

ROMANTYCZNE NOWATORSTWO I TRADYCJA

KAZIMIERZ CYSEWSKI

ROMANTYCZNE NOWATORSTWO I TRADYCJA
O "BALLADACH I ROMANSACH"
MICKIEWICZA

hołini

Projekt okładki:
Ewa Natkaniec

Redakcja:
Michał Kuziak

Marka Homini jest częścią
Wydawnictwa Benedyktynów Tyniec

Kraków 2018

ISBN 978-83-7354-642-4

© Copyright by Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów

Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów
ul. Benedyktyńska 37, 30–398 Kraków
tel. +48 (12) 688-52-90,
tel./fax: +48 (12) 688-52-95
e-mail: wydawnictwo@tyniec.com.pl
zamowienia@tyniec.com.pl
www.tyniec.com.pl

Druk i oprawa:
Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów
druk@tyniec.com.pl

SPIS TREŚCI

Michał Kuźniak, <i>Ballady i romanse</i> Mickiewicza/Cysewskiego	7
Wstęp	17
Na rozdrożu	
<i>Pierwiosnek</i>	25
Przedwiedza i poznanie	
<i>Romantyczność</i>	49
Przestrzeń i czas na nowo odkryte	
<i>Świtez</i>	97
Świat nieoswojony, czyli urok tajemnicy i tajemnica uroku	
<i>Świtezianka</i>	145
Prymitywizm: między dystansem i aprobatą	
<i>Rybka</i>	185
Odkrycie dziecięcości	
<i>Powrót taty</i>	215
Imitacja konwencji i rzeczywistość	
<i>Kurhanek Maryli</i>	247
Poznawcza i terapeutyczna wartość ironii	
<i>Do przyjaciół, To lubię</i>	275

Psychologiczna przezroczystość zdarzeń	
<i>Rękawiczka</i>	319
Konfrontacja sprzeczności	
<i>Pani Twardowska</i>	349
Fantastyka i psychologiczny eksperyment	
<i>Tukaj</i>	379
Autentyzm i mitologizacja	
<i>Lilije.</i>	403
Jeszcze jedna próba konwencji	
<i>Dudarz.</i>	457
Spojrzenie na całość	479
Zusammenfassung	497
Bibliografia	501
Indeks osób	509

„BALLADY I ROMANSE”

MICKIEWICZA / CYSEWSKIEGO¹

Status wstępu jest dość paradoksalny. Ma służyć temu, co następuje po nim, a przecież nad tym niejako zapanowuje. Konieczność pojawienia się wstępu zdaje się wskazywać na jakiś brak lub nadmiar tekstu, który musi zostać w ten sposób wprowadzony. Tekst może znaczyć zbyt wiele bądź zbyt mało. Komentarz wstępu ma za zadanie ułatwić czytelnikowi poradzenie sobie z tą sytuacją. Wyostrażając tę kwestię, można powiedzieć, że jeśli mamy do czynienia ze wstępem, to w pewien sposób ujawnia to niepotrzebność tekstu. W przypadku książki Kazimierza Cysewskiego, którą ponownie oddajemy do rąk czytelnika dzięki inicjatywie o. Szymona Hiżyckiego OSB, rzecz przedstawia się jednak odmiennie, choć ta odmienność tylko radykalizuje sytuację każdego tekstu. Owszem, książka o *Balladach i romansach* Mickiewicza odznacza się brakiem. Ale brak ten wywodzi się z porządku pozatekstowego. Wynika nie tylko z tego, że autor pozostawił nam swoją książkę, ale i z tego, że nie ma go już pośród nas. Dlatego też, nim przejdę do krótkiego omówienia monografii cyklu romantyka, kilka słów przybliżających sylwetkę naukową badacza. Pisząc o nim, będę przy tym starał się oddawać głos także

¹ Wykorzystuję tu fragmenty napisanego przeze mnie wspomnienia o prof. K. Cysewskim, które zostało opublikowane w „Pamiętniku Literackim” 4 (2004).

innym czytelnikom jego publikacji, którzy pozostawili świadectwo swojej lektury.

Prace naukowe Cysewskiego skupiają się wokół trzech głównych zagadnień: historii badań literackich, literatury polskiego romantyzmu oraz literatury dla dzieci i młodzieży. Badacz zajmował się także funkcjonowaniem *Biblii* w literaturze, twórczością Ignacego Krasickiego, powieścią historyczną Teodora Tomasza Jeża, literaturą kaszubską oraz Witkacym. Pisał o problemach metodologii literaturoznawstwa i teorii literatury. Różnorodność zainteresowań naukowych Profesora podkreślali recenzenci jego przewodu habilitacyjnego². W projektach studiów nad romantyzmem, formułowanych i realizowanych przez Cysewskiego, uwagę zwraca myślenie interdyscyplinarne, przekraczające granice różnych dyskursów naukowych. To przede wszystkim fortunne łączenie perspektywy teoretycznej z historycznoliteracką umożliwiło badaczowi osiągnięcie w podejmowanych przezeń pracach ważnych efektów poznawczych.

Tym, co szczególnie interesowało Cysewskiego, począwszy od rozprawy doktorskiej, przez pierwsze projekty pracy habilitacyjnej, skończywszy na organizowanych konferencjach, była historia nauki, zwłaszcza historia badań literackich. Opublikowana książka *Z zagadnień literaturoznawstwa polskiego doby pozytywizmu 1860* –

² Zob. M. MACIEJEWSKI, *Ocena rozprawy habilitacyjnej i dorobku naukowego dra Kazimierza Cysewskiego*, s. 1, maszynopis. Pomocny w uzyskaniu tych materiałów, znajdujących się w Archiwum Uniwersytetu Gdańskiego, okazał się prof. Jan Ciechowicz.

1914³, będąca przepracowaną wersją rozprawy doktorskiej (pisanej pod kierunkiem Konrada Górskiego i obronionej w 1975 r.), uzupełnia ustalenia Stefana Sawickiego dotyczące dziejów polskiego literaturoznawstwa w XIX wieku. Osobno Cysewski poświęcił uwagę „receptji badawczej mistycznej twórczości Słowackiego”⁴, „interpretacjom Wielkiej Improwizacji”, „historycznoliterackim ujęciom osobowości Mickiewicza”⁵, pozytywistycznemu aspektowi myśli literaturoznawczej Konrada Górskiego⁶.

W omawianym nurcie prac mieści się także projekt zbiorowych studiów mickiewiczologicznych⁷. Również książki na temat *Ballad i romansów* wyrastają z rozważań o tradycji interpretacyjnej owego cyklu, w której autor zakorzenił swoje odczytania – lojalnie, choć i nie bez dyskusji traktując poprzedników. W sferze niezrealizowanych pomysłów Cysewskiego pozostały plany przedstawienia ujęć romantyzmu w literaturoznawstwie polskim drugiej połowy XIX w. oraz napisania rozprawy o monografii historycznoliterackiej.

³ Zob. K. CYSEWSKI, *Z zagadnień literaturoznawstwa polskiego doby pozytywizmu 1860 – 1914*, Słupsk 1986.

⁴ Zob. TENŻE, *Receptja badawcza mistycznej twórczości Słowackiego*, [w:] *Z dziejów polskiej nauki o literaturze*. T. 2, red. H. MARKIEWICZ, G. MATUSZEK, Kraków 1988.

⁵ Oba teksty znajdują się w tomie *Mickiewiczologia. Tradycje i potrzeby*, pod red. K. CYSEWSKIEGO, Słupsk 1999.

⁶ Zob. K. CYSEWSKI, *Pozytywistyczne składniki postawy naukowej Konrada Górskiego*, [w:] *Konrada Górskiego świat literatury, teatru i języka. Materiały z konferencji zorganizowanej w setną rocznicę urodzin Profesora*, red. W. SAWRYCKI, J. SPEINA, Toruń 1996.

⁷ Wydane zostały dwa tomy: *Mickiewicz interdyscyplinarny*, pod red. K. CYSEWSKIEGO, SŁUPSK 1999; *Mickiewicz jako bajkopisarz*, pod red. K. CYSEWSKIEGO, Słupsk 2000.

Podkreślić trzeba, że Cysewskiego interesował nie tyle sam przegląd badań, ile przede wszystkim próba ukazania metod określających podejście do tekstu literackiego; stąd też pojawiający się w książce na temat literaturoznawstwa pozytywistycznego problemowy sposób prezentacji zagadnienia, umożliwiający ukazanie głównych tendencji owego nurtu badawczego (autor pisze o relacji nauki o literaturze do krytyki literackiej, o koncepcjach literatury i koncepcjach jej historii, o dokonującym się w XIX w. przejściu od historii oświaty do historii literatury, o ukazywaniu kwestii narodowości literatury polskiej, jej początków, a także o koncepcjach periodyzacyjnych w ówczesnych syntezach historycznoliterackich; osobno poświęca uwagę pracom Stanisława Tarnowskiego i Piotra Chmielowskiego). Ireneusz Opacki w recenzji przewodu habilitacyjnego profesora Cysewskiego eksponował jego szczególne umiejętności konceptualizowania omawianej problematyki⁸.

Jeśli chodzi o prace dotyczące literatury romantyzmu, Cysewski zajmował się przede wszystkim twórczością Mickiewicza oraz Norwida; pisał także o Malczewskim, Słowackim, Krasińskim oraz – wspólnie z Marianem Śliwińskim – o funkcjonowaniu spuścizny Swedenborga w polskim romantyzmie. Ostatnia publikacja Cysewskiego dotyczy muzyki w dziele Mickiewicza⁹. Badacz planował ponadto napisanie rozprawy o dyskursach Norwida – pojmowanych jako sposoby dialogu z otaczającym poetę światem.

⁸ Zob. I. OPACKI, *Opinia o dorobku naukowym oraz rozprawie habilitacyjnej dra Kazimierza Cysewskiego*, s. 2, maszynopis.

⁹ Zob. K. CYSEWSKI, *Mickiewicz a muzyka. Konteksty i problemy*, [w:] *Twórczość w godzinach nadliczbowych. Między biografią a sztuką*, red. D. KALINOWSKI, Słupsk 2004.

Monografie na temat *Ballad i romansów* (*O „Balladach i romansach” Mickiewicza. Interpretacje*¹⁰ oraz wspomniana już – *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*)¹¹, praca napisana wspólnie ze Sławomirem Rzepczyńskim, dotycząca *Czarnych kwiatów*¹², i studia na temat epistolografii romantycznej (listy Norwida, Krasińskiego oraz Słowackiego¹³), które Cysewski planował zebrać w osobną publikację, należą do dziś do podstawowych opracowań podejmowanych zagadnień¹⁴.

Prace teoretycznoliterackie Cysewskiego zebrane w książce *Między historią badań literackich a teorią literatury*¹⁵ skupiają się wokół

¹⁰ Zob. TENŻE, *O „Balladach i romansach” Mickiewicza. Interpretacje*, Słupsk 1987 (recenzję tej książki opublikowała M. Kalinowska w „Pamiętniku Literackim” 2 (1989)); *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1994.

¹¹ *Balladom i romansom* K. Cysewski poświęcił także studium „*Ballady i romanse*” – przewodnik epistemologiczny („Pamiętnik Literacki” 3 (1983)).

¹² Zob. K. CYSEWSKI, S. RZEPCZYŃSKI, *O „Czarnych kwiatach” Norwida*, Słupsk 1996.

¹³ Zob. K. CYSEWSKI, *Uwagi o listach Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 3/4 (1985–1986); *Epistolografia jako literatura. Na przykładzie listów Zygmunta Krasińskiego*, „Prace Polonistyczne” 49 (1994); *Listy Słowackiego do matki – problem obrazu autora*, [w:] *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego*, red. M. ŚLIWIŃSKI, Olsztyn 1997; *Problem autokreacji w listach Zygmunta Krasińskiego*, [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. SZTACHELSKA, E. DĄBROWICZ, Białystok 2000.

¹⁴ Widoczne jest to w nawiązaniach do tych prac, np. u badaczy *Ballad i romansów* jako cyklu literackiego (zob. R. FIEGUTH, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przeł. M. ZIELIŃSKI, Warszawa 2002) czy interpretatorów epistolografii romantycznej (np. prace pomieszczone w tomie *O liście polskim w wieku XIX*).

¹⁵ Zob. K. CYSEWSKI, *Między historią badań literackich a teorią literatury*, Olsztyn 2002.

problemów komunikacji literackiej (poetyka oswajania w tekście tego, co kulturowo obce, autokreacja autorska), genologii (powieść historyczna, ujęcie epistolografii jako literatury¹⁶) oraz aksjologii (zależność wartościowania dzieła od wartości w nim zawartych). W rozważaniach tych zwraca uwagę związek refleksji teoretycznej z materią historycznoliteracką, badacz zawsze wyprowadza swoje tezy na podstawie analiz tekstów literackich.

Książka *Romantyczne nowatorstwo i tradycja* została poświęcona kwestii przełomowości Mickiewiczowskiego zbioru¹⁷. Recenzenci, Józef Bachórz i Marian Maciejewski, dostrzegali oryginalność interpretacji zawartych w rozprawie; w podobny sposób wypowiadał się także recenzent wydawniczy pierwszej pracy Cysewskiego o *Balladach i romansach* – Czesław Zgorzelski¹⁸. Godna podkreślenia jest umiejętność autora potrafiącego dostrzec wielogłosowość cyklu (a także wielogłosowość poszczególnych składających się nań utworów), tworzoną przez rozmaite języki opisu świata oraz wyrażania podmiotowości.

¹⁶ Chodzi o chyba najważniejszy tekst teoretycznoliteracki badacza: *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią* (pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1 (1997)).

¹⁷ Jak zwraca uwagę w 1995 r. M. Piwińska („*Ballady i romanse*”, „Teksty Drugie” 6 (1995)), odnosząc się wszakże do wersji książki z 1987 roku, stanowi ona jedyną publikację głębiej podejmującą kwestię cykliczności *Ballad i romansów*; sytuację tę zmieniła, oprócz artykułu Piwińskiej, książka R. FIEGUTHA, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przeł. M. ZIELIŃSKI, Warszawa 2002.

¹⁸ Korzystam z recenzji znajdującej się w Wydawnictwie Naukowym Akademii Pomorskiej w Słupsku.

Cysewski nie dokonuje przeciwstawienia: tradycja–nowatorstwo, lecz ukazuje, w jaki sposób w balladach Mickiewicza tradycja literacka zostaje sfunkcjonalizowana dla potrzeb nowego, romantycznego dyskursu, jak staje się jednym z języków kształtującego się światopoglądu romantyzmu; pozwala wypowiedzieć nowe doświadczenie rzeczywistości, nową epistemologię ze znajdującą się w jej centrum kategorią tajemnicy. Znamienna jest ponadto – także podkreślana przez recenzentów – cechująca postawę interpretacyjną Cysewskiego perspektywa „po stronie autora”: nie tylko zwracanie uwagi na intencję tekstu, ale i dążenie do przyjmowania „interpretacji dla utworu, więc i dla czytelnika, najkorzystniejszej”¹⁹.

Zauważalną tendencją prac Cysewskiego jest niechęć do dużych form literaturoznawczych i nastawienie na interpretację, z czym idzie w parze przywiązanie do warsztatu poetyki. Prawidłowość ta widoczna jest także w książce, o wyraźnej intencji monograficznej, jaką są studia o *Balladach i romansach* Mickiewicza.

Podejście badawcze Cysewskiego ma charakter synkretyczny, ujawnia dążenie do przekraczania granic wyznaczanych przez metody. Autor nie ukrywa się za nimi, ma świadomość ich deformującego wpływu na lekturę. Korzystając z dorobku teorii literatury, pragnie przede wszystkim toczyć dialog z tekstem, w czym pomocna okazuje się przenikliwość, a także zdolność, o której pisał Bachórz w recenzji książki *Romantyczne nowatorstwo i tradycja*: „[...] doprawdy trzeba było prócz atutów intelektualnych i zapału badawczego również i specyficznego »czucia« tego czasu [utworów Mickiewicza – M.K.], by zobaczyć tyle i napisać tak interesująco jak Kazimierz Cysewski”²⁰.

¹⁹ K. CYSEWSKI, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja*, s. 263.

²⁰ J. BACHÓRZ, *Opinia o pracy Kazimierza Cysewskiego „Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza”*, s. 1, maszynopis.

Autor monografii *Ballad i romansów* to strukturalista zajmujący się budową dzieła literackiego, poetyką w jej aspekcie opisowym oraz historycznym. Jednocześnie przedstawia opracowywane zagadnienia w perspektywie semiotyczno-komunikacyjnej; widoczne są ponadto w jego dyskursie inspiracje Bachtinowską koncepcją słowa dialogicznego. Wypada przy tym zauważyć, iż nastawienie strukturalne współistnieje u Cysewskiego z szeroko rozumianym kontekstualnym ujęciem dzieła literackiego, a także z perspektywą historycznoliteracką.

Przyglądając się konwencjom literatury, badacz pyta jednocześnie, czym dany tekst jest dla jego autora i co mówi o rzeczywistości; widoczne jest takie postępowanie np. w rozważaniach o Mickiewiczowskich balladach ukazywanych jako dyskurs osławiania „nowego” świata, wprowadzania w rządzące nim reguły. Praktyka interpretacyjna Cysewskiego ujawnia wymiar hermeneutyczny: wyrasta ze współczesności czytającego, ma na uwadze rozumienie dzieła, dotarcie do jego spójnego sensu. Badacz jest przy tym świadomy niemożności wyczerpania bogactwa znaczeń tekstu (zawsze „niedoczytanego”), traktuje lekturę jako nieskończony ruch myśli. Jednocześnie przedstawia czytelnikowi nie tylko jego efekt, ale i dochodzenie do niego, stawiane pytania, powstające wątpliwości, różne możliwe odpowiedzi (również związane z własnym postępowaniem interpretacyjnym).

Mickiewicz wyłaniający się z książki Cysewskiego, autor *Ballad i romansów*, to poeta realista, zarówno w wymiarze psychologicznym, jak i metafizycznym. Ujęcie takie może zaskakiwać, zwłaszcza jeśli pamiętamy o paradygmacie romantycznej wyobraźni. Bez wątpienia widać w przyjęciu takiej ramy interpretacyjnej zbliżenie do znakomitego znanego autorowi literaturoznawstwa pozytywistycznego. Mickiewicz realista w lekturze badacza to, jak już wspomniałem, poeta, który poszukuje języka adekwatnego do wypowiedzenia doświadczenia rzeczywistości, prawdy życia w jego skomplikowaniu, niejednoznaczności. W ten sposób też, zwróćmy uwagę, Mickiewicz okazuje się nie

tylko poetą fortunnie aktualizującym języki tradycji literackiej, ale i mędrce, który ma coś do powiedzenia na temat egzystencji.

Paradoksalnie, w pracach Cysewskiego współlistnieje świadomość względności metod badawczych – czy szerzej: efektów poznania naukowego – z dążeniem do obiektywizmu i wiarą w dyskurs naukowy, którego klasyczną postać możemy obserwować w książce poświęconej *Balladom i romansom* (choć zarazem autor nie stroni od wartościowania, ma ono wszakże charakter estetyczny). Badacz pisze w jednym ze swoich studiów: „Powstają nawet wielkie prace o Mickiewiczu, które są swoistym »przekładem« poety na pomysł, w niczym nie ułatwiając rozumienia dzieła i osobowości twórcy. Sam Mickiewicz może tu być »drogowskazem«: nigdy nie chodziło mu o nowe dla samego nowego, ale o to, by coś zrozumieć, uświadomić, powiedzieć”²¹. Proponowane przez Cysewskiego lektury Mickiewiczowskiego cyklu zostają określone w książce przez dwie metafory: racjonalnego oglądu i intuicyjnego wglądu, powracające często w dyskursie autora.

Wracam do wydanej w 1994 r. książki *Romantyczne nowatorstwo i tradycja...* po latach, po tym, co wydarzyło się przez ten czas w literaturoznawstwie i mickiewiczologii, w humanistyce. Można odnieść wrażenie, że minęła epoka, jeśli nie kilka epok. Pisanie Cysewskiego jest inne od tego, z którym spotykamy się współcześnie. Staralem się opisać tę inność w sformułowanych wyżej uwagach. Bez wątpienia może ona mieć dziś charakter odświeżający. Przede wszystkim przy-

²¹ K. CYSEWSKI, *Historycznoliterackie ujęcia osobowości Mickiewicza*, [w:] *Mickiewiczologia*, s. 9.

promina o, jak się zdaje, zanikającej sztuce czytania literatury jako struktur języka artystycznego.

Na zakończenie tych uwag chcę oddać głos recenzentom pracy doktorskiej Cysewskiego, poświęconej pozytywistycznym syntezom literatury narodowej. Bronisław Nadolski i Stefan Sawicki podkreślali ambitny charakter postawionego problemu, szeroki zakres uwzględnionego materiału, świadomość metodologiczną doktoranta oraz zalety jego stylu. Sawicki pisał: „Nie ma tu sformułowań obliczonych na efekt, widoczny jest natomiast wysiłek dotarcia do prawdy [...]”²². Prawda wypowiedzi na temat literatury – przy świadomości jej problematycznego charakteru – to chyba najważniejsza, choć dziś niemodna, kategoria myślenia Cysewskiego–literaturoznawcy. Wspomniany wysiłek widać w całym dorobku naukowym badacza, niejednokrotnie powracającego do opracowanych przez siebie zagadnień, ukazywanych za każdym razem w nowym – nieraz rewidującym wcześniejsze propozycje – ujęciu. Tak też jest w przypadku książki o Mickiewiczowskim debiucie romantycznym. Książki, która do dzisiaj zwraca uwagę nie tylko wzorcową realizacją warsztatu strukturalno-semiotycznego autora, ale i jego nienachalną mądrością hermeneuty.

Michał Kuziak

²² Korzystam z kopii recenzji doktoratu K. Cysewskiego. Pragnę w tym miejscu podziękować prof. Mirosławowi Strzyżewskiemu za pomoc w uzyskaniu ich z Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Przytoczony cytat pochodzi z recenzji S. Sawickiego *Ocena rozprawy doktorskiej mgra Kazimierza Cysewskiego „Rozwój syntezy literackiej w świetle metodologii. (Z dziejów syntezy literatury narodowej w Polsce w latach 1860 – 1914)”* (s. 1, maszynopis). Warto dodać w tym miejscu, iż fragmenty doktoratu K. Cysewski publikował na łamach „Pamiętnika Literackiego”, „Ruchu Literackiego” oraz „Rocznika Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”.

W S T Ę P

Ballady i romanse opisywano wielokrotnie. Zakres ustaleń jest tu nader różnorodny i bogaty, brak jednak dotychczas opracowania monograficznego, na które bez wątpienia *Ballady i romanse* zasługują – zarówno ze względu na rolę tego cyklu w dziejach literatury, jak i poetycką rangę poszczególnych utworów. Oto podstawowe założenia prezentowanej pracy:

1. Poetycka ranga poszczególnych utworów, nieraz zajmujących osobne i ważne miejsce w literaturze polskiej i świadomości społecznej, wymaga poddania ich wnikliwшему i osobnemu oglądowi, istotną rolę musi jednak odgrywać tu również myślenie o *Balladach i romansach* jako znaczącej całości.
2. Rola, którą *Ballady i romanse* w dziejach literatury odegrały, decyduje o konieczności powiązania ujęcia monograficznego z zagadnieniem nowatorstwa i tradycji.
3. Problem nowatorstwa i tradycji nie jest tu traktowany w aspekcie operacji klasyfikacyjnych i odkrywania tego, co stare i nowe w cyklu, ponieważ przyświeca pracy odmienne myślenie metodologiczne; nadmierne podporządkowanie ujęcia dychotomii „stare – nowe” może mieć różnorakie, nieraz ujawniane w toku analiz, negatywne konsekwencje poznawcze; zresztą niewiele nowego można by tu wniesć ze względu na wieloletnie ukierunkowanie badań literackich; rzecz dotyczy współistnienia w *Balladach i romansach* trady-

cji i nowatorstwa, ustosunkowania się do tradycji, jej wykorzystywania, metod przewyższania, „dyskusji” z nią, sposobów splatania tego, co nowe, z tym, co stare, osvajania „nowego” ze względu na funkcjonujące w komunikacji społecznej „stare”; próbuję dać odpowiedź na pytanie, jak tradycja jest wykorzystywana i przewyższana w sytuacji przełomu historycznoliterackiego, w określonych warunkach komunikacyjnych.

4. Nowatorstwo i tradycja dotyczą nie tylko konwencji literackich, ale także orientacji światopoglądowej, sposobu interpretowania rzeczywistości; i mimo że „gra” z tradycją i sposób wprowadzania nowego widzenia świata mieszczą się w centrum zainteresowania, to przecież musi się to oprzeć na pewnej diagnozie – niekoniecznie z oczywistych powodów odkrywczej – tego, co nowe i stare w *Balladach i romansach*.
5. *Ballady i romanse* są nowatorskie, są przełomowe, muszą więc być w szczególny sposób związane z tradycją, z konieczności musi ona być w nich różnorako obecna; z powodów komunikacyjnych żaden utwór nie może zaistnieć w „próżni”, musi oprzeć się na istniejącym uniwersum artystycznym i światopoglądowym by możliwe było wprowadzenie własnego nowatorstwa; w przeciwnym wypadku mielibyśmy do czynienia z tym, co spotkało Norwida; prócz wysłownej już konieczności komunikacyjnej wspomnieć należy już w tych wstępnych założeniach o szczególnym, można by rzec – pieczołowitym i – paradoksalnie – nierewolucyjnym, stosunku Mickiewicza do przeszłości literackiej.
6. Z wyłuszczonych przesłanek wynika obecność w metodologicznych regułach niniejszej pracy komunikacyjnej perspektywy oglądu (zarówno w relacjach zewnętrznych, jak i wewnątrztekstowych), co może też przyczynić się do wzbo-

gacenia ujęcia, zważywszy zdominowanie współczesnych badań nad romantyzmem przez historię idei oraz – chyba w mniejszym zakresie – przez historię gatunków, gdy w przeszłości królowała problematyka stricte filologiczna.

7. Wyeksponowane w tytule ujęcie historycznoliterackie podporządkowane zostało przekonaniu, że podstawą wniosków musi tu być niejako „bezinteresowny” ogląd konkretnych utworów w ich artystyczno-semantycznej całości; dominacja myślenia historycznego, „rozwojowego”, oraz wszelkich uogólnień dotyczących procesu historycznoliterackiego zbyt łatwo prowadzić może do rozmaitych przegięć interpretacyjnych, niedopowiedzeń, błędnych rozpoznań, nieuprawnionych ocen; z tego założenia, ale przecież także z rangi badanego cyklu wynika ściśle powiązanie oglądu problematyki romantycznego nowatorstwa i tradycji z konkretnymi utworami, widzianymi jednak na „mapie” funkcjonujących konwencji; dylemat badacza, związany z tym, co ogólne (konwencje literackie, w tym gatunkowe) i jednostkowe, rozstrzygany jest zawsze „na korzyść” konkretnego utworu; „zewnątrzne” i „ogólne” to interpretacyjny układ odniesienia, nie zaś podstawowy cel, to raczej ogólnie zarysowane tło niż przedmiot zainteresowania; tradycja i nowatorstwo tutaj to głównie *w e w n ę t r z n y p r o b l e m* utworów; równocześnie jednak obraz przełomu i konwencji ulegać może przeformułowaniu lub dookreśleniu w wyniku oglądu literackiego konkretnego.
8. Tytuł *Romantyczne nowatorstwo i tradycja* nie sugeruje – wbrew pozorom – ujęcia diachronicznego, lecz synchroniczne (wynika to już z tego, co zostało powiedziane wyżej); zatem nie proces ma być odtworzony w wyniku dociekań nad *Balladami i romansami*, lecz pewien stan rzeczy w określonej

- sytuacji historycznoliterackiej; porządek „rozwojowy”, diachroniczny nie jest tu traktowany jako gorszy, ale jako inny, przynoszący w swoim zakresie nader wartościowe rozpoznania, które jednak nie w pełni dają się zastosować do oglądu utworów w ich artystyczno-semantycznej całości, a z całą pewnością nie mogą podporządkowywać sobie tego oglądu.
9. W efekcie takich założeń *Ballady i romanse* to dzieło – zarówno w swojej całości, jak i „składnikach” – stanowiące samoistnie wartościowy i główny przedmiot zainteresowania i opisu badawczego, ale przecież także *sui generis* oznaka określonej sytuacji historycznoliterackiej i komunikacyjnej, nader ważne *signum* charakteru dokonujących się zmian, to wreszcie godny najwyższej uwagi (ze względu na znaczenie w dziejach literatury) przejaw stawiania i rozwiązywania problemów czasu przełomu.
 10. W opisie utworów Mickiewicza dominuje z jednej strony problematyka morfologiczno-stylistyczna i komunikacyjna, z drugiej – rekonstrukcja odkryć i znaczeń psychologicznych, epistemologicznych i światopoglądowych (w ich aspekcie historycznymi uniwersalnym); ważnym składnikiem dociekań jest problem stosunku ballad do szeroko rozumianej rzeczywistości, tu bowiem kryją się najważniejsze bodaj czynniki ich literackiego kształtu, ich nowatorstwa i stosunku do tradycji; mniej zaznacza się natomiast ujmowanie utworów w kategoriach stricte genologicznych, po pierwsze dlatego, że myślenie gatunkowe w zastosowaniu do tego momentu dziejowego nadmiernie przesunęłoby monografię w kierunku diachronii i diagnozowania zewnętrznego stanu konwencji (kosztem poznania literackiego konkretnego), co zaciemniłoby jej metodologiczny obraz, po wtóre i chyba ważniejsze – niewiele potrafię dodać do bogatych ustaleń genologicz-

nych (głównie w pracach Czesława Zgorzelskiego, Mariana Maciejewskiego i Ireneusza Opackiego) dotyczących przełomu romantycznego.

11. Przegląd dotychczasowych badań i interpretacji to ważny składnik tego mającego przecież również monograficzne ambicje opracowania; wykreślone zostają w ten sposób antecedencje własnych ustaleń, łatwiej o odkrycie potrzebnej perspektywy oglądu, a i charakterystyka utworów wzbogaca się o te problemy, które z różnych względów znalazły się na marginesie zainteresowań; nie bez znaczenia jest też fakt, że tradycje badań pokazują kształtowanie się świadomości interpretacyjnej, co stanowi przecież nader istotny składnik zjawiska, którym są w dziejach naszej kultury *Ballady i romanse*.
12. Tradycja badawcza to także dług zaciągnięty u poprzedników – zarówno w bezpośrednich, merytorycznie łatwo uchwytanych odniesieniach, jak też w kształtowaniu się sposobu myślenia o *Balladach i romansach*, twórczości Mickiewicza, początkach romantyzmu, co z różnych powodów nie zawsze znalazło swój wyraz w odpowiednim zapisie bibliograficznym (dlatego w tym miejscu odnotowuję inspirację metodologiczną czerpaną z prac Mariana Maciejewskiego i Ireneusza Opackiego w docieraniu do głębokich, światopoglądowych znaczeń tekstu, do zawartej *implicite* w utworach perspektywy oglądu i ujmowania świata – aczkolwiek najbardziej bezpośrednio studia niniejsze nawiązują do ustaleń Czesława Zgorzelskiego); to, co zostało wyżej powiedziane, dotyczy nie tylko aprobowanych odniesień, ale i tych fragmentów dorobku badawczego, które w ramach reguł w pracy obowiązujących zaakceptowane być nie mogły, pełniąc jednak, nieraz bardzo istotne, funkcje inspiracyjne (uświado-

mienie problemu bywa bowiem ważniejsze niż sposób jego rozwiązania); momenty zgody i niezgody wobec tradycji badawczej to konieczny i wartościowy – zwłaszcza w sytuacji zmieniających się na naszych oczach paradygmatów naukowości – składnik procesu poznawczego, to jednak także niebezpieczeństwo – z jednej strony aroganckiego etykietowania poprzedników w celu wyeksponowania własnych zasług, z drugiej – emocjonalnego, a w efekcie też intelektualnego samoobezwładnienia się wskutek apriorycznego przyjęcia twierdzeń autorytetów, oby przedmiot badań był tu kryterium rozstrzygającym!

13. Wszystkie szkice wspólnie budują całość obrazu *Ballad i romansów* oraz zagadnienia romantycznego nowatorstwa w jego związkach z tradycją, stąd też są szczególnie nakierowane na jakąś kwestię artystyczno-semantyczną problematyki cyklu i przełomu, która w tym właśnie utworze znajduje bardziej wyraziste odzwierciedlenie; równocześnie jednak – mimo że podporządkowane jednolitej koncepcji i traktowane w pewnym stopniu „usługowo” – mogą funkcjonować osobno jako stosunkowo całościowe opisy, uwzględniające różnorakie aspekty poszczególnych utworów (co może prowadzić do – niewielkich zresztą – powtórzeń); rozdział końcowy stanowi próbę syntetycznego spojrzenia na *Ballady i romanse* w aspekcie zagadnień w pracy omawianych.
14. Jest oczywiste, że opracowanie niniejsze – mimo monograficznych ambicji, zatem z dążeniem do całościowego opisu poszczególnych utworów i cyklu, i mimo niebagatelnych niestety rozmiarów (by umożliwić „zagadnieniową” lekturę prezentowanych studiów, najważniejsze terminy i kwestie wyeksponowano w druku) – ujmuje jednak *Ballady i romanse* fragmentarycznie; jest oczywiste, że pewne zagadnienia zo-

stają ledwie dotknięte, o niektórych nie mówi się wcale (np. artystyczna problematyka samego tekstu bardzo często jest analizowana w pracy tylko sondażowo i wybiórczo, z wyraźną motywowaną subiektywnie predylekcją do zajmowania się określonymi kwestiami); każde opracowanie bowiem to z natury rzeczy element wieloetapowego czy wielopokoleniowego procesu poznawczego przy zmiennym paradygmacie nauki; zatem mniej może jest istotne, że o tylu sprawach mówi się za mało lub wcale się nie mówi, choć z pewnością byłoby warto; ważniejsze jest, by to, co już zostało wysłowne, było wysłowne zgodnie z regułami komunikacji naukowej, przynosiło konstatacje zasadne i stanowiło społecznie sprawdzalny wkład w poznanie.

W pracy niniejszej znajdują się również – najczęściej znacznie rozszerzone lub zmienione, czasem wykorzystane fragmentarycznie lub tylko dostosowane do przyjętej tu koncepcji – studia publikowane uprzednio w mojej książce *O „Balladach i romansach” Mickiewicza. Interpretacje*, Słupsk 1987. Wszystkie odwołania do *Ballad i romansów*, jeżeli nie zaznaczono inaczej, przytoczono według wydania: A. MICKIEWICZ, *Dziela. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, t. 1, *Wiersze*, oprac. Cz. ZGORZELSKI, Warszawa 1993.

NA ROZDROŻU

„PIERWIOSNEK”

Zadziwiającą „karierę” zrobił ten skromny wierszyk. Przypomnijmy kilka znanych faktów. *Pierwiosnek* wiąże się w jakiejś znaczącej prawdopodobnie roli, aczkolwiek trudno ustalić tu dokładnie zależności, z filomackim almanachem *Primula veris*, którego zamysł poprzedził edycję I tomu *Poezyj* Mickiewicza; sam Mickiewicz zdecydował się umieścić go na czele swojego cyklu w aluzyjnej, dedykacyjnej i metaforycznej funkcji; dzieje badań nad twórczością Mickiewicza i początkami romantyzmu w Polsce zawierają wiele odwołań do metaforycznego sensu tego utworu. Przywołajmy tu choćby tylko tytułowe nawiązania zawarte w pracach Wacława Kubackiego i Marii Grabowskiej¹. Nigdy jednak nie stał się *Pierwiosnek* przedmiotem jakiegoś obszerniejszego studium czy analizy, uzasadniającej odczytywane sensy traktowane jako aksjomatyczna oczywistość, nie wymagająca żadnych specjalnych dociekań. Formułowane okazjonalnie oceny artystycznych wartości utworu dalekie są od entuzjazmu, zawierając co najwyżej umiarkowane pochwały. Dziwi taka „kariera”

¹ W. KUBACKI, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949; M. GRABOWSKA, *Primula veris romantyzmu polskiego*, [w:] TAŻ, *Rozmaitości romantyczne*, Warszawa 1978. Tu też zwraca uwagę tytuł części I: *O legendach i „pierwiosnkach” romantyzmu polskiego*.

Pierwiosnka. „Mało wzrostu, mało blasku, Cóż ci daje tyle chluby?” – mówi „Ja” – poeta do „kwiatka lubego” (w. 23–24),

W tradycji badawczej *Pierwiosnek* bywał często traktowany jako synonim *Ballad i romansów* albo wskazywał na wiersze, które powstawały u początków romantyzmu, odznaczając się jeszcze jednak „nieśmiałą romantycznością”. Zlewa się tu odwołanie w metaforycznej funkcji do zapowiadającego wiosnę kwiatka i do utworu Mickiewicza ten właśnie sens eksponującego. Niewykluczone są w związku z tym wątpliwości, czy mowa o „pierwiosnkach” jest aluzją do tego utworu, czy też tylko do metaforycznego słowa. Nie zapominajmy jednak, że ów sens w odniesieniu do romantyzmu zyskał popularność głównie dzięki Mickiewiczowskiemu „wierszykowi do anemony”. Bardzo wyraziście (co nie znaczy: wyjątkowo) ten alegoryczny sens utworu Mickiewicza ujął Józef Treściak i jego słowa uznać możemy za najbardziej reprezentatywne dla interpretacyjnej tradycji w tym zakresie:

Pierwiosnek jest rzeczywiście poetyczną dedykacją (...) jest przejrzystą i wdzięczną alegorią. Tym pierwszym kwiatkiem wiosennym, o którym tu mowa i który sam tu przemawia od siebie, jest młodzieńcza poezja Adama, zawarta w pierwszym tomiku, pierwszy kwiatek wiosny poetyckiej Mickiewicza, a zarazem pierwszy kwiatek wiosny romantyzmu polskiego. Poeta nie ma śmiałości jeszcze wystąpić z tym kwiatkiem przed światem².

Badając *Pierwiosnek* w kontekście biograficznym dostrzegano w nim przede wszystkim zawartą w nim dedykację dla przyjaciół i Maryli, umieszczając wiersz bądź w kontekście duchowego rozwoju poety, bądź w relacji do przewijającego się przez *Ballady i romanse* aluzyjnego wątku erotycznego:

² J. TREŚCIAK, *Młodość Mickiewicza (1798–1824). Życie i poezja*, t. 1, Petersburg 1898, s. 275–276.

Zbiór *Ballad i romansów* był niby wiankiem poetycznych kwiatów, poświęconych w darze druhom – Filomatom i Maryli – kochance. Stąd też nazwę kwiatuszka nosi ten wierszyk, który jako dedykacja poetycka znajduje się na czele zbioru. Jest nim *Pierwiosnek*. Snuje się w tym utworze znów motyw sielankowy w związku z uczuciem miłości dla Maryli”³.

Perspektywa biograficzno-psychologiczna pozostawała, zwłaszcza we wcześniejszych ujęciach, w różnorodnej korespondencji z interpretacją historycznoliteracką, dla której charakterystyczne było akcentowanie sentymentalizmu utworu, wskazywanie na związki z tą tradycją literacką. Sentymentalizm *Pierwiosnka* szczególnie uwypoklił Henryk Schipper⁴, co z akceptacją przejmowali późniejsi badacze. Czesław Zgorzelski przywołuje też inną jeszcze tradycję, chwalać wiersz za „rokokowy wdzięk”⁵, przez co zdaje się nawiązywać do tych interpretacji, które właśnie wdzięk *Pierwiosnka* wydobywają (jak np. cyt. wyżej „wdzięczna alegoria” Tretiaka).

Rokokowe związki poezji młodego Mickiewicza pozostają w cieniu zainteresowań badawczych tradycją sentymentalną która, oczywiście, jest znacznie wyraźniej obecna w twórczości poety. Niemniej okazjonalnie pojawiają się bliżej nie precyzowane diagnozy konsekwencji rokokowych w odniesieniu do utworów charakteryzujących się szczególnym wdziękiem i urokiem poetyckiego świata. W przypadku *Ballad i romansów* dotyczy to (prócz *Pierwiosnka*) *Świtezianki*⁶. Zresztą tradycja rokokowa w poezji Mickiewicza pozostaje w ści-

³ H. SCHIPPER, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów–Warszawa–Kraków 1926, s. 119.

⁴ Tamże, s. 119–122.

⁵ Cz. ZGORZELSKI, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976, s. 147.

⁶ Zob. J. KLEINER, *Mickiewicz*, t. 1, Lublin 1948, s. 293–294; też Zgorzelski (*O sztuce poetyckiej*, s. 185–198) w omówieniu nowatorstwa *Świtezianki*.

słych związkach z sentymentalizmem i nie daje się precyzyjnie z niego wydzielić.

S e n t y m e n t a l i z m *Pierwiosnka* dostrzegano w konstrukcji bohatera, motywie zbierania kwiatów dla ukochanej, kompozycyjnej formie dialogu z kwiatkiem, obecności zdrobnień i bliżej nie określonym „tonie sentymentalnym”⁷. Kochanek-poeta przypomina czułego pastora z sielanki, który pragnie uświetnić swą ukochaną zbierając w polu kwiatki na wianek. „Sam motyw zbierania kwiatów do wieńca ukochanej, względnie wychwalania ich jako przyszłej ozdoby dla kochanki (...) posiadał już długą tradycję w poezji sentymentalnej”⁸. W tym kontekście wymienione są utwory Gessnera, Książnina, a zwłaszcza dwa wiersze Schillera (*Die Blumen* i *An den Frühling*) z początkowego okresu jego twórczości, traktowanego jako sentymentalny⁹.

Dialog poety z kwiatkiem wiązano z sentymentalną, mającą wiele realizacji literackich (np. u Karpińskiego), tendencją do uczłowiczania przyrody i alegorycznym traktowaniem samej rozmowy. Sposób wykorzystania w *Pierwiosnku* konwencji sentymentalnych i sam *Pierwiosnek* uznawano nie tylko za alegorię nowej poezji, ale i formę polemiki z tradycją klasycystyczną. Schipper pisał o „aluzji do pełnej świeżości poezji młodego pioniera romantyki, poezji, która tak jak pierwiosnek ze szroanu wychyla się z mroźnych obsłonek pseudoklasycyzmu”¹⁰.

Odkrywane zależności od tradycji sentymentalnej stawały się główną przyczyną niewysokich ocen *Pierwiosnka*. Piotr Chmielowski potępiał wiersz, widząc go w kontekście ówczesnego sielankopi-

⁷ Zob. H. SCHIPPER, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, s. 120: „Wiersz cały utrzymany jest w tonie sentymentalnym, co wskutek nadmiaru zdrobnień tym silniej się uwydatnia”.

⁸ Tamże.

⁹ Schillerowskie koneksje *Pierwiosnka* badał M. SZYJKOWSKI, *Schiller w Polsce*, Kraków 1915, s. 190.

¹⁰ H. SCHIPPER, *Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, s. 121.

sarstwa i dostrzegając tę samą „mdłą uczuciowość, toż pieszczanie się i łzawienie (...), afektowaną naiwność, a wreszcie nadużycie wyrazów zdrobniałych”¹¹. Także Juliusz Kleiner traktował go jako „nadmiernie sentymentalny”¹². Nadmiar deminutiwów skłaniał Wacława Borowego do zastanowienia się, „czy intencja nie jest humorystyczna”, bo na tym przecież „polegał sternowski sentymentalizm, żeby pokazać równocześnie i rzeczy rozrzucające i pobudzające do śmiechu”¹³. Ostateczna ocena nie jest pozytywna: „Trudno ten wiersz uważać za realizowanie zapowiedzianej we wstępie „największej naiwności i prostoty”; raczej można by o kunsztownej minoderii mówić”¹⁴.

Nieliczne i oszczędne pochwały *Pierwiosnka* odwołują się do wdzięku i niewymyślnej prostoty. O „przejrzystej i wdzięcznej alegorii” pisał Józef Tretiak¹⁵. Kilkakrotnie chwali utwór Czesław Zgorzelski za „rokokowy wdzięk”, „subtelne liryczne cieniowania”, prostotę, która „osiąga wdzięk prawdziwie poetyckiej naiwności”¹⁶. Nawet pochwały nie uzasadniają jednak wystarczająco relacji pomiędzy *Pierwiosnkiem* a postrzeganą rewolucyjnością cyklu *Ballad i romansów*, którego utwór ten ma być zapowiedzią i charakterystyką. Raczej dziwi umieszczenie sentymentalnej i niewybitnej dedykacji na czele romantycznego w swej istocie tomu. Zauważył Wacław Borowy, że jest to utwór „jak na rewolucjonistę(...) bardzo łagodny i bardzo nawet mało nowatorski”¹⁷.

¹¹ P. CHMIEŁOWSKI, *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, t. 1, Warszawa–Kraków 1886, s. 237.

¹² J. KLEINER, *Mickiewicz*, t. 1, s. 314.

¹³ W. BOROWY, *O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958, s. 68.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ J. TRETIK, *Młodość Mickiewicza*, s. 275.

¹⁶ CZ. ZGORZELSKI, *O sztuce poetyckiej*, s. 147, 146, 145.

¹⁷ W. BOROWY, *O poezji Mickiewicza*, s. 68.

Dokładniejszy ogląd utworu i sytuacji komunikacyjnej przybliżyć może kwestie aluzyjności i alegoryczności utworu, zwłaszcza zaś wyjaśnić relację między tradycjonalizmem przesłania a sugerowanym (i realizowanym w innych wierszach cyklu) nowatorstwem.

Zwróćmy uwagę na charakterystyczny kamuflaż. Słowa „Ja”–poety wyrażają same wątpliwości i zastrzeżenia:

Za wcześniej, kwiatku, za wcześniej,
Jeszcze północ mrozem dmucha,
Z gór białe nie zeszyły pleśnie,
Dąbrowa jeszcze nie sucha.

Przymruż złociste światełka,
Ukryj się pod matki rąbek,
Nim cię zgubi śronu ząbek
Lub chłodnej rosy perełka.
(w. 5–12)

W podłej trawce, w dzikim lasku
Urosłeś, o kwiatku luby!
Mało wzrostu, mało blasku,
Cóż ci daje tyle chluby?

Ni to kolory jutrzeńki,
Ni zawoje tulipana,
Ni lilijowe sukienki,
Ni róży pierś malowana.

Uplatam ciebie do wianka;
Lecz skądże ufności tyle!
Przyjaciele i kochanka
Czy cię powitają mile?
(w. 21–32)

Zastrzeżenia eksponują trzy momenty: byt wczesną porę grożącą niebezpieczeństwami, „podłe” i „dzikie” pochodzenie, małą efektywność pierwiosnka w porównaniu z kwiatami uznanymi za piękne i godne wianka; stąd też wątpliwości, jak zostanie taki wianek przyjęty.

Charakterystyczną apoteozę wartości i uroku pierwiosnka, uroku zgrzebności wypowiada kwiatek:

Dni nasze jak dni motylka
Życiem wschód, śmiercią południe;
Lepsza w kwietniu jedna chwilka
Niż w jesieni całe grudnie.

Czy dla bogów szukasz datku,
Czy dla druha lub kochanki,
Upleć wianek z mego kwiatku,
Wianek to będzie nad wianki.

(w. 13–20)

Piękno chwili przeciwstawione zostało długotrwałej, chłodnej i nudnej jednostajności; jest to równocześnie przeciwstawienie młodości i starości, świeżości i więdnącej dojrzałości, a także podkreślenie wartości momentu przeżywanego w zachwycie, wartości krótkotrwałego cudu konfrontowanego z długotrwałą wegetacją. „Wianek to będzie nad wianki” – dla wszystkich; bo inny wianek od tych, które uplata się najczęściej, wianek z pierwszych kwiatów wiosny, kiedy się wszystko budzić zaczyna do życia, więc jakby z samej esencji budzącego się życia, jakby symbol zachwyty, którego doświadczymy, gdy po zimie ujrzymy pierwszy skromny kwiat; w takim „kontekście” przeżyć możemy prawdę i radość istnienia, aczkolwiek szczęście będzie krótkotrwałe.

Do tych skojarzeń przywoływanych przez wypowiedź kwiatka dodajmy uwagę na temat potraktowania śniegu jako pleśni w słowach „Ja”-poety. „Z gór białe nie zeszły pleśnie” – to plastyczne

i trafne uchwycenie wyglądu topniejącego śniegu na przedwiośniu, ale przecież jest to również zabieg kreujący sensory metaforyczne, na które wskazywano już wyżej: pleśnieje coś starego, psującego się. Coś odchodzi w przeszłość, na tyle jeszcze jednak jest obecne, że może zagrażać nowemu, które się rodzi.

Wątpliwości wyrażone przez „Ja” – poetę są w swojej istocie obawami o los „najrańszego kwiatka”, obawami związanymi z reakcją na wianek z tak nieefektywnych „ziołek”. Charakterystyka kwiatka poprzez wskazanie na to, czego mu brak, jest charakterystyką nie z własnej perspektywy, lecz z uwzględnieniem punktu widzenia innych, reprezentujących uznane i dominujące dotychczas odczucia piękna i wartości; dla mówiącego jest to „kwiatek luby”, serdeczną otaczany czułością z którego uplata wianek nawet bez pewności, czy znajdzie on uznanie, a jego „mankamenty” są w istocie wartościami.

Ostatnie słowa kwiatka, słowa diagnozujące ryzyko niepowodzenia i możliwość uznania dla wianka z pierwiosnków, stanowią *sui generis* wniosek z wyrażonych wyżej obaw i przekonań; zawierają jednak też głębszą treść liryczną. Zawarta tu dedykacja charakteryzuje się znamienным rozszczepieniem przyjaciół i Maryli:

Powitają przyjaciele Mnie,
wiosny młodej aniołka;
Przyjaźń ma blasku niewiele
I cień lubi jak me ziołka.

Czym kochanki godzien rączek?
Powiedz, niebieska Marylko!
Za pierwszy młodości pączek
Zyskam pierwszą... ach! łzę tylko.
(w. 33–40)

Przeciwstawienie przyjaciół i Maryli jest równocześnie przeciwstawieniem przyjaźni i miłości, ale także przeciwstawieniem nadziei

wanych skutków ofiarowania wianka z pierwiosnków. Jest też ujawnieniem – w dwu ostatnich wersach – nowej perspektywy lirycznej, przekraczającej prostą antytetyczność. Dla przyjaźni nie jest ważny blask, przyjaźń nie wymaga uznanej powszechnie oprawy; w biograficznym odniesieniu spodziewanie pozytywnej reakcji przyjaciół stanowi efekt przekonania o wspólnym systemie wartości, wspólnych dążeniach młodości, z radością witającej przejawy „wiosny młodej”. Ale czy wianek ze skromnych pierwiosnków uznany zostanie za „kochanki godzin rączek”? Wątpliwość zawarta w tym pytaniu rodzi odpowiedź prostą, ale i zaskakującą oczywistą i nader niejasną.

Wianek z pierwiosnków zostanie przyjęty przez ukochaną jednakże fakt ten nie zaspokoi oczekiwań. „Powitają przyjaciele” – i to wystarczy; łzy wzruszenia – to za mało. Czym innym jest przyjaźń, czym innym miłość, inna rola każdej, inne oczekiwania z nimi związane. „Przyjaźń ma blasku niewiele i cień lubi” – słowa te w konfrontacji z ostatnią strofą nabierają znaczeń specyficznych i dodatkowych, dookreślając miłość jako uczucie domagające się jaskrawego wyrazu, nie zadowolające się skromnym znakiem i prostą akceptacją

Dwa ostatnie wersy wiążą się z „przeniesieniem” metaforyki w odmienną sferę znaczeń, wykorzystują swoistą „grę” znaczeń. O ile poprzednio wianek z anemonów zdawał się wskazywać na nową poezję, z nowych wynikającą źródeł, którym przeciwstawiają się stare konwencje, apelującą do wiosny i młodości – teraz nabiera znaczeń erotycznych. „Pierwszy młodości pączek” – pierwsze ofiarowane uczucie przyniesie „łzę tylko”; to nie satysfakcjonuje, miłość chce czegoś więcej; niezależnie od tego, czego wyrazem jest ta łza: sentymentalnego wzruszenia?, żalu?, współczucia? I właśnie tu się stykamy z aluzją do przewijającego się przez *Ballady i romanse* wątku erotycznego; aluzja ta, bardzo niejasna, nie wyklucza jednak skojarzeń z „poezją o poezji”.

Owa łza niekoniecznie musi znaczyć: „ona zapłaczę”, może też mieć sens: „ja zapłaczę”; ta druga ewentualność, bardziej chyba interesującą wiąże się z głębszą perspektywą znaczeniową; odwołają się do niej dalsze rozważania.

Diagnozę spodziewanego przyjęcia wianka przez przyjaciół i kochankę wypowiada kwiatek. Forma wypowiedzi demaskuje użyty kamuflaż. Oto w rozmowie pomiędzy poetą i kwiatkiem pojawia się zwrot do Maryli, a wpisana w słowa erotyka w pewnym momencie każe zapomnieć, że to kwiatek mówi i traktować wypowiedź jako wypowiedź poety. Rozmawiające postaci „zlewają się”. Kwiat, jak w mowie kwiatów, wypowiada uczucie i skargę człowieka: „Za wianek z pierwiosnka zyskam tylko łzę”. Może kochanka przyjmie mile wianek, wianek pierwiosnkowej poezji, ale czy uczucie będzie szczęśliwe?

Czy słowo „zyskam” ma tylko smutnie autoironiczny wydźwięk? Może ta pierwsza łza, która będzie nagrodą – właśnie nagrodą – „za pierwszy młodości pączek”, za ofiarowane uczucie, to równocześnie pierwszy posmak dojrzałej goryczy i doświadczenia dojrzałej mądrości; pierwsza łza dziewczyny, a może pierwsza własna łza; łza przynosząca mądrość doświadczenia, ale i znamionująca niespełnienie miłości. Również tę perspektywę wiersza o pierwiosnku zapowiadającym nadejście nowego warto dostrzec.

Wydobywane w niniejszym szkicu sugestie metaforycznych znaczeń *Pierwiosnka* są w utworze zaznaczone nader delikatnie. Nigdy nie zaprzeczają one konkretności kwiatka i wianka. Stąd też, jeżeli odczytujemy *Pierwiosnek* jako utwór, który zwiastuje nowe zjawiska w literaturze, jako *sui generis* charakterystykę nowej poezji, jej źródeł, jej sytuacji, jako wreszcie metaforę miłości – czynimy to ze świadomością że odczytanie to wynika z e z n a c z e n i o w y c h m o ż l i w o ś c i utworu (mniej z jego „litery”), z jego potencji semantycznej ujawniającej się w kontekście *Ballad i romansów* jako pewnej całości, jak też w kontekście początków romantyzmu. Te możliwości do-

strzegł niewątpliwie sam Mickiewicz, umieszczając utwór na czele cyklu. Zmiany poczynione w drugiej i trzeciej redakcji wiersza wskazują nie tylko na artystyczne dopracowanie poprzez skróty i skreślenia zbytecznych lub rozwlekłych fragmentów, nie tylko na zmianę imienia (na bardziej wiążące się z osobistym i erotycznym „wątkiem” cyklu”); wydaje się rzeczą oczywistą, że skróty te – z samej natury skrótu i skreślenia – zwiększają rolę przemilczenia czy niedookreślenia, zwiększają zatem także aluzyjne i przenośne możliwości znaczeniowe całego utworu, który „wchłaniać” zaczyna w siebie więcej interpretacyjnego kontekstu.

Utwór „dedykuje” sobie, wszak „Uplatam ciebie do wianka”, „Przyjaciele i kochanka Czy cię powitają mile?”, „Czym kochanki godzien rączek?”. „Dedykuje” jednak też każdą twórczość, która odpowiada zawartej w nim diagnozie zewnętrznej nieefektywności i „podłego” pochodzenia, która powstaje w trudnej sytuacji „przedwiośnia”. W kontekście cyklu mówi, że z takich pierwiosnków uplecione są ballady i w takiej „przedwiośnianej” porze ukazują się.

Wiersz odbija specyficzną sytuację w k o m u n i k a c j i l i t e r a c k i e j. Można więc pokusić się o próbę przekładu jego metaforycznego znaczenia na język teorii literatury; stwierdzamy wtedy, że *Ballady i romanse* ukazują się w sytuacji komunikacyjnej, w której stare, zużyte, przebrzmiewające konwencje literackie i wyobrażenia estetyczne nie straciły całkowicie kredytu zaufania, a nowe sposoby wyrazu, nowa koncepcja piękna budzić mogą opór, powodować brak akceptacji i zrozumienia.

W takim kontekście rozpatrywany *Pierwiosnek* staje się wyrazem ś w i a d o m o ś c i n a r o z d r o ż u, świadomości rozdartej pomiędzy utrwaloną konwencją literacką i zastaną koncepcją piękna a tym, co stanowi o istocie propozycji poety. Utwór odbija świadomość, że jest pewna konieczność komunikacyjna, warunkująca porozumienie i akceptację, ale jest i głęboka wartość w tym, co nowe, w nowej

propozycji piękna. Zastosowana w utworze forma dialogu staje się łagodnym wyrazem zarysowanej sytuacji.

Rozbicie wypowiedzi na dwa głosy odzwierciedla rozdroża świadomości, jej rozdarcie pomiędzy potrzebą trafienia do odbiorcy i zyskania akceptacji a przekonaniem o potrzebie i konieczności nowego, o wartościach tkwiących w zapoznanych źródłach piękna. Charakterystyczne, że dla kwiatka zarezerwowane zostały wyrazy uznania dla wartości tego, co dzikie, „podłe”, pozornie nieefektywne, jakby sama materia domagała się swoich praw, domagała się dostrzeżenia swoich walorów, jakby chciał poeta rzec: „to nie ja dążę do zmian, wymaga tego sama rzeczywistość; to, co zapoznane mówi samo za siebie”. Jak słusznie zauważył Kleiner: „Mickiewiczowi nigdy nie zależało na tym, by olśnić nowością. Dawał twory odpowiadające konieczności życia”¹⁸. W *Pierwiosnku* „Ja” wyraża zastrzeżenia, motywowane społecznie przyjętymi konwencjami i wartościami; i aczkolwiek zastrzeżenia te kryją w sobie pochwałę, to jednak uwzględnienie i przeżycie punktu widzenia innych, rozpatrzenie dotychczasowej tradycji jest znamienne. Z powyższych powodów zastosowana w wierszu forma dialogu nie może być potraktowana jako li tylko jeszcze jeden przejaw pozostawania w kręgu tradycji sentymentalnej, jest to tu bowiem funkcjonalny artystycznie kamuflaż świadomości na rozdrożu, wyraz ostrożności diagnozy, obaw, ale i opowiedzenia się za wartościami zapoznanymi.

Dotychczasowe rozważania nad poetyką i semantyką *Pierwiosnka* wiązały się z następującymi, tu w sumarycznym skrócie prezentowanymi, spostrzeżeniami:

1. forma dialogu stanowi artystycznie sfunkcjonalizowany wyraz świadomości na rozdrożu istniejących konwencji i własnych przekonań;

¹⁸ J. KLEINER, *Mickiewicz*, t. 1, s. 283.

2. metaforyczne znaczenia utworu, związane ze sposobem prezentacji *Pierwiosnka*, ale i w znacznym stopniu „przywoływane” przez kontekst literacki, z jednej strony wskazują na „poezję o poezji” i społecznych uwikłaniach sztuki w warunkach historycznoliterackiego przełomu, z drugiej – wprowadzają w pole uwagi problem miłości;
3. ewokowana w utworze koncepcja piękna i jego źródeł wykorzystuje inspiracje tkwiące w zapoznanych sferach rzeczywistości, w tym, co dzikie, pierwotne, prymitywne, pozornie nieefektywne;
4. postulaty zostały potraktowane jako wymóg rzeczywistości.

Pozostała jeszcze do rozpatrzenia ważna kwestia sentymentalizmu *Pierwiosnka*, a więc kwestia zależności utworu od sentymentalnej tradycji literackiej oraz funkcjonalności wykorzystania przebrzmiewającej konwencji w celu postulowania nowej sztuki. Wyjaśnienia zagadnienia dokonuję w czterech perspektywach; w istocie ogarniają one nie tylko problematykę związaną z *Pierwioskiem*, sięgają bowiem w sferę Mickiewiczowskiego sentymentalizmu w ogóle. Mimo że w niektórych momentach zdają się przynosić efekty wzajemnie sobie zaprzeczające (próby uzgodnień nie są jednak chyba z góry skazane na niepowodzenie), przyjmuję, że każda z nich oświetla jakiś istotny aspekt problemu.

Diagnoza nowego piękna. Zawarta w wierszu diagnoza nowej poezji nie dotyka sposobu wyrazu, ograniczając się do zwrócenia uwagi na możliwości piękna tkwiące w zapoznanych jego źródłach, na estetyczną wartość tego, co nie mieściło się w dotychczasowych koncepcjach. Wiersz zdaje się zawierać przekonanie, że samo wykorzystanie nowych inspiracji, że samo wprowadzenie w obręb sztuki nowych wyobrażeń estetycznych, samo objęcie estetycznym uznaniem zapoznanych sfer rzeczywistości gwarantuje narodziny nowej poezji. Zważmy jednak, że to początki romantyzmu, kiedy

jeszcze nie wykrystalizowały się w pełni dojrzałe koncepcje nowej sztuki. Równocześnie pamiętać trzeba, że koncepcja sztuki i sama sztuka to dwie różne rzeczy, że mówić o nowym pięknie i realizować je to coś innego. Trudno uznać zaprezentowane tu wyjaśnienie za wystarczające, wszak nie dotyka ono wprost sentymentalnej „formy” badanego utworu, aczkolwiek może sugerować, że odczytywane z wiersza przekonanie oparte było na złudzeniu – przecież sam *Pierwiosnek* nie okazał się szczególnie nowatorski, chociaż mówi o nowym pięknie i „chce” wykorzystywać „podłe” inspiracje.

Wartość konwencji. Utało się w badaniach literackich dotyczących początków romantyzmu traktowanie wszelkich przejawów tradycyjnych, nieromantycznych konwencji literackich (zwłaszcza sentymentalizmu) jako wady, decydującej w zasadniczym stopniu o ocenie utworu; obecność pierwiastków uznanych za romantyczne z kolei od razu skłania do pozytywnych wartościowań. Jeżeli nawet zgodzić się, że najczęściej słabe utwory opierają się na przemijającej szkole literackiej, wykorzystując łatwe i ograne schematy, to jednak przecież równocześnie widzieć trzeba, że wartościowanie historycznoliterackie nie może być utożsamiane z oceną artystycznej wartości utworu, bowiem tu istotne są funkcjonalność wykorzystanych środków porozumienia i potencja semantyczna całości¹⁹. Zatem również stwierdzenie sentymentalizmu *Pierwiosnka*, owszem, świadczyć może o oddziaływaniu tradycji stylowej, służąc ocenie historycznoliterackiej, co jednak samo w sobie nie daje żadnych podstaw do wyrokowania o globalnej wartości artystycznej. Tu potrzebna jest odpowiedź na pytania, jak wykorzystana konwencja służy utworowi, jak współtworzy to, co ma on do zakomunikowania. Tak sformułowane zadania poznawcze nie prowadzą do pozytywnych ocen badanego wiersza. W tej perspektywie dostrzegamy nieadekwatność wyrazu

¹⁹ Szerzej na ten temat przy okazji omawiania *Do przyjaciół* i *To lubię*.

i koncepcji; postulat nowego piękna nie wpłynął na kształt utworu, który nowatorski nie jest; koncepcja piękna dzikiego, jeszcze nie oswojonego w społecznym odbiorze przekazana została w postaci oswojonej, uznanej konwencji; nowe i stare „rozchodzą się”, zdają się rozbijać utwór, ciągnąć go w dwu różnych kierunkach. W efekcie nawet to, co utwór uznaje za nowatorskie, wydaje się dobrze znane z dotychczasowych realizacji.

K o n i e c z n o ść k o m u n i k a c y j n a i s t r a t e g i a d i a l o g u z o d b i o r c ą. Formułowana wyżej negatywna ocena Pierwiosnka ulega złagodzeniu, jeżeli uwzględnić moment dialogu z odbiorcą, jeżeli rozpatrzyć utwór na tle potrzeb komunikacyjnych i w związku z jego wprowadzającą funkcją w stosunku do całego cyklu. Oczywiście Pierwiosnek nie powstał jako element cyklu, z założonym z góry przeznaczeniem, pamiętać trzeba jednak, że poprzez fakt umieszczenia w określonej całości nabiera nowych cech; przecież każda całość nie tylko tworzona jest przez swoje składniki, ale także je współtworzy.

Truistycznie brzmią stwierdzenia, że strategia dialogu z odbiorcą jest określana przez sytuację komunikacyjną że musi oprzeć się na istniejących sposobach porozumienia, musi wykorzystać dotychczasową tradycję literacką co jest warunkiem porozumienia i akceptacji; nowatorstwo nie może przekreślać całkowicie tradycji, nie może jej zignorować, musi zawrzeć w sobie stosunek do zastanej przeszłości literackiej, która przecież funkcjonuje jako układ odniesienia i jako rodzaj wspólnego kodu, jako „język”. Sentymentalna tradycja literacka była w pierwszych dziesiątkach lat XIX stulecia czymś jeszcze żywym, aczkolwiek coraz bardziej skonwencjonalizowane i epigońskie rodziła utwory.

Mickiewicz, odwołując się do tradycji sentymentalnej, odwoływał się do czegoś powszechnie znanego i akceptowanego przez przeciętnych odbiorców. Początki jego twórczości wykazują wiele zwią-

ków z sentymentalizmem, niekoniecznie świadcząc o zależności czy wtórności poety w tym zakresie; często jest to właśnie funkcjonalne lub nowatorskie wykorzystanie tej tradycji; również dociekania w niniejszym tomie tego dowodzą.

W takim kontekście widziany *Pierwiosnek* może być interpretowany jako utwór postulujący nowe piękno za pomocą powszechnie znanej i akceptowanej konwencji literackiej. Sentymentalna tradycja służy nowej koncepcji. Można przyjąć, że jest sens w takiej strategii dialogu z odbiorcą by postulować, przybliżać i oswajać nową propozycję poprzez konwencję starą.

Niewykluczone jest jednak pytanie, czy w związku z ciążeniem utworu ku tradycji sentymentalnej istotnie mamy do czynienia z postulowaniem czegoś nowego. Otóż jeżeli nawet odnajdujemy w niej pierwiosnki i poszukiwanie zgrzebnego trochę piękna, to jednak dostrzec trzeba ważką różnicę z Mickiewiczem; tam pojawiały się one przede wszystkim w celu ewokowania uczuć łagodnych i czułości, wiążąc się z wizją świata „lukrowanego” i „uładzonego”, w utworze Mickiewicza natomiast wyeksponowany został właśnie moment przeciwstawiającego się dotychczasowym wyobrażeniom nowego piękna, które domaga się uznania; i ta koncepcja piękna zgrzebnego, z „podłych” czerpanego źródeł prezentowana jest w nienowej, oswojonej dobrze konwencji.

W kontekście *Ballad i romansów* formułowane wyżej twierdzenia zyskują dodatkowe i wyraźniejsze uzasadnienie. Umieszczenie utworu na czele zbioru spowodowało, że służy on jako wprowadzenie do całego cyklu. Zawarta w *Pierwiosnku* wizja piękna zgrzebnego i „podłych” jego źródeł staje się *sui generis* hipotezą charakteru całego cyklu, który przecież czerpie inspiracje z mało uznanych dotychczas sfer rzeczywistości i wiąże się z mało uznaną koncepcją estetyczną. I podobnie nowatorstwo *Ballad i romansów* koresponduje z sensami *Pierwiosnka* wskazującymi na specyficzną sytuację komu-

nikacyjną w której nowa propozycja poezji i piękna może nie zyskać akceptacji. A ponieważ – jak to zostało przyjęte w tradycji badawczej i w niniejszych rozważaniach – *Pierwiosnek* mówi nie tylko o sobie, ale i o całym cyklu, więc prezentowana w nim koncepcja piękna ma swoje dookreślenie w nowatorstwie ballad. Wprowadzająca funkcja utworu uzasadnia też w jakimś stopniu sentymentalny jego charakter i kształt, który w „języku” tradycji powiadamia o tym, co nowe, o uwikłaniach nowego. Zatem kontekst *Ballad i romansów* dointerpretowuje i dowartościowuje opisywany wiersz, stwarza uzasadnienie dla tego, co – badane z innej perspektywy – może być uznane za wadę i przynosić niskie oceny.

Hipoteza odmienności ówczesnej świadomości konwencji. Jeżeli rozważamy zagadnienie sentymentalizmu *Pierwiosnka*, nie może nie zastanowić chronologia powstawania poszczególnych utworów cyklu (podaję daty orientacyjne, bez wnikania w filologiczne szczegóły): *Do przyjaciół* i *To lubię* – grudzień 1819; *Rękawiczka* i *Tukaj* – kwiecień 1820; *Świtez* – styczeń 1820 – sierpień 1821; *Rybka* – 1820–1821; *Lilie* i *Pani Twardowska* – lato 1820; *Pierwiosnek* – druga połowa roku 1820 (redakcja trzecia prawdopodobnie przed przekazaniem cyklu do druku); *Kurhanek Maryli* – listopad 1820; *Romantyczność* – styczeń 1821; *Powrót taty* – luty 1821; *Świtezianka* – sierpień 1821; *Dudarz* – lato 1821.

Zestawienie takie jest pouczające, uświadamia bowiem, że jedynie *Romantyczność*, *Powrót taty*, *Świtezianka* i *Dudarz* są późniejsze od *Pierwiosnka* (nie uwzględniam tu pokrewnego pod względem obecności sentymentalizmu *Kurhanka Maryli*, powstałego zresztą mniej więcej w tym samym okresie). Przed *Pierwiosnkiem* napisał Mickiewicz takie utwory, jak *Lilie*, *Rybka*, *Świtez*, uznane przecież za wyraz romantycznego widzenia świata, za romantyczną poezję; przed *Pierwiosnkiem* powstała też *Pani Twardowska*, ballada kłopotliwa dla badaczy, bo – nie pasując do wyobrażeń o poezji roman-

tycznej – jest utworem doskonałym literacko, wolnym nadto od sentymentalnych naleciałości. Dodatkowo warto zwrócić uwagę, jak niewielki czas dzieli *Pierwiosnek* czy *Kurhanek Maryli* od programowej *Romantyczności*.

Czyżby więc regres w rozwoju świadomości literackiej młodego Mickiewicza? – zastanawiający zwłaszcza, jeżeli się patrzy na jego twórczość w aspekcie historycznoliterackim, rozwojowym właśnie; regres powtarzający się, bo przecież i późniejsze utwory nie są wolne od obecności tradycji sentymentalnej. Pewne wyjaśnienie daje psychogenetyczna perspektywa obserwacji. Kleiner napisał o *Pierwiosnku*:

Tę igraszkę alegoryczno-kwiatową rokokową i sentymentalną barwi tchnienie szczęśliwych dni tuhanowickich, jakkolwiek osmętnia je myśl o krótkim ich trwaniu; ale i krótkotrwałe szczęście może wystarczyć (...) w chwili powstania utworu górowała jasna barwa przeżyć czy wspomnień²⁰.

Żartobliwy i pogodny ton twórczości z dominującym w danym czasie nastrojem poety wiąże też Żgorzelski. Badacz ten, opowiadając się za argumentacją na pochodzenie *Pani Twardowskiej* sprzed jesieni 1820 roku, napisał:

Późniejsze datowanie jej nie wydaje się prawdopodobne ze względu na żartobliwy charakter utworu, tak ostro odcinający się od nastroju poety w ostatnich miesiącach tego roku i w okresie następnym²¹.

Wyjaśnienia odwołujące się do stanu psychicznego poety, do jego nastroju, trudno – w przypadku *Pierwiosnka* i innych nawiązań do sentymentalizmu – uznać za zadowalające, a z pewnością trud-

²⁰ J. KLEINER, *Mickiewicz*, t. 1, s. 198. Zob. też tamże, s. 311–314.

²¹ Zob. komentarz Cz. Żgorzelskiego do *Pani Twardowskiej*, [w:] A. MICKIEWICZ, *Wybór poezyj*, t. 1, opr. Cz. ŻGORZELSKI, BN I 6, Wrocław 1974 (wydanie szóste), s. 153.

no je uznać za w pełni zadowalające; przecież poetę tej miary stać było na wyrażenie stanu swego ducha za pomocą innych środków, nowszych, odpowiednich do tego, co już osiągnął. Jak wobec tego rozumieć należy owe przejawy poezji sentymentalnej owe (pozorne w istocie) „regresy” w rozwoju Mickiewiczowskiej romantyczności, jak zrozumieć sentymentalizm *Pierwiosnka* w romantycznym otoczeniu innych utworów poety z tego czasu?

Jest rzeczą sensowną mówić o żywej obecności tradycji sentymentalnej na początku trzeciego dziesięciolecia XIX w.; literacka konwencja sentymentalizmu jest uprawnionym i cenionym środkiem komunikacji literackiej – nie tylko przez przeciętnych odbiorców poezji, nie tylko nawet przez „starych”, ale również przez wstępujące pokolenie młodych twórców. Świadczą o tym dobitnie zachowane przekazy. Oto co pisał do Mickiewicza z Pragi Malewski w związku z recepcją pierwszego zbioru utworów poety:

„Nie uwierzysz, jak krążył ten mój jedyny tomik, czytano nade wszystko *Świteziankę* i *Kurhanek*, najbardziej słowiańskie (...)”²².

Równie znamienne są słowa Czeczota na temat *Kurhanka Maryli* (nawet jeżeli uwzględnić specyficzność gustu ich autora):

Prostota prawdziwa, naturalność, obrazek piękny i wszystkie przymioty sielanki znajdują się w tej sielance. Tkliwość ujmująca, melancholia, wyrazy rzetelnych uczuć pełne dają jej postać przewybornej elegii. Nie może, zdaje się, z większą prostotą i czułością nikt płakać kochanki, córki, przyjaciółki²³.

Jednak i takie wyjaśnienia nie w pełni satysfakcjonują nawet jeżeli dołączymy do nich wspomniany fakt, że Mickiewiczowi nie zależało

²² Cyt. za: Cz. ZGORZELSKI, *Wstęp*, [w:] A. MICKIEWICZ, *Wybór poezyj*, Wrocław 1974 (wydanie szóste), s. 58.

²³ Cyt. za: tamże, s. 136.

na olśniewaniu nowością. Wynikałoby z tego, że utwór sentymentalny jest dla Mickiewicza równoważny romantycznemu albo że także stanowi przejaw nowego, romantycznego stosunku do świata i sztuki; sprawa jednak nie jest taka prosta, bowiem stosunek do tradycji sentymentalnej ma u Mickiewicza c h a r a k t e r a m b i w a l e n t n y.

To, co nowe, niekoniecznie musi się wiązać z totalnym potępieniem dotychczasowego: jeżeli konwencje są społecznie akceptowane, mogą być wykorzystane, aczkolwiek ich wartościowe artystyczne funkcjonowanie jest siłą rzeczy utrudnione; Mickiewiczowskie nawiązania do sentymentalizmu są tego wyraźnym dowodem. Z drugiej jednak strony świadomy był poeta – dowodzi tego także *Pierwiosnek* – że tradycja przeciwstawiać się może nowym propozycjom, utrudniać zyskiwanie akceptacji dla nowej koncepcji piękna literackiego. I to byłby jeden aspekt wspomnianej wyżej ambiwalencji. Drugi związany jest z wykorzystywaniem sentymentalizmu i przeciwstawianiem mu się równocześnie. Tak wielorako opisywany sentymentalizm młodego Mickiewicza to nie tylko posługiwanie się funkcjonującą konwencją literacką ale często jej przekształcanie, a jeszcze częściej wykorzystywanie w powiązaniu z nowymi zadaniami artystycznymi; przy tym już nader wcześnie pojawiało się krytyczne rozpoznanie sentymentalizmu – zawiera je przecież ballada *To lubię* i przesłanie *Do przyjaciół*; zawierają je *Dziady. Część II*, w których sentymentalne obrazki dzieci i Zosi służą wskazaniu na oderwanie tych postaci od goryczy i realiów życia, przez co siłą rzeczy negatywnie oceniają tę tradycję jako zakłamującą prawdę egzystencji.

Komunikacyjna przydatność i artystyczna funkcjonalność sentymentalizmu to dwie wartości, które jednak często stawały w opozycji ze względu na konwencjonalizację środków wyrazu, ale i zadania artystyczne, które swej poezji stawiał Mickiewicz (i wtedy tradycja skonwencjonalizowana wymagała krytyki, odrzucenia bądź też rozmaitych przekształceń i ironicznych cytacji), W pewnym, może

nawet dość znacznym stopniu, przeciwstawienie sentymentalizmu i romantyzmu zdaje się nie być dla młodego Mickiewicza istotnym problemem, bowiem ważniejsze było przeciwstawienie poezji dobrej i złej. Jednak i te uogólnione diagnozy nie w pełni satysfakcjonują.

Nie mogę oprzeć się odczuciu, którego trafności udowodnić nie potrafię, więc przedstawiam je w postaci hipotezy specyficznej świadomości konwencji sentymentalnej wśród młodych romantyków. Podejrzewam, że może owe trudności z sentymentalizmem, dwuznaczności stosunku Mickiewicza do literackiej konwencji sentymentalizmu mają swoje podstawowe źródło w niewyrazistości rozdzielania przez poetę tego, co niósł z sobą sentymentalizm i co proponowała nowa szkoła literacka, w mieszaniu się pojęć romantyczności i sentymentalizmu. Na oczywiste i naturalne początkowo zależności od starej szkoły literackiej nakładać się zaczęły przekonania o prostocie, naiwności, ludowości, naturalności jako wartościach nowego widzenia świata i poezji, wykazując w konsekwencji wiele zbieżności z sentymentalną tradycją. Czy Mickiewicz nie odczuwał naiwności jako podstawy i warunku nowego widzenia świata? Wiele na to wskazuje. I może w tym sensie Pierwiosnek jest hipotezą i diagnozą podstaw, z których wyrasta światopogląd literacki Ballad i romansów, kojarząc się przy tym z jednym biegunem skali uczuć, które cykl ukazuje. W tym kontekście odrzucenie sentymentalizmu jako wietrzejącej tradycji literackiej i nie akceptowanego – bo zakłamującego prawdę – sposobu istnienia w rzeczywistości w przedziwny sposób splatać się mogło z akceptacją uznawanej za naturalną naiwności, przynosząc podobne stylistycznie realizacje. Może więc sentymentalizm Mickiewicza nie jest tym sentymentalizmem, wobec którego poeta się dystansuje lub który wykorzystuje z krytycznym dystansem i ze względu na komunikacyjną przydatność?

Odnotujmy, że Zgorzelski dostrzega specyficzne uwikłania sentymentalizmu i postawy artystycznej uznawanej za romantyczną, inaczej jednak „ustawia” problem. Stwierdza badacz:

Odmiennością tonu emocjonalnego i lirycznością struktury odcinały się przede wszystkim tzw. „romanse”: *Kurhanek Maryli* i *Dudarz* oraz zbliżony do nich *Pierwiosnek*. Nasycone sporą dozą uczuciowości sentymentalnej rozwijają raczej linię tradycji sielankowej, uromantycznionej jednak dość wydatnie stylizacją na prostotę i naiwność pieśni ludowej²⁴.

Również zdrobnienia wiąże Zgorzelski ze stylizacją na poezję gminną²⁵. Stwierdzenia Zgorzelskiego *implicite* sugerują niewyraziste zlewianie się nowego i starego, niewyrazistą – z dzisiejszej perspektywy – świadomość konwencji. Warto też przypomnieć w tym miejscu uwagi Wacława Kubackiego:

Dwa są główne składniki nowej romantycznej poezji, którą Mickiewicz określa skromną nazwą „poezji gminnej”: fantastyczność i czułość. Fantastyka to dziedzina „ballady”. Czułość, czyli po naszymu uczuciowość, to sfera „romansów”. (...) Czułość kojarzyła się ówczesnemu czytelnikowi z sielankowością. (...) Mickiewicz niewątpliwie trochę pragnął zmylić czujność klasyków, poza tym chciał, żeby go dobrze zrozumieli współcześni (...) miłośnicy literatury. Równocześnie jednak świadomie nawiązywał do tradycji. Pierwiosnki romantyzmu wykiełkowały z urodzajnej gleby Oświecenia²⁶.

Dodajmy do tych uwag, że czułość to także wrażliwość, specyficznie wyostrzony odbiór. A na zakończenie wykorzystajmy słuszne, aczkolwiek formułowane jeszcze w języku literaturoznawczego psychologizmu, twierdzenia Konrada Górskiego:

²⁴ CZ. ZGORZELSKI, *O sztuce poetyckiej*, s. 77.

²⁵ Tamże, s. 166.

²⁶ W. KUBACKI, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, s. 5–6.

Z estetycznego punktu widzenia romantyzm jest dla Mickiewicza zaspokojeniem tych potrzeb duszy, którym oparta na rozumie poezja klasyczna wystarczyć nie mogła²⁷.

Podkreślmy w podsumowaniu, że nie chodziło Mickiewiczowi o jakieś burzenie tradycji i dotychczasowych konwencji, że mógł to być co najwyżej skutek uświadomienia sobie ich ograniczeń w wypowiedzeniu nowego widzenia rzeczywistości i samopoczucia w niej człowieka. Zatem sentymentalizm przewyższał Mickiewicz, jeżeli konwencje sentymentalne nie odpowiadały nowemu odczuciu rzeczywistości, nie wystarczały do wyrażenia nowego doświadczenia, ale równocześnie nawiązywał do sentymentalizmu ze względu na komunikacyjne potrzeby, jak też i zbieżności z postulatem romantycznej naiwności; naiwność mogła znajdować swój wyraz na sposób, który charakterystyczny był dla twórczości sentymentalnej. Naiwność bardzo wyraźnie wiąże się z prawami romantycznego poznania, czułość to sentymentalna pozostałość (aczkolwiek uromantyczniona chyba), ale także jeden ze składników emocjonalnej natury człowieka, szczególny rodzaj odbioru świata; więc element życia, a przecież w imię prawdy życia, prawdy człowieka i rzeczywistości dokonywała się romantyczna rewolucja. Zadziwiająca wielość uwikłań nowego!

²⁷ K. GÓRSKI, *Pogląd na świat młodego Mickiewicza (1815–1823)*, Warszawa 1925, s. 129.