akordy”, „fortissimo”), jak i nazwy muzyków i ich instrumentów (np. „derkacz, pierwszy skrzypek łąki, bekając raz po raz jak w bębni bija”). Na dodatek dźwięki opisane przez poetę układają się w trzyczęściową formę typową dla *allegro* sonatowego. Z trzech części – opartych na trzech popularnych pieśniach patriotycznych (*Polonez Trzeciego Maja*, *Idzie żołnierz borem, lasem* i *Mazurek Dąbrowskiego*) – składa się także koncert Jankiela. Apelując do wyobraźni słuchaczy, mistrzowsko imituje on dźwięki (np. „A wtem puścił fałszywy akord jak syk węża, / Jak zgrzyt żelaza po szkle”), posługując się porównaniem, aliteracją. Muzyka ta wprowadza wielki finał – poloneza, którego tańczą wszyscy bohaterowie. I tu poeta z ogromnym znanstwem materii obrazuje figury tego staropolskiego tańca (np. wąż, most, łańcuszek).

Problematyka

Głównym celem Mickiewiczowskiego eposu było utrwalenie na jego kartach epoki w dziejach narodu, która nieuchronnie odchodzi (odeszła?) w przeszłość. Utrwalenie – ku krzepieniu serc Polaków rozrzuconych po różnych zakątkach Europy, ukazania trwałości narodowej kultury, dokumentacji dziedzictwa narodowego. Bogaty, zróżnicowany zarówno pokoleniowo, jak i społecznie czy charakterologicznie świat postaci *Pana Tadeusza* jest nadzwyczaj obrazowym świadectwem przemijania epoki. Podkreśla to narrator, używając dość często określenia „ostatni”: „ostatni woźny trybunału”, „ostatni, co tak poloneza wodzi”, „ostatni, co tak gra na rogu, ostatni, co potrafi włączyć cięż-

ką szablącą pamiętającą czasy Grunwaldu... Słowem – „ostatnie egzemplarze starodawnej Litwy”.

Z jednej strony owi „ostatni” to tacy ludzie, jak stary Hreczecha czy Protazy, dla których czas stanął w miejscu, którzy żyją tylko wspomnieniami, według norm i obowiązków dawnego świata szlacheckiego, czego symbolem jest dorobienie przez Klucznika drzwi do dwu komnat spustoszonych ruin zamku, aby je codziennie odmykać, powtarzając starodawny, choć już bezużyteczny rytuał.

Ale przemijający świat reprezentują także takie postaci, jak Sędzia czy Podkomorzy, jednak potrafiący patrzeć trzeźwo w przeszłość i wybrać z niej wartości, tyżące obyczajowości, pracy, patriotyzmu, które trzeba przekazać młodemu pokoleniu.

Symbolem zmiany wzorca polskiego patrioty jest Jacek Soplica. Spowiedź dawnego warchoła jest nie tylko rachunkiem sumienia z własnego życia, ale to także spowiedź dziejowego sumienia narodu. Droga wyrzeczeń i cierpień anonimowego żołnierza, konspiratora, więźnia politycznego to odtąd będzie typowy życiorys polskiego patrioty, zdaje się mówić Mickiewicz.

Reprezentatywny dla literatury romantyzmu problem przemijania jest rozwijany w dwu kierunkach. Romantycy, podobnie jak twórcy barokowi, fascynowali się nietrwałością świata materialnego i świata idei, nieuchronnością popadnięcia w ruinę tego, co dziś żywe, piękne, bujne. Podkreślali jednak także – za Heglem – twórczą rolę przemijania w procesie kształtowania się nowych idei, postaw, dążeń. Jest więc *Pan Tadeusz* opowieścią nie tylko o odchodzącym świecie, ale i o kształtowaniu się nowego, lepszego, bo podążającego za duchem dziejów, świata, którego reprezentantami są najmłodsi mieszkańcy Soplicowa – Tadeusz i Zosia.

(Oprac. A.B.)

WYBÓR WIERSZY

Na tle epoki

Mickiewicz to zbuntowany marzyciel, który u schyłku „wieku rozumu” podważył sens postrzegania rzeczywistości za pomocą „szkiełka i oka”. Dlatego też rok 1822, na który przypada jego literacki debiut, traktuje się jako próg nowej epoki – romantyzmu. Wydany wtedy pierwszy tom *Poezji* zmienił tok rozwoju polskiej liryki. W przedmowie autor przedstawił program nowej literatury, która miała zerwać z oświeceniową filozofią i klasyczną poetyką. Od tej

pory podstawowym narzędziem poznawania świata miały stać się „czucie i wiara”.

W historii literatury Mickiewicz zapisał się jako poeta o wielu obliczach: bajronista, sentymentalny kochanek, zadumany pielgrzym i narodowy wieszcz. Z drugim wieszczem – Juliuszem Słowackim – łączyły go przede wszystkim romantyczny indywidualizm oraz zaangażowanie w sprawy narodowe. Podobnie jak wielu polskich romantyków został zmuszony do udania się na tułaczkę, która przez stopy Akermanu, ośnieżone szczyty Alp i kręte uliczki Paryża doprowadziła go aż do Konstantynopola, gdzie 26 listopada 1855 r. zmarł na cholera.

Charakterystyka twórczości i filozofii

Lirykę Mickiewicza cechuje wewnętrzna różnorodność zarówno pod względem gatunkowym, jak i tematycznym. W jego drodze poetyckiej możemy wyróżnić pięć zasadniczych etapów. Poeta rozpoczął twórczość w kręgu tradycji klasycznego racjonalizmu, pisząc filomackie wiersze programowe, a także słynną *Odę do młodości* (1820), łączącą tradycje oświeceniowe z ideami romantycznymi. W utworze dominuje młodzieńczy entuzjazm podsycany nutą niezaspokojonej ciekawości chłonnego młodego umysłu, pragnącego sięgać tam, „gdzie rozum nie sięga” i łamać to, „czego rozum nie złamie”.

Przełom zaczyna się od momentu napisania pierwszego tomu *Poezji*, w którym opublikował nowatorskie *Ballady i romanse*. Podobnie jak europejscy romantycy, szukał inspiracji w tekstach ludowych, uważanych przez preromantyków za najbardziej autentyczne i narodowe utwory literackie. Ten zwrot ku ludowości i nobilitacja rodzimego folkloru zaowocowały wprowadzeniem do literatury wysokiej ballady: synkretycznego gatunku literackiego nawiązującego do tradycji pieśni gminnej, a preferującego tematykę fantastyczną.

Z biegiem czasu młodzieńcza fascynacja światem podań i legend ludowych ustępuje miejsca odmiennej tematyce. Podczas pobytu w Odessie Mickiewicz tworzy cykl *Sonetów odeskich*, utworów miłosnych nawiązujących do tradycji sonetów do Laury Petrarcki, w których podmiot liryczny, rozpoczynając od sentymentalnego obrazowania uczucia, przechodzi do salonowego flirtu i ukrytej pod maską żartu erotycznej gry.

Podczas podróży po Krymie pojawia się zainteresowanie egzotyką oraz potężną i groźną przyrodą. Owocem wyprawy na Półwysep Krymski jest cykl *Sonetów krymskich* (1826). Teksty o kolorycie orientalnym, wyrażające niepokój człowieka epoki romantycznej powstały podczas spotkania z nieokiełznanym żywiołem. Poeta w barwny, obrazowy sposób roztacza przed odbiorcą subiektywną wizję krymskiego pejzażu widzianego oczyma romantycznego Pielgrzyma. Nowatorstwo tego cyklu polega na zastosowaniu klasycznej formy sonetu, kojarzonego do tej pory wyłącznie z tematyką miłosną i filozoficzną, do

przedstawienia pejzażu. Oczywiście refleksje egzystencjalne pojawiają się także i tu, jednak jaskrawość, efektowność prezentowanego obrazu kultury i natury Orientu powoduje, że znajdują się one jakby na drugim planie tematycznym.

Kolejny, i ostatni już, stworzony przez poetę cykl liryczny to *Liryki lozańskie* (1839–1840), napisane po wydaniu *Pana Tadeusza*, stanowiące kumulację obaw i trosk poety przeżywającego poważny kryzys twórczy (na skutek choroby psychicznej żony oraz trudnej sytuacji materialnej, która skłoniła go do objęcia katedry literatury łańskiejskiej w Lozannie). Jest to grupa wierszy będących wyrazem nowej poetyki, świadczącej o głębokiej wewnętrznej przemianie poety, który zapragnął dokonać podsumowania przebytej dotąd drogi.

Problemy, tematy, motywy

Miłość i kobieta stanowią główne tematy Mickiewiczowskich wierszy. Bohaterką *Ballad i romansów* jest najczęściej fantastyczna zjawia niezemskiej urody, przynależąca do świata duchów, która często reprezentuje także groźną i tajemniczą stronę przyrody. Tak jak tytułowa Świtezianka albo Krysia z ballady *Rybka* sprawiedliwie wymierza karę niewiernemu mężczyźnie lub jak grzeszna dusza z ballady *To lubię* błąka się po świecie, strasząc nocą podróżnych. W późniejszych utworach wizerunek romantycznej kochanki łagodnieje – tajemnicza jeziorna nimfa ustępuje miejsca kobiecie rodem z poezji sentymentalnej, która bardziej przypomina anielską niebiankę niż realny obiekt męskich westchnień. Taka jest bohaterka *Dziadów części IV* czy Laura z *Sonetów odeskich*. Oczywiście duży wpływ na twórczość Mickiewicza miały też kobiety realne, które pojawiały się u boku poety. Postać ukochanej Maryli Wereszczakówny-Puttkamerowej, znanej z ballady *To lubię*, tak naprawdę nigdy nie znikła ani z pamięci Mickiewicza, ani z jego twórczości, o czym świadczy choćby dedykacja zamieszczona w II tomie *Poezji* (1823) czy wiersz *Do M.* *** (*Na Alpach w Splügen 1829*). Historię wielu drobnych miłości poety możemy poznać dzięki *Sonetom odeskim*, w których oprócz wyidealizowanej Laury, kojarzonej często właśnie z Marylą, pojawiają się obeznane w sztuce salonowego flirtu odeskie damy. Co ciekawe, poeta nigdy nie poświęcił ani jednego wiersza swojej żonie, Celinie z Szymanowskich, za to z wielką chęcią pisał utwory dla swych licznych adoratek.

Dla młodego Mickiewicza miłość jest uczuciem wszechwładnym i nienasyconym, które nie zna kompromisów – rani i upaja zarazem. Podmiot liryczny *Sonetów odeskich* przeżywa głębokie rozczarowanie podstępna i dwuliową naturą kobiety. Natomiast bohater liryków lozańskich kocha statecznie i dojrzałe. Miłość kojarzy mu się bardziej z uniwersalnym uczuciem wynoszącym człowieka bliżej Stwórcy niż z gwałtownym biciem serca i bólem kochania.

W wielu balladach Mickiewicz porusza też kwestię **winy i kary**, zakorzoną głęboko w ludowym systemie wartości. Historia pani z ballady *Lilie* potwierdza typowe dla ludowych wierzeń przekonanie o nierozłączności zbrodni i kary. Często to tajemnicza i pełna grozy przyroda karze nieprawych bohaterów, zamieniając ich ku przestrodze w topielców czy też kamienne głazy.

Mickiewicz, tak jak Antoni Malczewski i Słowacki, uważał **naturę** za tak ważny element świata, że warto uczynić ją bohaterką liryki. O takim wartościowaniu przyrody najlepiej świadczą *Sonety krymskie*, w których zobrazowane są intensywne emocje, jakie wzbudza w podmiocie lirycznym górski krajobraz. Rozległe stepy, sięgające niebios szczyty i głębokie skalne przepaście Krymu skłaniają bohatera do licznych refleksji natury filozoficznej. Romantyczny Pielgrzym w towarzystwie Mirzy – człowieka Wschodu – przeżywa chwile zadumy, nostalgii i uniesienia w kontakcie z krymskim krajobrazem.

Z powodu nagromadzenia łzawych motywów wiersze Mickiewicza nazywane są czasami liryką **płaczu**. Sentymentalny kochanek z pierwszych sonetów odeskich płacze równie rzewnymi łzami jak bohater liryku *Polafy się łzy...* Jak pisze Alina Witkowska: „Mickiewicz przekonał nas, że miał dzieciństwo »sielskie, anielskie«. Przekonał nieodpartym argumentem wielkiej poezji, owym »wierszem-płaczem«, w którym łza czułego żalu, jaką opłakuje się raje utracone, wylana została wyłącznie na kraj dzieciństwa i pacholące lata »pierwiastkowe«. Te łzy tęsknoty za krajem lat dziecińczych i utraconą miłością lat młodzieńczych towarzyszyły mu przez cały „wiek męski”.

Analiza wybranych wierszy

Oda do młodości

Chociaż jest to utwór utrzymany w duchu klasycznej poetyki, nietrudno zauważyć wiele elementów przełamujących oświeceniowe ideały przez nawiązanie do niemieckiej poezji „burzy i naporu”. Natchnione wizje *Ody...* zapowiadają nadejście romantycznego przełomu. Jednak nie przeszkadza to pocie odwoływać się do oświeceniowego przekonania o wyższości celów społecznych nad potrzebami jednostki. „W szczęściu wszystkiego są wszystkie cele” – głosi Mickiewicz, podkreślając przy tym, że skuteczna służba społeczeństwu ma sens jedynie pod warunkiem działania zbiorowego, które łączy obywateli w jedność i braterstwo. Podmiot liryczny wierzy głęboko, zgodnie z oświeceniowymi przekonaniem, że zjednoczona młodzież może udoskonalić świat. Jednocześnie uzupełnia swoją wypowiedź założeniami już romantycznymi, głoszącymi prymat młodości, niedojrzałości i rychłe nadejście duchowej rewolucji. Dla Mickiewicza młodość to niezmierny potencjał konstruktywnych możliwości, pozwalający na przekraczanie ograniczeń i podejmowanie nawet

najbardziej ryzykownych przedsięwzięć. Wykorzystany przez poetę motyw lotu („Młodości! dodaj mi skrzydła! / Niech nad martwym wzlecę światem”), nawiązujący do mitu o Ikarze, symbolizuje ciągłe dążenie człowieka do pokonywania ograniczeń. Końcowe słowa utworu: „Witaj! jutrenko swobody, / Zbawienia za tobą słońce”, dają nadzieję i wiarę w zrealizowanie tych ideałów, a kreacja podmiotu lirycznego jako przywódcy to zapowiedź nadejścia poety wieszczca.

Oda do młodości reprezentuje typ utworu polemicznego. Oświeceniowemu racjonalizmowi Mickiewicz przeciwstawił przekonanie o możliwości pozazmysłowego poznania. Starszemu pokoleniu zarzucił zbyt konserwatywny kierunek prowadzący do duchowej śmierci („Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy”). Dualistyczny – oświeceniowy i romantyczny charakter wiersza stanowi główny problem interpretacyjny. Dlatego zwykło się go traktować jako utwór przełomowy, który wyznacza na osi czasu kres starej i początek nowej epoki.

Mimo że oda jest gatunkiem literackim o proveniencji klasycznej, Mickiewicz postanowił wykorzystać typową dla niej swobodę kompozycyjną do przedstawienia w patetyczny sposób światopoglądowych założeń nowej epoki. Wykorzystanie licznych wątków i postaci mitologicznych, takich jak mit o Ikarze, Herkules, Hydra i laurowy wieniec, świadczy jednak o przywiązaniu autora do tradycji klasycznej. Natomiast nowatorskie metafory („rozumni szałem”) i nietypowe epitety („serca niebieskie”, „nieczułe lody”) zgodne są z zasadami nowej, romantycznej poetyki. Oda została skomponowana na zasadzie kontrastu, mającego uwydatnić różnice między starym i nowym porządkiem świata.

Romantyczność

Trudno sobie wyobrazić początki polskiego romantyzmu bez tego programowego manifestu, który do góry nogami przewrócił dotychczasowy sposób postrzegania rzeczywistości. Wraz z opublikowaniem w 1822 r. *Romantyczności* zaczęła się nowa era poezji. Zamieszczona na początku utworu motto z *Hamleta* Szekspira („Zdaje mi się, że widzę... gdzie? Przed oczyma duszy mojej”) podkreśla metafizyczny charakter ballady. Bohaterka utworu Karusia, tak jak bohater Szekspirowskiego dramatu, kierowana głosem podświadomości dostrzega to, co niewidzialne dla ogółu. Za pomocą intuicyjnego poznania spotyka się z duchem swojego zmarłego ukochanego. Chociaż nie ma przy niej „żywego ducha”, jej rozbiegane spojrzenie, zmiany nastroju i okrzyki sygnalizują obecność drugiej osoby. Zebrani ludzie wierzą, że w jej pobliżu krąży dusza zmarłego Jasieńka: „Mówcie pacierze! – krzyczy prostota – Tu jego dusza być musi”. Pomimo braku widocznych znaków lud intuicyjnie wyczuwa istnienie świata pozazmysłowego. Tymczasem starzec pojawiający się nagle w tłumie uważa, na wzór oświeceniowych racjonalistów, słowa Karusi za brednie wynikające z umysłowej ciemnoty. Powołując się na symbole naukowej wiedzy, próbuje podważyć wiarygodność słów i uczuć zakochanej dziewczyny:

„Ufajcie memu oku i szkiełku, / Nic tu nie widzę dokoła”. (Jego słowa stanowią wyraźną aluzję do antyromantycznych poglądów Jana Śniadeckiego, zawartych w dziele *O pismach klasycznych i romantycznych*). Wtedy w obronie racji dziewczyny występuje obecny wśród zebranych narrator-poeta, do którego silniej przemawiają czucie i wiara niż naukowa wiedza. W związku z tym, że narrator jest osobą postronną, jego wypowiedź nabiera szczególnego znaczenia. Ważne jest też, że podobnie jak starzec poeta to człowiek wykształcony, jednak nauka nie ogranicza jego poznania świata. Dlatego potrafi wyzwolić się spod dominacji „martwych prawd” i uwierzyć w istnienie rzeczywistości ponadnaturalnej. W *Romantyczności* ujawnia się rozdźwięk między postawą romantyka i klasyka. Umieszczone na końcu ballady wezwanie „Miej serce i patrzaj w serce” skłania czytelnika do odrzucenia poznania empirycznego. Zdaniem Mickiewicza ludowość i związane z nią poznanie intuicyjne jest głównym źródłem wiedzy o człowieku i świecie.

Ballada ma wyraźną budowę dwuczłonową: pierwsza część opowiada historię obłąkanej Karusi, druga zaś przybiera formę polemiki między starcem i narratorem. Jej ludowość przejawia się w nawiązaniu do wierzeń zakładających współistnienie świata żywych i umarłych, a także wprowadzeniu ludowych bohaterów i posłużeniu się językiem potocznym pełnym prowincjonalizmów (np. „duby smalone bredzi”), zdrobnień („dzieweczka”, „miasteczko”). Zdaniem Z. Stefanowskiej „cały sens tej ballady zasadza się na ostrej konfrontacji bohaterki, która »widzi«, z tłumem świadków normalnych i pewnych swoich zmysłów. [...] Konfrontacja umysłu wykształconego z cudownością ludową jest głównym czynnikiem dramatyizmu *Romantyczności*”.

Świtez

Świat, który wyłania się ze strof *Świtezi*, budzi w czytelniku strach i ciekawość. Wpleciona w fabułę legenda o zatopionym w wodach jeziora grodzie sięga czasów mrocznego średniowiecza, kiedy to na Litwie panował Mendog. Dodatkowym walorem ballady jest jej koloryt lokalny – akcja utworu osadzona jest w konkretnym miejscu i konkretnych realiach: „Ktokolwiek będziesz w nowogródzkiej stronie / Do Płużyn ciemnego boru / Wjechawszy pomnij zatrzymać twe konie, / Byś się przypatrzył jezioru”. Początek ten stanowi rodzaj zaproszenia do wspólnej wędrówki po miejscach, w których Mickiewicz spędził dzieciństwo i młodość.

W *Świtezi* występuje dwóch narratorów: pierwszy to poeta, który jako świadek rzeczywistych wydarzeń wprowadza nas w tajemniczy świat jeziora, natomiast drugim narratorem jest córka Tuhana – fantastyczna postać – wyłoniąca z wodnych odmętów przez badaczy, pragnących rozwiązać zagadkę groźnej wody. Dlatego dzieło to możemy zaliczyć do grupy utworów o budowie szkatułkowej.

Tak jak w wielu innych balladach, zostaje tutaj potwierdzona zasada głosząca, że „nie ma zbrodni bez kary”. Carskich żołnierzy, którzy odważyli się zerwać zaczarowane kwiecie, poraziła choroba i śmierć. Opowiedziana przez topielicę historia Świtezi ma znaczenie wieloaspektowe: pokazuje patriotyczną postawę Litwinów gotowych odebrać sobie życie w obawie przed hańbą, ukazuje potęgę sił natury, a także wyklada zasady ludowej moralności. Historia dziewczyny potwierdza też, że światem wciąż rządzi sprawiedliwość.

Opisy przyrody – złowrogiej i nieprzewidywalnej – nadają balladzie nastrojowy charakter, pobudzając jednocześnie ciekawość czytelnika. W dzień tonie otoczonego puszcza jeziora przypominają „szybę lodu”, nocą zaś niczym magiczne lustro sprawiają, że „gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą”. Dlatego podmiot liryczny czuje się niczym zawieszony między niebem a wodą, co potęguje poczucie zagrożenia. Nagle z otchłani dobiega gwar „jakoby w mieście”, a ponad wodami widać ogień i dym: „Szatan wyprawia tam harce!”. Pozornie spokojna natura odsłania swoje drugie oblicze. Trudno o bardziej sugestywny obraz grozy.

Opowiedziana w balladzie historia oparta jest na motywach gminnej legendy, bogatej w elementy fantastyki, takie jak: zaczarowane carskie ziele, niewytłumaczalne zjawiska i postać wodnej rusalki. O synkretyzmie ballady jako gatunku literackiego świadczą pojawienie się epickiego narratora, przejrzysta fabuła oraz typowy dla liryki język poetycki wkomponowany w podkreślający dramatyzm wydarzeń dialogi.

Droga nad przepaścią w Czufut-Kale (Sonety krymskie)

W sonecie tym poeta w sposób niezwykle sugestywny daje wyraz poczuciu ograniczenia, jakie narzuca człowiekowi język. Po spojrzeniu w przepaść, mimo przestróg przewodnika, Pielgrzym wyznaje: „Mirzo, a ja spojrzałem! Przez świata szczeliny / Tam widziałem – com widział, opowiem po śmierci / Bo w żyjących języku nie ma na to głosu”. Zachowanie to wyraża romantyczną potrzebę przeżycia niebezpieczeństwa, która każe bohaterowi utworu zajrzeć w paszczę lwa wbrew odczuwanej trwodze. Witkowska wskazuje nam, że „dla Pielgrzyma poznanie nie może mieć wszakże granic wyznaczonych przez rozsądek. Jest on bowiem romantycznym postrzegaczem natury [...] Szczeblując ku szczytom gór i rzucając wzrok w ich przepaść odbywa podróż podwójną: naturalisty oraz metafizyka i ról tych nie sposób rozdzielić”.

Tatarski szlachcic Mirza pełni w tym utworze funkcję przewodnika prowadzącego romantycznego wędrowca poprzez najpiękniejsze zakątki Krymu. Sam Pielgrzym jest przykładem osobowości bajronicznej – to człowiek tajemniczy i samotny, noszący w sercu głęboką ranę.

Artyzm sonetu polega na połączeniu wschodniego kolorytu ze zmysłowymi opisami krajobrazu. Widoczny w utworze synkretyzm gatunkowy (współwystępowanie dialogów, opisu i wyznania lirycznego) wzbogaca wymowę utworu, czyni ją niejednoznaczną. Szczególną uwagę zwracają metafory i porównania podkreślające bezkres głębokiej przepaści: „I myśli tam nie puszczaj, bo myśl jak kotwica / [...] Piorunem spadnie, morza do dna nie przewierci / I łódź za sobą przechyli w otchłanie chaosu”. W pewnym sensie wiersz ten opowiada historię zetknięcia się z Tajemnicą, której nie da się wyjaśnić za pomocą języka. Refleksje zdumionego Pielgrzyma potwierdzają wielkość przyrody, a słabość i wątpliwość człowieka.

Dzieńdobry (Sonety odeskie)

Głównym tematem cyklu odeskiego są miłosne i erotyczne doświadczenia autora. Sonety *Dzieńdobry*, *Dobranoc* i *Dobrywieczór* tworzą „miniaturową trylogię”, którą organizuje motyw spotkania. W przeciwieństwie do wstępnych utworów cyklu zamiast kobiety anioła pojawia się tu nęcąca kusicielka. Zasady etyczne, tak jasne i surowe w świecie ballad, ulegają niemal całkowitemu zatarciu.

Akcja omawianego wiersza rozgrywa się w kobiecej sypialni, w której poeta-kochanek przygląda się przebudzeniu ukochanej, aby niezwłocznie pożegnać się i wyjść niezauważony przez niepowołane oczy (adresatką utworu jest prawdopodobnie Maria Szymanowska, z którą Mickiewicz wdał się w łatwy i przyjemny romans, skrzętnie ukrywany przez obie strony). W monologu bohatera lirycznego wyczuwa się dystans nie tylko wobec sytuacji, ale i adorowanej kochanki. Zamiast rozpacz z jego wypowiedzi emanuje spokój wywołany niedawnym erotycznym spełnieniem: „Dzieńdobry! nie śmiem budzić, o wdzięczny widoku! / [...] Dzieńdobry! słońce w oknach, ja przy twoim boku”. Wykorzystany tutaj motyw rozstania o świcie nawiązuje do tradycji średniowiecznej alby, gatunku popularnego w kręgu prowansalskich trubadurów (a sparafrasowanego w słynnej scenie balkonowej z *Romea i Julii* Szekspira). Alba po prowansalsku oznacza „świt” i zazwyczaj dotyczy porannego rozstania zakochanych. Bowiem gdy noc jest sprzymierzeńcem kochanków, świt niesie ze sobą konieczność rozłąki kochających się potajemnie, często miłością grzeszną, nieakceptowaną społecznie.

Problem interpretacyjny analizowanego sonetu polega na istnieniu całej gamy niedopowiedzeń niepozwalających odgadnąć, czy rzeczywiście kochanek spędził noc w łóżu adresatki lirycznej, czy też po prostu udało mu się zakraść do jej sypialni nad ranem, aby podziwiać nieświadomą niczego kobietę. Za tą drugą hipotezą wydaje się opowiadać reakcja kochanki: „Dzieńdobry! nie pozwalasz ucałować ręki? / Każesz odejść, odchodzę: oto masz sukienki, / Ubierz się i wyjdź prędko – dzieńdobry ci powiem”. Warto zwrócić uwagę na nowy format języka poetyckiego oscylującego na granicy subtelnego eroty-

zmu. Obecność zmysłowych epitetów („rajskie okolice”, „boskie lice”, „muchy swawolnice”, „senne wdzięki”) w wysublimowany sposób drażnią zmysły, nie przekraczając przy tym granic dobrego smaku. Liczne wykrzyknienia i pytania retoryczne nadają wypowiedzi dynamizm, a także podkreślają podekscytowanie bohatera lirycznego. Ów erotyzm utworu wydał się zbyt śmiały współczesnym Mickiewiczowi recenzentom. Franciszek Salezy Dmochowski stwierdził, że wiersz ten raz i „śmiesznym brakiem przyzwoitego tonu”.

Snuć miłość

Nadrzędnym problemem pisanych w Lozannie liryków jest wewnętrzna przemiana, związana z duchowym kryzysem i porzuceniem przez poetę dawnego trybu życia. Pojawia się on także w omawianym liryku. Tematem rozważań podmiotu lirycznego jest miłość postrzegana z perspektywy człowieka dojrzałego, mającego za sobą niejedną miłosną przygodę.

Wiersz ma budowę dwudzielną: pierwsza część dotyczy przejawów miłości i związanych z nią doznań, natomiast druga poświęcona została rozważaniom na temat roli uczucia w ludzkim życiu. Za pomocą zestawienia istoty uczucia z procesami przyrody („jak jedwabnik nić wnętrzem swym snuje, jak wiatr wieje”), Mickiewicz wskazuje nam, że jest ono najbardziej naturalnym aspektem ludzkiego życia. Miłość, wydająca się na pozór impulsywnym doznanem, jest w rzeczywistości efektem świadomej pracy i formą odpowiedzialności za drugiego człowieka. Stanowi istotę człowieczeństwa, „moc przyrodzenia i moc żywiołów”. Tylko dzięki niej możemy rozwijać potęgę naszego ducha i przez to zbliżyć się do nieba. Jest ona bowiem „mocą aniołów i Stwórcy stworzenia – w jej głębi tkwi boski pierwiastek”.

Idea niezwyklej siły uczucia została uwypuklona przez nagromadzenie wyliczeń oraz porównań, paralelizmy składniowe wzmacniają zaś przekaz, nadając wierszowi melodyjność. Dodatkowym walorem liryku jest jego wielowymiarowość, uzyskana dzięki rozbudowanej metaforyce, pozwalającej czytelnikowi na odkrywanie coraz to nowych przesłanek tekstu.

Nad wodą wielką i czystą

Po raz kolejny powraca Mickiewicz w swojej liryce do dramatycznego problemu samotności, aby nad wodami Lemanu pogodzić się z własnym losem. W pierwszych trzech zwrotkach za pomocą opisów przyrody podmiot liryczny snuje refleksje natury filozoficznej. Opisywana przez niego woda urasta do rangi symbolu trwałości i niezmienności. Chociaż rejestruje przeróżne zjawiska, nie poddaje się ich działaniu: „A woda, jak dawniej czysta, / Stoi wielka i przejrzysta”. Skały i obłoki potwierdzają swoje istnienie, przeglądając się w jej tafli. Wykorzystana w utworze metaforyka przywołuje na myśl obraz

ogromnego lustra, które wiernie odbija rzeczywistość. W opozycji do nietrwałych błyskawic woda symbolizuje wieczność, ponieważ wobec kruchości i przemijalności istnienia jest jedynym stałym elementem natury zdolnym płynąć wiecznie.

W kolejnym fragmencie liryka pośrednia ustępuje miejsca bezpośrednim wyznaniom podmiotu lirycznego – rozważaniom na temat ludzkiego losu i roli poezji. Od tej pory poeta nie chce już pełnić funkcji narodowego wieszczka, który dzięki swej twórczości wznosi się na wyżyny ludzkości. Pragnie jedynie wiernie, tak jak woda, odtwarzać rzeczywistość. Poezja zatem jest zwierciadłem zachowującym w słowach pamięć o świecie zewnętrznym. Podsumowanie wiersza stanowi ostatnia zwrotka, w której ja liryczne wyraża zgodę na przemijalność swojego życia: „Błyskawicom grzmieć i ginać, / Mnie płynąć, płynąć, płynąć”. Obraz przyrody cechuje czytelność i prostota wynikająca z prawie całkowitego braku metafor i rozbudowanych opisów. Poeta jedynie ożywia naturę za pomocą personifikacji („twarze ich czarne, przebiegły obłoki” itp.). Jak pisał Julian Przyboś, w utworze tym „wszechobjmująca zaduma sprowadziła świat do elementów. Świat zestroił się z poetą, a potem utożsamił się z nim”.

Mickiewicza skrzydlate słowa

Bo kto przysięgę naruszy,
Ach, biada jemu, za życia biada!
I biada jego złej duszy.
(*Świtezianka*)

Martwe znasz prawdy, nieznane dla ludu,
Widzisz świat w prozku, w każdej gwiazd iskierce.
Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!
Miej serce i patrzaj w serce!
(*Romantyczność*)

Gdy cię nie widzę, nie wzdycham, nie płaczę,
Nie tracę zmysłów, kiedy cię zobaczę;
Jednakże gdy cię długo nie oglądam,
Czegoś mi braknie, kogoś widzieć żądam
I tęskniąc sobie zadaję pytanie:
Czy to jest przyjaźń? czy to jest kochanie?
(*Niepewność*)

Precz z moich oczu!... posłucham od razu,
Precz z mego serca!... i serce posłucha,

Precz z mej pamięci!... nie – tego rozkazu
Moja i twoja pamięć nie posłucha.
(*Do M****)

Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać
Tam domku i gniazdeczka.
(*Lozanna 1838–1840*)

Skalom trzeba stać i grozić,
Obłokom deszcze przewozić,
Błyskawicom grzmieć i ginąć,
Mnie płynąć, płynąć, płynąć.
(*Nad wodą wielką i czystą*)

(*Oprac. A.L.*)