Marian Maciejewski

"Natury poznanie" w lirykach Słowackiego : dzieje napięć między podmiotem a przedmiotem

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 57/1, 83-107

1966

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

MARIAN MACIEJEWSKI

„NATURY POZNANIE" W LIRYKACH SŁOWACKIEGO

DZIEJE NAPIĘĆ MIĘDZY PODMIOTEM A PRZEDMIOTEM

Najokropniejszą to jest krytyką wierszy moich, [...] że one wszędzie o sobie gadają..." [J. Słowacki do matki; Paryż, koniec lutego 1845] [1]

1

Zaproponowany w podtytule problem daje się najwłaściwiej rozwiązać poprzez analizę liryków operujących strukturą opisu, angażowaną zwykle po to, by mogła objawić się liryczna wizja „natury" uwikłanej w estetyczno-filozoficzne koncepcje epoki [2]. Główny manewr badawczy: obserwowanie relacji zachodzących między podmiotem a przedmiotem, w jednym z aspektów sprowadza się do odczytywania metod lirycznego anektowania motywów przyrody. Właśnie na ten temat wypowiada się Danuta Zamącińska w rzeczy *O kilku motywach wierszy Słowackiego* [3]. Stąd wypływać będzie wielokrotnie inspiracja badawcza. Integrujące spojrzenie na lirykę nasyconą silniej obrazowymi elementami świata zewnętrznego każe ją traktować jako „wizję całościową". Taką orientację ma w jednym z dwu punktów widzenia praca Wiesława Grabowskiego *Sprawy obrazowania w liryce Słowackiego* [4]. To jest drugie

---

[1] Wszystkie listy poety cytuje się z wydania: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Opracował E. Sawrymowicz. T. 1—2. Wrocław 1962—1963.

[2] Romantyczna liryka opisowa będzie tu najwłaściwszym tłem porównawczym. Główne jej etapy rozwojowe omówiono w pracy *Od erudycji do poznania* („Roczniki Humanistyczne" 1966; w przygotowaniu do druku).

[3] D. Zamącińska, *O kilku motywach wierszy Słowackiego*. „Roczniki Humanistyczne" 1960 (1961), t. 9, z. 1.

[4] W. Grabowski, *Sprawy obrazowania w liryce Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki" 1964, z. 1.

najważniejsze studium, które z racji zbliżenia płaszczyzn badawczych należy tutaj odnotować.

Młodzieńcza liryka Słowackiego operująca elementami pejzażu zostanie potraktowana marginesowo, gdyż pokrywa się dość wiernie z „płodami muzy sentymentalnej", nie wnosząc w obserwowane zjawisko nowych rozwiązań. Wiersze te, w swojej powierzchownej romantyczności, bliskie są wytworom S. Goszczyńskiego, A. Chodźki, K. Gaszyńskiego, a nawet J. Łapsińskiego. Zadziwia sytuacja w następnym etapie twórczości. Słowacki, odkąd zacznie realizować swoją indywidualną poetykę (mniej więcej od r. 1835), pójdzie naprawdę drogą samodzielną. Prawie nic nie weźmie z osiągnięć, które Mickiewicz prezentuje w *Sonetach krymskich*, a które, jak stwierdzono, dokonały prawdziwie romantycznego przełomu w liryce opisowej [5].

Związki liryki Słowackiego z klasycyzmem [6] ograniczają się nie tylko do retoryki wierszy powstałych w okresie powstania listopadowego. Poeta przez długi czas posługiwać się będzie klasycystyczną metodą swobodnego operowania motywami przyrody. Oczywiście metodę tę w obu wypadkach uwarunkują odmienne przesłanki estetyczne i filozoficzne. U poety klasycystycznego wypływała ona z wszechwiedzy o świecie (mimo to poeta był przekonany, że naśladuje przyrodę). Słowacki zaś zajmuje postawę świadomego artysty, który zdaje sobie sprawę z odmienności sfery zjawisk literackich i świata realnego. Zatem — postawa kreująca.

Kontynuacja poetyki sentymentalnej objawi się w podmiotowym widzeniu przyrody, w imputowaniu jej stanów psychicznych. Poeta uromantycznia tę metodę poprzez zwiększanie realizmu widzenia, poprzez honorowanie praw przyrody. Z przecięcia tych dwóch sprzecznych tendencji, „podmiotowej" i „przedmiotowej", wyłoni się wiele rewelacji lirycznych. Ewolucja liryki Słowackiego pójdzie w kierunku przyznawania przyrodzie coraz większej autonomii (ważności strukturalno-semantycznej): w pierwszym okresie — „epickiej", a w ostatnim, mistycznym — „lirycznej".

Poczynione uwagi syntetyczne pojawią się za chwilę w obrazie analitycznym, uwikłane w konkretne organizmy poetyckie, wtedy okażą się bardziej prawdopodobne; tu formułuje się je na prawie hipotez badawczych.

---

[5] Zob. M. Maciejewski, *Rozeznać myśl wód... (Głosy do liryki lozańskiej)*. „Pamiętnik Literacki" 1964, z. 3, s. 33—39.

[6] Zob. Cz. Zgorzelski, *Drogi rozwoju sztuki lirycznej Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1959 (maszynopis powielany). „Materiały Sesji Naukowej 25—28 listopada 1959". Przedruk w odmiennej wersji: *Liryka młodzieńcza*. W: *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego. Eseje i studia*. Lublin 1961, s. 164—167.

2

W *Rozłączeniu* analizowane będą głównie środkowe, opisowe partie. Fragmentaryczność obserwacji jest nawet uzasadniona, gdyż — jak słusznie stwierdza Kleiner,

> Góruje opis przedziwny nad całością utworu i po odczytaniu wiersza zostaje wprawdzie wrażenie smutku, ale jeszcze bardziej wrażenie piękna [7].

Przekazywane wprost wartości liryczne nie uderzają romantyczną proweniencją:

> Lecz choć się — nigdy — nigdzie połączyć nie mamy,
> Zamilkniemy na chwilę i znów się wołamy
> Jak dwa smutne słowiki, co się wabią płaczem [8].

Można by się tu dopatrywać niemal sentymentalnego zadowolenia z przeżywanego smutku. Także i tytułowy motyw rozłączenia nieobcy jest poezji przedromantycznej. O ile nie zindywidualizowana przyroda otaczająca adresatkę świetnie służy jako sceneria, jako tło ją eksponujące, o tyle przyroda, na którą spogląda podmiot, wydobywa się na pierwszy plan, a co najważniejsze, ulirycznia się na zupełnie innych prawach, bynajmniej nie mocą tego faktu, że jest tłem dla podmiotu [9]. Zainteresuje nas ta ostatnia kwestia. W sonecie Mickiewicza *Góra Kikineis* motyw odbicia nieba jest realizowany ze względu na podmiot:

> Spójrzyj w przepaść — niebiosa leżące na dole,
> To jest morze; [...] [10]

Osoba, do której odwołuje się Mirza, jest ważna w strukturze utworu. Idzie głównie o jej emocje. W tym kierunku pójdzie ulirycznianie motywu. A w *Rozłączeniu*?

> Ale ty próżno będziesz krajobrazy tworzyć,
> Osrebrzać je księżycem — i promienić świtem.
> Nie wiesz, że trzeba niebo zwalić, i położyć
> Pod oknami, i nazwać jeziora błękitem.

Ażeby przekazać niezwykły krajobraz alpejski, nie można posłużyć się starą, sentymentalną metodą poetycką, sprowadzającą się do osrebrzania

---

[7] J. Kleiner, *Słowacki*. Wyd. 3. Wrocław 1958, s. 81. Zob. także Cz. Zgorzelski, *Rozłączenie*. „Roczniki Humanistyczne" 1958 (1959), t. 7, z. 1. Przedruk w: *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego*, s. 209.

[8] Utwory J. Słowackiego cytowane są z wydania: *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinera. T. 1—15. Wrocław 1952—1963.

[9] Zob. Zgorzelski, *Rozłączenie*, w: *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego*, s. 210—214.

[10] Teksty A. Mickiewicza pochodzą z edycji: *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. T. 1. Warszawa 1955. — Podkreślenia we wszystkich cytatach — M. M.

księżycem i opromieniania świtem widoków jednakowo powielanych w wierszach, rzadko „widzianych"; zwykle materiału do opisu dostarczała nie „autopsja" [11], lecz wiedza erudycyjna.

Ten niezwykły krajobraz przekazać można tylko poprzez realizację motywu odbicia, który dzięki Mickiewiczowskiej praktyce poetyckiej, a może i krytycznej działalności M. Mochnackiego [12], w opinii czytelników wywoływał skojarzenia „romantyczne". Jaka jest różnica między Mickiewiczem a Słowackim? Sonet *Góra Kikineis* przekazuje sam efekt widzenia: „niebiosa leżące na dole, To jest morze". Tak zresztą wszyscy dotąd opracowywali ten motyw. Podobne rozwiązanie znajdzie się i we wcześniejszej twórczości Słowackiego (*Księżyc*; *Kordian*, akt I, sc. 1, w. 11—12).

Teraz Słowacki przekazywać będzie nie efekt widzenia, lecz sam jego proces, obraz w stawaniu się. Jakże to jest możliwe? Świat relacjonowany dany jest przecież w formie skończonej. Aby móc przekazać w konwencji realistycznej widzenie świata stającego się, można założyć w sytuacji wiersza zmienne oświetlenie przedmiotów, wtedy kolejno odsłaniać lub zasłaniać się będzie coraz to nowy fragment rzeczywistości; tak właśnie jest w *Paryżu* Słowackiego [13]. Jest jeszcze jedna możliwość. Poeta może zająć postawę kreującą i zacznie stopniowo pokrywać pustkę tworami swojej wyobraźni. Wtedy jednakże chyba musi rozminąć się z realistycznym widzeniem świata. Słowacki w interesujących nas strofach korzysta właśnie z tej metody, podporządkowując się jednak prawom realistycznym; jak się to dzieje?

Nie wiesz, że trzeba niebo zwalić, i położyć
Pod oknami, i nazwać jeziora błękitem.

Potem jezioro z niebem dzielić na połowę
W dzień zasłoną gór jasnych, w nocy skał szafirem;
Nie wiesz, jak włosem deszczu skałom wieńczyć głowę,
Jak je widzieć w księżycu odkreślone kirem.

Sytuacja jest taka, że podmiot z rzeczywistości znanej adresatce konstruuje (czy stwarza?) widziany przez siebie pejzaż alpejski (metoda „przekładu"). Pustą przestrzeń stopniowo, niby klockami, zapełnia krajobrazem jezior i gór. Najpierw z nieba czyni jezioro, w połowę prze-

---

[11] „Autopsja" — znaczy tu: tak, jakby z autopsji; nie chodzi o zgodność z rzeczywistością realną, lecz o poetyckie zasugerowanie tej zgodności.

[12] M. Mochnacki (*O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym.* Opracował H. Życzyński. Kraków 1923, s. 8 n. BN I, 56) snuje na temat „roznoszenia się jestestw na dwoje" skomplikowane wywody, że niby tą drogą dąży nieświadoma natura do refleksji.

[13] Proces widzenia „ruchomego" w *Paryżu* gruntownie analizuje Grabowski (*op. cit.*, s. 72—73). Tam też skwitowane są dotychczasowe wypowiedzi na ten temat.

strzeni między niebem a ziemią (przekrój pionowy) wmontowuje góry, które zmieniać będą swój wygląd w zależności od pogody i pory dnia. Tak przekazany przedmiot ma charakter liryczny dzięki temu, że jest wytworem wyobraźni podmiotu lirycznego. Podmiot liryczny zajmuje postawę kreującą; istnienie świata (tego z czwartej i piątej strofy) zależy od jego istnienia. Kreacją rządzą jednak te same prawa, co światem realnym, gdyż chodzi o to, by świat stworzony w wyobraźni podmiotu był dla adresatki wiersza jak najbardziej wierny niezwykłej przyrodzie alpejskiej [14].

Interesujący zabieg poetycki obserwować można w rozszerzaniu rzeczywistości podmiotowo-wyobrażeniowej w kierunku fantastyki poprzez spekulację, która ma zaczepienie w prawach świata realnego. Znany z codziennego doświadczenia fakt, iż niebieskie niebo odbite w wodzie zabarwia swoim kolorem jezioro, został metaforycznie uproszczony stwierdzeniem, że to niebo zwala się w jezioro. Kiedy trzeba zbudować w wyobraźni wizję przyrody alpejskiej z elementów rzeczywistości znanych adresatce, wykorzysta się fakt, że kopuła nieba wszędzie jest jednakowa, i jezioro stworzy się w wyobraźni wówczas, kiedy się niebo zwali i połczy na ziemię.

Spekulować będzie i narrator *Świtezi*. Zadziwi go to niezwykłe zjawisko odbicia nieba w jeziorze, które przenosi obserwatora w jakiś nowy wymiar przestrzenny:

Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,
Dna nie odróżnia od szczytu,
Zdajesz się wisieć w środku niebokręga,
W jakiejś otchłani błękitu. [w. 17—20]

Różnica jednak istotna. W *Świtezi* przekaz fenomenu, jako wynik widzenia jawi się obiektywnie (funkcja epicka), zupełnie nie zależy od osoby postrzegającej. Przyroda nawet potrafi wywierać na nią wpływ. Podmiot *Rozłączenia*, mimo że pozostaje w zgodzie z prawami realnymi (obiektywnymi), zakłada jednak tak sytuację liryczną, by móc „dyrygować" zjawiskami świata zewnętrznego, żeby na jego rozkaz dało się

niebo zwalić, i położyć
Pod oknami, i nazwać jeziora błękitem.

Choć z wiersza wyziera autonomia niezwykłej przyrody alpejskiej,

[14] Do podobnych konkluzji dochodzi Grabowski (*op. cit.*, s. 71), analizując głównie strukturę językową (obrazowanie): „wprowadzenie jeziora odbywa się nie poprzez metaforykę, lecz poprzez bezpośredni opis czynności imaginacyjnych, zmierzających do wywołania »podobizny« jeziora. Jakby prawa i siły obrazowe przeniosły się wprost w samą strukturę poetyckiej rzeczywistości".

Słowacki każe nad nią górować postrzegającemu podmiotowi. Do podobnych konkluzji doszła Zamącińska:

> idzie o stwierdzenie tej stałej obecności porządkującego podmiotu, który swobodnie wykorzystuje te czy inne elementy świata, by dokonać zabiegu metaforyzacji [...] [15].

Podmiotowa intencja w *Rozłączeniu*: stworzyć dla adresatki listu poetyckiego za pomocą słowa taki widok Alp nadlemańskich, aby mogła wyczytać z niego wszystkie piękności — kazała poecie z elementów znanych rozłączonej konstruować jezioro i góry.

W siedem miesięcy później (druga połowa lutego 1836) [16] powstaje pisany dantejską strofą *Rzym*, kontynuujący sposób widzenia zainicjowany *Paryżem*, romantycznie wykorzystany w *Rozłączeniu*. Historiozoficzna przesłanka: „Rzymie! nie jesteś ty już dawnym Rzymem", analogicznie do podmiotowej intencji *Rozłączenia*, domaga się ukształtowania wiecznego miasta nie obiektywnie, nie tak, jak jawi się ono wszystkim, ale jak zobaczone zostało niepowtarzalnie w widzeniu podmiotowym (dla podmiotu przede wszystkim ważnym): „Nagle mię trącił — płacz na pustym błoniu". Poeta konstruuje w świecie poetyckim wiersza pustą przestrzeń (pusta była także tkanka wyobraźni adresatki poetyckiego listu), by móc ją potem, z rozwojem kolejnych faz wątku lirycznego, stopniowo „zabudowywać", ograniczać jej horyzont:

Przede mną mroczne błękitnawym dymem
  Sznury pałaców pod Apeninami,
Nad niemi kościół ten... co jest olbrzymem.

Za mną był morski brzeg, i nad falami
  Okrętów tłum, jako łabędzie stado,
Które ogarnął sen pod ruinami.

Stopniowe zabudowywanie przestrzeni przedmiotami świata zewnętrznego przywołuje analogię do czynności maszynisty teatralnego kierującego scenerią. To metaforyczne określenie zjawiska poetyckiego dobrze ujmuje widzenie prezentowane w *Rozłączeniu*, gdzie postawa wobec przyrody była głównie zafascynowaniem estetycznym. Jakiś krok od sentymentalnej przyjemności, jaką natura dawała „czułemu sercu". W *Rzymie* sprawa bardzo się komplikuje, dochodzą nowe rozwiązania, przede wszystkim zmienia się postawa podmiotu wobec rzeczywistości zewnętrznej. „Kościół ten... co jest olbrzymem" powoduje silne wzruszenie:

I nigdy w życiu takich łez nie lałem
  Jak wtenczas — gdy mnie spytało w pustyni
Słońce, szydzący Bóg — czy Rzym widziałem?

---

[15] Zamącińska, *op. cit.*, s. 37.

[16] Zob. M. Bizan i P. Hertz, noty do: J. Słowacki, *Liryki. Wybór.* Warszawa 1959, s. 325.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

I tu, w *Rzymie*, przy pomocy p o r ó w n a n i a, po raz pierwszy zacznie się imputować rzeczywistości zewnętrznej, kierującej się własnymi prawami, wartości podmiotowe. Odtąd będzie podmiot posługiwać się widzeniem przemiennym. Wszystkie metamorfozy odbędą się poza kompetencjami podmiotu. On tylko zobaczy zmiany i da im nazwy animizujące lub antropomorfizujące (uzna w przedmiocie życie psychiczne):

Za mną był morski brzeg, i nad falami
Okrętów tłum, jako łabędzie stado,
Które ogarnął sen pod ruinami.

I zdjął mię wielki płacz, gdy tą gromadą
Poranny zachwiał wiatr, i pędził dalej
Jakby girlandę dusz w błękitność bladą.

I zdjął mię wielki strach, gdy poznikali
Ci aniołowie fal — a ja zostałem
W pustyni sam — z Rzymem, co już się wali.

Opozycję stawi podmiotowi wiatr, kiedy popędzi „okrętów tłum", wprowadzając większe osamotnienie. Tu po raz pierwszy jawi się „kapryśna" przyroda, która w *Sumnieniu* stanie się uprzedmiotowionym wyrzutem. Trzeba zauważyć, że w przemiennym widzeniu dużej waloryzacji ulegają oddalające się okręty: „łabędzie stado", „girlanda dusz", „aniołowie fal". Zachodzi stosunek wprost proporcjonalny między wzrostem odległości a „wartością". Natomiast odwrotnie proporcjonalny między wzrostem odległości a dobrym „samopoczuciem" podmiotu. Rzecz się oczywiście tłumaczy widzeniem podmiotowym.

Wizja liryczna poprzez wykorzystanie struktury opisu została skonstruowana „malarsko", z silnym poczuciem praw perspektywy. Oddalające się okręty, rozszerzając przestrzeń, potęgują tragizm osamotnionego podmiotu, który musi pozostać sam w obliczu walącego się Rzymu. Do wprowadzonej metafory „maszynisty teatralnego", aby właściwie ujmowała zjawisko poetyckie z interesującego nas punktu widzenia w liryku *Rzym*, trzeba wnieść następującą korektę. Podmiot w *Rzymie* nie może kierować skonstruowaną przez siebie scenerią. Wyzwoliła się ona spod jego rozkazów, a nawet mu się przeciwstawiła: w żaden sposób nie wstrzyma odpływających okrętów [17].

Takie rozwiązanie poetyckie okazało się możliwe dzięki temu, że

---

[17] Wniosek ten jest pokrewny syntetycznym stwierdzeniom K l e i n e r a (*Sztuka poetycka Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki" XXXIX, 1950. Przedruk w: *Studia z zakresu teorii literatury*. Wyd. 2, rozszerzone. Lublin 1961, s. 143 n.), które dotyczą całej sztuki poetyckiej Słowackiego; chodzi o ów dysonans między rzeczywistością „marzeń" a światem konstruowanym według praw realnych.

skonstruowanej rzeczywistości zewnętrznej (metodą pokrewną tej, która obowiązuje w środkowych strofach *Rozłączenia*) pozwolono rządzić się własnymi prawami (realistycznymi), choć zaimputowano jej „życie psychiczne" (widzenie przemienne).

Ewolucja pójdzie w kierunku stopniowej autonomizacji przyrody poprzez redukcję postawy autokratycznej, a później widzenia podmiotowego. Wzrasta poczucie realizmu. *Sumnienie* przekazuje rzeczywistość psychiczną, w której rządzą prawa realizmu psychologicznego, dlatego ucieczka jest pierwszą reakcją po niegodnym czynie. Odległość pokonanej przestrzeni została przekazana w peryfrazie: „Jużem się od niej d ł u g i m r o z d z i e l i ł j e z i o r e m". Z dawnej metody swobodnego konstruowania pozostało już tylko stylistyczne napomknięcie, sugestia zawarta w peryfrazie. Strofa druga w niezmiernie subtelny sposób odnotowuje reakcję psychiczną podmiotu antycypującą widzenie przemienne. Jest w niej przygotowanie i motywacja psychologiczna dla widzenia strofy ostatniej:

Gdzie ona? — oszukana — przeklęta — zabita...
Patrzę na niebo, księżyc, na gwiazdy, jezioro...

Oba wersy dzielą się składniowo na cztery cząstki. Można zatem mówić o paralelizmie rozczłonkowania składniowego. Analiza wersyfikacyjna wykaże niemal identyczne ukształtowanie tych wersów. Dochodzi tu także współdziałanie składni. Efekt jest wyczuwalny; ponieważ wersy pozostałe cechuje pod tym względem większa różnorodność. Można powiedzieć słowami R. Jakobsona, że „Sekwencyjna przyległość i metryczna odpowiedniość powodują odczucie podobieństwa semantycznego" [18]. Zastanowić się warto, jakiego typu to podobieństwo czy, mówiąc ściślej, odpowiedniość:

Gdzie ona?	—	Patrzę na niebo
oszukana	—	księżyc
przeklęta	—	na gwiazdy
zabita	—	jezioro

Spojrzano na przyrodę nieba i ziemi „naturalistycznie", tymczasem — jak można domyślić się z ciągłych usprawiedliwień (twierdzenie przez negację) — osiągnięto efekt daleki od zobiektywizowania: przyroda zaczyna symbolizować „oszukaną", „przeklętą", „zabitą". Widzenie w strofie drugiej realizuje się poprzez figurę gramatyczną (termin Jakobsona), skłaniającą się ku symbolowi. Ostatecznie przyroda jawi się obiektywnie

[18] R. J a k o b s o n, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. „Pamiętnik Literacki" 1960, z. 2, s. 460.

(odrębnie), a pewne podobieństwa zjawiskowe między nią a porzuconą da się wytłumaczyć zwiedzeniem zmysłów:

Wszak jęk tu nie doleci, wszak łez nie zobaczę.
To jezioro — to fala — to nie ona płacze.

W tym jednak momencie znów (podobnie jak w *Rzymie*) dokonuje się przeobrażenie widzenia (drugie z kolei i ostatnie). Dokonało się zapewne pod wpływem silniejszego impulsu wyrzutów sumienia. W nowym, najbardziej podmiotowym widzeniu konsekwentniej zostaje wykorzystana sytuacja podmiotu: ucieczka. Oddalenie się jest niemożliwe, gdyż światło księżycowe w otwartej przestrzeni wszędzie będzie widoczne. Fakt ten, zgodny z potocznym odczuciem, taki otrzymuje przekaz:

I może bym zapomniał... lecz gdy to spostrzegła
Blada światłość księżyca, krok w krok za mną biegła.
Próżno się zatokami wężowemi kręcę,
Wszędzie mnie księżycowa kolumna dopadła,
Jakby się ta kobieta do stóp moich kładła,
I niema płaczem, za mną wyciągała ręce.

Zjawisko fizyczne mocą metafory antropomorfizującej przeobraża się w zjawę, która — podobna do porzuconej kobiety — mści się na podmiocie. Analizując metaforykę trzeba zaznaczyć, że „blada światłość księżyca" zobaczona jako „księżycowa kolumna" otrzymawszy w widzeniu podmiotowym cechy ludzkie — pozostaje sobą. Dzieje się tak dzięki temu, że metaforyzacja oparta została na podstawach realistycznych. Nawet ta „księżycowa kolumna", mimo swej niezwykłości, uderza — chciałoby się powiedzieć — trafnością, nie szokuje „nieprawdopodobieństwem w podobieństwie". Pełni zaś w utworze rolę kluczową. Klasycyzmem kształtów koresponduje w porównaniu z posągową pozą kobiety, staje się uprzedmiotowionym wyrzutem [19].

Przyroda rozszerza zakres doznań lirycznych nie tylko w przekazie wartości, które można by określić jako zachwyt — ale i takich, które dotychczas wypływały tylko ze stosunków międzyludzkich. Jako partner równorzędny człowiekowi ingeruje w jego życie, domaga się przestrzegania określonych kanonów etycznych.

W *Rzymie* tragizm, jaki się rodzi z dysonansu zachodzącego między sytuacją podmiotu a prawami przyrody, wypływał ze struktury literackiej dość jawnie konstruowanej techniką zbliżoną do tej, z której korzystano w piątej i szóstej strofie *Rozłączenia*. W *Sumnieniu* życie psychiczne zaimputowane przyrodzie, jej metamorfozy umotywowane

---

[19] Zob. Cz. Zgorzelski, *O czynnikach rezonansu lirycznego w wierszach z lat 1835—1843*. W: *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego*, s. 172—173.

zostały silniej postawą uczuciową podmiotu, realizmem psychologicznym. Dlatego trzeba powiedzieć, że *Sumnienie* jest tym wierszem, w którym przyroda mimo widzenia podmiotowego pozyskała silną autonomię, gwarantowaną poprzez konstrukcję podmiotu prawami realizmu psychologicznego.

3

Chcąc przekazać większość ogniw ewolucyjnych postawy podmiotu wobec przyrody w utworach wykorzystujących strukturę opisu, trzeba chwilę zatrzymać się przy cyklu wierszy, które w edycji Kleinerowskiej otrzymały nazwę *Listów poetyckich z Egiptu* [20]. Listy poetyckie jako notatki z egzotycznych wojaży, coś pośredniego między wypowiedzią epicką a liryczną, dobrze „leżą" w konwencji poetyki romantycznej. Sam gatunek popularny był w Oświeceniu. List poetycki Stanisława Trembeckiego *Do Wojciecha Miera bawiącego na wsi* referuje nawet pokrewną tematykę. Najważniejsza różnica, jaka zachodzi między poezją opisową romantyczną a oświeceniową (Oświecenie — opis erudycyjny, romantyzm — autopsja [21]) znajduje potwierdzenie i w tym wypadku. Narrator w wierszu Trembeckiego opisuje Mierowi „bawiącemu na wsi" widziane przez adresata krajobrazy! Oczywiście w liryce romantycznej poczynając od *Sonetów krymskich* musi być właśnie na odwrót, przecież podkreślone zostało poznanie z autopsji, programowo zamanifestowane mottem z Goethego:

Wer den Dichter will verstehen,
Muss in Dichter's Lande gehen.

Ale czy rzeczywiście tak samo jest w listach Słowackiego? Kiedy w r. 1831 poeta rozpocznie żywot romantycznego wojażera (w tym zakresie głównej inspiracji dostarczał Byron), kiedy nadarzy mu się okazja do opisania nieznanych widoków — wówczas sformułuje program, któremu podporządkowuje się chyba włącznie aż do czasów powstania *Listów poetyckich z Egiptu*:

> Wojaż bardzo wiele daje wyobrażeń, szkoda tylko, iż wszystko ukazuje mniej pięknym, niż było w imaginacji — i potem zostaje w pamięci dwa obrazy — jeden taki, jaki być powinien, oczami wymalowany; drugi piękniejszy, dawniej utworzony przez imaginacją. Kiedyś utworzy się trzeci, najpiękniejszy, z imaginacji i z sennego przypomnienia — i połączy w sobie wszystko najpiękniejsze z tych trzech obrazów. — Nie pojmuję, jak Bajron mógł pisać na miejscu. [List do matki; Paryż, 20 X 1831]

[20] *Do Teofila Januszewskiego, List do Aleksandra H., Piramidy, Na szczycie piramid* (z wyłączeniem wiersza *Z Nilu — do*).

[21] Zagadnienie to zostało omówione we wspomnianej rozprawie *Od erudycji do poznania.*

Takie widzenie najlepiej objawiło się w kształtowanym z „materii wspomnieniowej" poemacie szwajcarskim, choć i tu tendencja ta jest żywa. W liście do matki pisanym z Syrii na początku 1837 r. poeta miast cieszyć się, że zdobył dla swej poezji nowe „temata", wypowie słowa przesycone rozczarowaniem:

Widziałem więc piramidy, ale za to straciłem obraz, który sobie o nich moja imaginacja tworzyła. [jw.; Bayrut, 17 II 1837]

Tę samą myśl poetycko sprecyzuje w *Liście do Aleksandra H[ołyńskiego]* [22]:

Wyznam ci, że mi widać głębiéj i wyraźniéj
Gmachy stawiane myślą w krajach wyobraźni. [w. 101—102]

W *Listach poetyckich z Egiptu* często pojawiać się będą fragmenty znamionujące „pracę wyobraźni":

Wyjechałem z Kairu dziś ze słońca wschodem,
Mgła biała nad palmowym Kairu ogrodem
Kryła mi złote słońce... i łzy brylantowe
Zawieszała na palmach [...]

(*Piramidy*, w. 1—4)

Podkreślenie faktu, że widok jest oglądany przez podmiot, wyeksponowanie zabiegiem składniowo-metrycznym zmetaforyzowanego motywu „mgły", ta jawna poetyzacja, wywołuje poczuciem logiki kierowaną reakcję, że to nie mgła sama, lecz podmiot każe jej „łzy brylantowe" zawieszać na palmach. Tak to realizuje się nakładanie obrazu wymalowanego oczami — na widok wyimaginowany wcześniej, aby utworzył się trzeci, najpiękniejszy [23]. W poemacie szwajcarskim także nie gołąb pragnie pochwalić się blaskiem:

Lub jaki gołąb, co wody zapragnie,
Jakby się blaskiem pochwalić umyślnie,
Przez tęczę szybko przeleci i błyśnie. [II, w. 16—18]

[22] Trzeba na marginesie dodać, że najbliższy utworowi Trembeckiego *Do Wojciecha Miera bawiącego na wsi* jest *List do Aleksandra H.* Prócz zbieżności, jakie wypływają z przesycenia obu utworów spekulacją (z jednej strony dydaktyczną, z drugiej religijno-filozoficzno-historiozoficzną), analogie zachodzą głębiej, w koncepcji narratora; narrator *Listu do Aleksandra H.* woli konstruować, posługując się wyobraźnią, pejzaże nie widziane (z czasów minionych):

Chciałbym z tobą wiekową nurkować otchłanią;
Być tam, gdzie podpalmową zrobiła się chatką
Sais, będąca niegdyś Ateńczyków matką; [w. 134—136]

Zob. M. Kridl, *Antagonizm wieszczów*. Warszawa 1925, s. 144. — J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Wyd. 3. T. 2. Lwów 1925, s. 145.

[23] By spełnić tę zasadę, poeta na innym miejscu wyselekcjonuje z wielu postrzeżeń tylko widoki romantycznie efektywne: niezwykłe przez swoją egzotykę i zobaczone w niezwykłych sytuacjach (*List do Aleksandra H.*, w. 38—46).

ficzna ścisłość w opisie (przesycenie tekstu przyimkami określającymi położenie i kierunek: „u", „za", „po obu stronach", „między", „na", „dalej", „przez") z zaznaczeniem punktu obserwacji (na szczycie piramid, łódka) — to przestrzegane zasady widzenia [26]. Na konto widzenia realistycznego trzeba także zapisać uwzględnienie faktu znanego z codziennego doświadczenia, że główka szpileczki przybliżona do oka może zasłonić nawet słońce:

Przez Nil cichy prędkiemi przeprawiony wiosły,
Wysiadam... już zbliżone daktyle przerosły
Czoła dumne piramid... [...]
(*Piramidy*, w. 17—19)

Druga metoda konstruowania świata (będąca przedmiotem obecnego oglądu), sprzeczna z poprzednią, poetyzującą, wprowadza w celu zasugerowania autentyzmu oglądanej rzeczywistości — problemy „poznawcze". Obok korzystania ze wspomnianej metafory poznawczej wejdą do tekstu bezpośrednie wynurzenia z zakresu zmysłowego sposobu percypowania. Metaforą: „Na oczach usiadła mi dusza" (*Piramidy*, w. 16), podkreśli się intensywność oglądu. Ta sprawa aktualna jest zresztą często. W liście *Do Teofila Januszewskiego* chęć zmysłowego doznawania przedmiotu okiem uzbrojonym w teleskopu szkiełko ma się posunąć niemal do biologicznego zespolenia „z tęczą kolorów — i zgiełkiem". Trzeba zaznaczyć, że obie metody: realistyczna i modyfikująca, nie występują w całkowitej izolacji, może się zdarzyć, że podmiot zająwszy postawę poznawczą wskaże na ograniczoność ludzkiego wzroku i w ten sposób dokona hiperbolizacji przedmiotu:

chciałem zebrać wzrokiem
Cztery ściany, spadzistym lecące potokiem,
I nie mogłem ogarnąć — bo na to potrzeba
Być słońcem... i na królów groby patrzeć z nieba.
(*Na szczycie piramid*, w. 3—6)

Oddzielne omawianie obu metod jest bardziej zabiegiem analitycznym niż daniem właściwego słowa rzeczy. Boć i w wypadkach gdy to zespolenie nie realizuje się wprost — wyobraźnia i autentyzm opalizują razem na płaszczyźnie układów kompozycyjnych.

Realizm *Listów poetyckich z Egiptu* sprowadza się nie tylko do widzenia zgodnego z prawami optyki. Objawi się on także w zakresie anektowania w świat poetycki, obok dumnych piramid, rzeczywistości najbardziej zwykłej, codziennej, bo chmury wróbli:

Wczoraj widziałem wróble spłoszone na gruszy:
Cała chmura na bliskie uniosła się drzewka

[26] *Piramidy*, w. 10—16; *Na szczycie piramid*, w. 13—20.

Tak zgodnie, że raz biała skrzydełek podszewka
Ku słońcu, to znów cała chyli się ku roli,
Jak podsrebrzone liście rozchwianej topoli.
(*Do Teofila Januszewskiego*, w. 30—34)

W zacytowanym tekście zadziwia nie spotykane dotąd obrazowanie. Człon wtórny przynoszący motyw blaszek topolowych liści, odwróconych przez wiatr na białą stronę, swoją bardzo daleko posuniętą konkretnością przytłumia człon główny, a już co najmniej na równi z nim absorbuje uwagę czytelnika. W ten sposób łamie się dotychczasowe konwencje obrazowania. Porównanie przestaje funkcjonować jako figura stylistyczna, która pozwala zobaczyć jeden przedmiot w aspekcie drugiego. Konkret ze świata przyrody doświadczony realistycznie — płynie dwoma nurtami w korycie wątku lirycznego. Spójnik „jak" w takim kontekście zatraca częściowo semantyczną wartość „relacyjną", zyskuje natomiast funkcje pokrewne spójnikowi „i".

Z tego wywodu narzucający się wniosek daje się sformułować następująco. Przyroda zobaczona konkretnie stawia opór zabiegom literackim. Poeta posługując się w niektórych partiach listów poetyckich denotatywną funkcją języka, właściwą wypowiedzi epickiej, przyznał przyrodzie pełną autonomię. W tym kierunku dalej iść nie można, gdyż zmieni się wówczas przynależność rodzajowa. Omawiane utwory zawdzięczają swój kształt liryczny nie eksponowanemu teraz *novum*, ale modyfikacji, pokrewnej (metodą, nie kierunkiem stylizacyjnym) tej, która obowiązywała w okresie szwajcarskim, oraz bezpośrednim wynurzeniom lirycznym. Wydaje się, że wywalczenie przyrodzie w utworze lirycznym autonomii, na razie metodami epickimi — w postaci „wstawek" — jest przesłem rzuconym w kierunku liryki mistycznej. Jakże ważne będą wtedy kształty realne! („same w sobie"). Nie jest też chyba nic nie mówiącym zbiegiem okoliczności fakt, że motyw prozaicznego wróbla z listu *Do Teofila Januszewskiego* powróci w kluczu, którym trzeba będzie otwierać nową poezję, w *Genezis z Ducha* [27]. Motyw wróbla nie wszedł do *Rzymu*, operującego poetyką *Rozłączenia*; był on zbyt prozaiczny. Za mocno zaczepiał o obiektywną rzeczywistość (widzianą epicko). Że w tym okresie mógł go poeta zużytkować, że był niejako tworzywem do wykorzystania, dowiadujemy się z fragmentu epickiego *Pan Alfons*. W nim niemal obok siebie sąsiadują: opis odpływających okrętów, wiecz-

[27] *Genezis z Ducha*, w. 723—730: „Niepewny — czyli co widzę z widzianych kształtów przed wiekami — ujrzałem wróbla, który zleciał na piaszczystą drogę i usiadł śrzód rozwalonych grobowców... A duch mój wnet był pewny, że tenże sam piór rysunek, takie same czarne podgardle widziane były przez legijony Warrusa... A zaprawdę, że morza się od tych czasów cofnęły i Rzym pod dwudziestą stopami prochów zatonął".

nego miasta (prawie identyczny frazeologicznie z tym, który zużytkowany został w *Rzymie*) i szczegółowy opis wróbla:

> tłum kupieckich okrętów słaniających się po fali — maszty ich i żagle w jedną stronę pokłoniło ranne powietrze, wydawały się jako łabędzi stado, które ogarnął sen pod ruinami... potem obudził się wiatr lekki i wszystkie gnał gdzieś w dalekie niebo, jak dusz potępionych girlandę... Przed nim szafirowe Apeniny, i pod nogami gór pałace, bezładnym kawałkom marmuru białego podobne... [w. 206—213]

> Możeli to być — aby ten wrobel, którego ja widzę z kasztanowatym skrzydełkiem i z czarnym podgarlem, wyglądał takim dziś, jak wtenczas, gdy obraz jego malował się w gałce Brutusowej źrennicy? O Naturo!... [w. 246—250]

List *Do Teofila Januszewskiego*, przyjmując w zakres świata poetyckiego motyw wróbla, zjawisko, które przez swoją „prozaiczność" nie mogło być „wydajne" artystycznie w konwencji dotychczasowej poetyki, zapowiada nowe rozwiązania poetyckie. Wtedy to odkryte zostaną „mistyczne tajemnice" nie tylko w przyrodzie wielkiej, kosmicznej, ale i w ćwiekach chodaków (*Do pastereczki...*) oraz w grudce błota (*Snycerz był zatrudniony Dyjany lepieniem...*) [28].

Jednakże najważniejszym osiągnięciem poetyckim, które przejęte zostanie w poezji mistycznej, jest zajęcie przez podmiot wobec widzianego świata postawy poznawczej. Rezygnacja z poprzedniej wszechwiedzy w opisie [29] i z tym wiążąca się skromność podmiotu:

> jak skromnie
> Wyglądałem przy grobach — takich... [...]
> (*Piramidy*, w. 30—31)

Teraz źródłem wzruszenia lirycznego stają się rzeczy, z których prześwieca pokora [30]:

> do niskiego podobną pagórka
> Piramidę maleńką ma Cheopsa córka.
> Stanąłem... tak pokornie tu się położyła
> Przy mogile ojcowskiej dziecięcia mogiła,
> Że łzy miałem na oczach...
> (*Piramidy*, w. 81—85)

---

[28] Zob. Zamąciński, *op. cit.*, s. 48 n.

[29] *Listy poetyckie z Egiptu*, w których kontrastowo rywalizują ze sobą, a zarazem współpracują dwie tendencje: poetyzacja z realizmem, są mostem, po którym można przejść w zakresie liryki opisowej z tzw. etapu „szwajcarskiego" do poezji mistycznej.

[30] Problem pokory w postawie poetyckiej z okresu mistycznego wielokrotnie eksponuje Kleiner (*Juliusz Słowacki*, t. 4, cz. 1, s. 5, 204, 211, 229, 364).

4

Mickiewicz, każąc podmiotowi w *Sonetach krymskich* zajmować wobec przyrody postawę poznawczą, rozpoczynał w dziejach liryki opisowej nowy etap, inaugurował i w tym zakresie twórczość romantyczną. Metoda ta, ewoluując u niego, zatrzymała się na tzw. poznaniu mistycznym. W liryce Słowackiego przyroda „konstruowana", intelektualnie uporządkowana, nie wymagała postawy poznawczej. Nie widać tego w liryce młodzieńczej opartej na sentymentalnym widzeniu świata, nie zauważa się tego stanowiska w *Paryżu* [31], *Rozłączeniu* i *Rzymie*. Z całą pewnością nie da się także tego powiedzieć o *Sumnieniu*, gdzie przyroda została silnie doświadczona w sposób podmiotowy. Dopiero w *Listach poetyckich z Egiptu* rozsiane zostaną sygnały postawy poznawczej. Podobnie jednak jak i u Mickiewicza — podważona zostanie wiara w sensualistyczne poznanie świata; przyczyny mogą być nawet wybitnie literackie: przedmiot tak doświadczany jest właściwszy wypowiedzi epickiej niż lirycznej. Radość z nowego natury poznania wypowie poeta we fragmencie *Wiesz Panie, iżem zbiegał świat szeroki...*:

Ale i głosy ptaków... nic nie rzekły
  Rozumieć tworów — nie umiejącemu,
Tylko girlandę smętnych jęków wlekły,
  Szum skrzydeł dając wiatrowi wielkiemu,

A smętek morzu..... Lecz teraz, o Panie,
    Radosny jestem i rozweselony,
Przyszedłszy na to natury poznanie,
  Które mi staje za skarby — i trony

A z Ciebie wyszło... [w. 25—33] [32]

W niedokończonym liryku *Patrz nad grotą...* uczucie, lub może lepiej poznanie, które umownie nazwijmy „mistycznym", stopniowo narasta,

[31] W *Paryżu* obrazowanie jest tylko pozornie „poznawcze" (struktura wypowiedzi zbliża się do „ukartowanego" wywodu). Narrator bowiem zna „z góry" dalszy ciąg wypowiedzi, będzie ona analitycznym rozpracowaniem syntetycznej wizji danej na początku:

z Sekwany łona
Powstają gmachy połamanym składem, [w. 1—2]

W tak założonej sytuacji lirycznej — pytania „poznawcze", mimo że przynoszą odpowiedź, funkcją zbliżają się do pytań retorycznych:

A tam — czy żądło oślinione jadem?
Czy słońca promień? czy spisa rycerza?
Wysoko — strzela blaskiem ozłocona wieża. [w. 7—9]

[32] Zamąciński, *op. cit.*, s. 38: „fragment sumujący, oceniający dotychczasową nieumiejętność widzenia (czy słyszenia raczej) natury, a także informujący o »teraz« [...]". — Tekst ten w edycji Kleinerowskiej (t. 15, s. 91—93) zamieszczony został w *Próbach poematu filozoficznego*.

precyzuje się. Tak jak w *Rozłączeniu* stosowano metodę „przekładu", by adresatka mogła zobaczyć niezwykły pejzaż alpejski, tak i tu, by czytelnik uznał widzenie proponowane w wierszu, prowadzi się go od poetyki bardziej konwencjonalnej ku rozwiązaniom nowym [33]. Od opisu unaoczniającego wyglądy — do opisu odkrywającego w przedmiocie prawdy genezyjskie. W pierwszych siedmiu wersach fragmentu *Patrz nad grotą...* zachwyt, który wywołała bohaterka utworu, każe postawić hipotezę, że jest ona „duchem stepów", partie następne (dwanaście wersów) przynoszą obrazową dokumentację tezy. Na podstawie cech dziewczyny (lotność, białość, ognistość, czystość, niewinność) przypuszcza się, że zmiany w przyrodzie spowodują zapewne i jej przeobrażenie. Dokładność opisu w finale potencjalnych metamorfoz działa uprawdopodobniająco:

Lub jak gwiazda, w sto promieni
Rozleci się duch niewinny,
A z promieni każdy inny
I w jasności i w kolorze...

Stąd w ostatniej, nie zakończonej części wiersza czytelnik musi wraz z podmiotem podzielać przekonanie, że bohaterka jest duchem stepów — „traw Oceanidą":

Pod nią... stepy... stepy morze,
Co falami w słońce idą.
Ona traw Oceanidą

Zacytowany fragment wykazuje troskę o zmysłowy przekaz rzeczywistości. Reduplikacja słowa „stepy" zwartego z falującym morzem w najprostszy sposób kojarzy bezkresne falowanie traw. Podobnie wcześniej nieco (1838—1840) w „słowniczkowych" strofach konstruował wizję stepu Zaleski:

Szumią trawy i burzany,
O! zielono skróś, o! sino,
Jako fale wciąż kurhany,
Step — a step — a rozbujany,
Morze twoje, Ukraino! [34]

Jakie różnice? Zaleski wyjaśnia sens powtórzenia: „step — a step — a r o z b u j a n y"; potrzebne mu to jest w celu skojarzenia stepu z morzem — a więc funkcje „uplastyczniające" na usługach poetyki zachwytu. U Słowackiego nie ma „waty" komentarzy, choć kształty realne wyczu-

---

[33] Z podobnego zabiegu kompozycyjnego do celów motywacji korzysta wiersz *Do pastereczki siedzącej na druidów kamieniach w Pornic nad oceanem.*

[34] J. B. Z a l e s k i, *Step.* W: *Wybór poezyj.* Opracował J. T r e t i a k. Kraków b. r., s. 181. BN I, 30.

wa się nadzwyczajnie. Czemu innemu posłuży skojarzenie metaforyczne stepu z morzem. Trzeba zwrócić uwagę na kształtowanie się ciągu metaforycznego. Na stopniowe wyzwalanie nowych skojarzeń. Rozkołysany step ewokuje — morze, morze — fale, a wszystko w tym celu, aby otworzyć perspektywy drogi „w słońce". „Ciąg metaforyczny" wykazuje wyraźne analogie z „ciągiem genezyjskim" [35], ze zmianą form, spowodowaną postępową pracą ducha [36].

Widzenie przemienne, które obserwować było można w *Rzymie* i *Sumnieniu,* pojawia się również w twórczości mistycznej. Pozostała zasada, zmieniła się funkcja. Teraz, odkąd nastąpiło nowe „natury poznanie", odkrywa ono główną prawdę o przyrodzie. Teraz widzenie przemienne nie wypływa z intencji perceptora, lecz z istoty natury, przez naturę jest implikowane (przeziera spoza normalnego wyglądu „rzeczy"). W liście do Joanny Bobrowej (z 18 I 1845) poeta zastrzega się przed zarzutami poetyzacji:

> Teraz więc Pani z tych chodaków wniesiesz, że to była prosta chłopka, którą ja przez egzaltacją moją podniosłem i uczyniłem jakąś poetyczną figurą. — Sądząc tak, bardzo się Pani droga omylisz... [...]. Dziewczyna ta więc była sama z siebie poezją... [...]. Nie śmiej się ze mnie, Pani, proszę — ani posądzaj o żadną egzaltacją wymuszoną i sternostwo angielskie głupio sentymentalne [...] [37].

Zjawiska obiektywnie istniejące w przyrodzie wyjaśnione będą koncepcjami genezyjskimi:

> Kiedy Loleczka spojrzała na przystań,
> Gdzie morze bije przy rzymskim ugorze,
> To fale czuły w niej ducha zmartwychwstań,
> I smętniej, głośniej uderzało morze,
> Jakoby w żalu i w boleśnym szale:
> Bo w polskiém dziecku ducha czują fale.
> (*Dziecina Lolka na rzymskich mogiłach...*)

W *Sumnieniu* przyroda objawiła swoją duszę pod wpływem wzburzenia podmiotu, subiektywnie, a nie intersubiektywnie. Teraz na zawsze

---

[35] Tak to realizuje poeta tendencje zmierzające z jednej strony do urealnienia, z drugiej zaś do poszerzenia perspektyw znaczeniowych. Zob. Cz. Zgorzelski, *Ostatni etap liryki Słowackiego.* W: *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego,* s. 359 n.

[36] Słusznie zauważył A. Madej (*Podług hierarchii ducha.* „Zet" 1939, nr 4/5, s. 7), że „w związku ze Słowackim zbyt często mówimy o ewolucji [...], że raczej mówić by należało o postępie. Słowacki przedstawia tu postęp, tę »ewolucję«, jako świadomy proces pracy duchów [...]" (podkreślenie oryginału). Zob. także J. G. Pawlikowski, *Studiów nad „Królem-Duchem" część pierwsza: Mistyka Słowackiego.* Warszawa 1909, s. 85, 363, 381.

[37] Nie przeszkadza wcale fakt, że opisuje tu poeta dzieweczkę, a nie przyrodę; wiadomo, że jest ona przecież „traw Oceanidą", wyższym wcieleniem natury.

przebywa w niej duch, będzie reagować na każdą postawę człowieka. Strofa zacytowana pokazała zachowanie się przyrody, gdy „duch natury słucha" — z chwilą gdy się jej sprzeniewierzy, sytuacja ulegnie zmianie diametralnej:

Owce od ciebie pójdą spać na grobie
I pod rycerskim położą się krzyżem;
Gdy wyjdziesz — żaden słowik nie zanuci,
Słonecznik spojrzy — i oczy odwróci.

To magiczne zmechanizowanie objawów przyrody, ta stylizacja na naiwność wypowiedzi, dobrze tu funkcjonuje — jako że „wielkie prawdy" udostępnione są „dziecinie". Ponadto w tej metodzie doszukać się można pokrewieństwa z owym „dyrygowaniem" z czasów *Rozłączenia*. Prawdą jest także zauważony przez Zamącińską fakt, że motywy przyrody „już nie dałyby się zwalić i położyć" [38]. Sprawę trzeba wyjaśnić. Motywy przyrody w *Rozłączeniu* w drugiej „instancji" (trzeba pamiętać o owej metodzie „przekładu") układały się według praw wyznaczonych przez podmiot, teraz to pewne zmechanizowanie tkwi immanentnie w przedmiocie, zgodnie z pewnikiem, „że wszelki duch natury słucha". Przetrwała w kształtach cząstkowych metoda, całkiem jednak zmieniła się funkcja. W okresie poprzednim wyobraźnia, o ile była czymś krępowana, to chyba tylko tym, by „zachować podobieństwo do prawdy". Teraz imaginacji otworzyły się wprawdzie nowe perspektywy (poeta o tym nie mówi wprost, gdyż uważa system genezyjski za prawdę, a nie za fantazję), ale przyszły także i duże ograniczenia, dotyczące przede wszystkim przyrody.

Nie obojętny więc, o Panie, jest mi kolor każdy i kształt listka każdego, albowiem odkrywa mi ducha naturę i pracę mi własną niegdyś w roślinie odbytą opowiada... Każdy ząbek listka wiem, co znaczy — każdym się bowiem kształtem duch mój z pracy swojej wytłómaczył... [*Genezis z Ducha*, w. 438—443]

Ta jedna z najważniejszych prawd genezyjskich otrzyma poetycki przekaz we fragmencie *Słuchaj, młody człowieku...*, w edycji Kleinerowskiej włączonym w skład *Samuela Zborowskiego* jako jeden z rzutów pierwotnych (IX):

Słuchaj, młody człowieku!
W traweczkach piosnka wieku
Duchowi twemu dzwoni,
Żeś wieczny, światowładny,
Oliwny, winogradny,
Myślący — już w jabłoni.
Duszeczki twojej siła

[38] Zamącińska, *op. cit.*, s. 39.

W dębie się już liczyła,
W krysztale brała miary,
Którymi się dziś mierzy
W brylantowej odzieży.

Całkowitej przemianie uległa koncepcja podmiotu lirycznego. Fakt, że „ja" liryczne występuje teraz w większości utworów mistycznych pod nazwą „ducha", nie jest tylko różnicą werbalną, pociąga to bowiem za sobą gruntowną zmianę w konstrukcji świata zewnętrznego [39]. Została przecież przełamana dychotomia między podmiotem a przedmiotem. Nie ma różnicy kategorialnej, jest tylko jakościowa. W obrazowaniu w wielu wypadkach zaniechano antropomorfizacji — był to przecież obiegowy sposób, który pozwalał w poezji przedromantycznej, a i romantycznej (*Sumnienie*) niwelować różnicę między obu sferami. Antropomorfizm w wielu wypadkach zastąpiła „naturalizacja" (oczywiście w odniesieniu do człowieka). Słowacki przenosi akcent metaforyzacji z przyrody na człowieka. Nietrudno w tym zabiegu odczytać funkcje motywacyjne. Chodzi o to, by i w człowieku można było odczytać pracę, którą jego duch odbył w formach niższych, lub by można było dojrzeć rewelacje formy wyższej:

[człowiek]
Oliwny, winogradny,
(*Słuchaj, młody człowieku...*)

W promiennych oczach bowiem światło grało
Słoneczne [...]
(*A ona, bywało...*)

Ona traw Oceanidą
(*Patrz nad grotą...*)

Jak ty mi jesteś wdzięczna,
Duszeczko moja mała,
Słoneczna i miesięczna,
(*Do pastereczki...*)

Zbyteczne jest „uczłowieczanie" z chwilą, gdy przyrodę widzi się w aspekcie nauki genezyjskiej, kiedy w kształtach realnych dojrzane zostaną poprzednie formy ducha. Poeci romantyczni eksploatowali ten personifikujący zabieg do ostatnich granic (*Czatyrdah!*), było to bo-

[39] Kleiner, *Juliusz Słowacki*, t. 4, cz. 1, s. 324: „Historia świata przedstawiona jest słowami mówionymi w osobie pierwszej — jest historią jaźni". Kleiner w swojej monografii zobrazował wszechstronne konsekwencje płynące z tego faktu. Obserwacje swoje czynił głównie na utworach dużego formatu, przeobrażenia w strukturach *sensu stricto* lirycznych nie zostały gruntowniej omówione. Sugestię, że „duchowa" koncepcja podmiotu lirycznego może mieć ważką rolę w wypowiedzi lirycznej, podsunął mi dr Ireneusz Opacki.

wiem zwykle właśnie uduchowienie antropomorficzne. Teraz chodzi o odkrycie ducha przyrody właściwego danemu etapowi ewolucji. W przyszłości podobne ambicje, choć dla innych znaczeń, odczytać będzie można z liryków Leśmiana; takim „duchem" jest „demon zieleni" z *Topielca*. Nie zgodziłby się jednak Słowacki z autorem *Łąki*, który każe swemu wędrowcowi „zwiedzić duchem na przełaj zieleń samą w sobie" kosztem odczłowieczenia. Duch bowiem przez „zaleniwienie" może wprawdzie zatrzymać się w rozwoju, ale niedopuszczalna jest regresja, przyjęcie formy niższej. Zatem bardzo pokrewne rozwiązanie poetyckie, choć także wyrastające z innych założeń filozoficznych [40], przynoszą teksty *Słuchaj, młody człowieku...* i *Stodoła*:

[duch]
Myślący już w jabłoni.
Tyś pociosał stodołę w cztery dni bez mała,
Ale kto ją stodolił, by — czym jest — wiedziała? [41]

To jest właśnie specyficzny dla liryki mistycznej Słowackiego antropomorfizm o funkcji nieantropomorficznej. Chodzi tu przecież o ducha myślącego w jabłoni („jabłonny"), a nie o jabłoń myślącą psychiką zaimputowaną przez człowieka (na podobieństwo człowieka). To samo, z pewnym zastrzeżeniem, dotyczy Leśmiana [42]. Słowacki, przyjmując koncepcję przyrody z duchem zdolnym do autorefleksji, zrywa z filozofią przyrody Schellinga, spopularyzowaną na gruncie polskim przez Mochnackiego. Według Schellinga—Mochnackiego, przyroda przychodziła do uświadomienia „siebie w jestestwie swoim" dopiero w najwyższym ogniwie — w człowieku [43].

Zastanówmy się nad dalszymi konsekwencjami, jakie płyną z przejęcia „duchowej" koncepcji podmiotu lirycznego. Przede wszystkim duch korzysta w poznawaniu tajników świata z dobrodziejstw anamnezy. Dlatego coraz mniej istnieje dla niego tajemnic. Rzeczywistość nie tylko ziemska, ale i kosmiczna została zweryfikowana w poprzednim życiu:

[...] Dyjanna z oczyma złotemi
Świta mi rankiem i wynika z toni.
W niej smętek — i ci, którzy szerokiemi

[40] Zob. B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*. W: *Szkice literackie*. Warszawa 1959.

[41] B. Leśmian, *Łąka*. W: *Poezje*. Opracował J. Trznadel. Warszawa 1965, s. 133.

[42] Z tą różnicą, że autor *Łąki* nie wprowadza dualizmu „ducha" i „formy". Jabłoń u niego „jabłoniłaby się" spotęgowaniem najbardziej własnych sił witalnych. Wegetatywizm przyrody Leśmiana zbliża jego koncepcję przyrody do tej, która objawi się w *Sklepach cynamonowych* B. Schulza. Zob. J. Pieńkowski, *Jadowity derywat chlorofilu*. „Polonista" 1960, nr 9 (maszynopis powielany).

[43] Zob. Mochnacki, *op. cit.*, s. 12 n.

Morzami płyną — gdzie je wicher goni,
Półsenni...

Takie uczucie mojemu duchowi
Znane — bo nieraz przed czystości Panną
Stał, kiedy inni zorzami różowi
Świecili gwiazdą na morzu poranną;
(*Jest najsmutniejsza godzina na ziemi...*)

Analiza *Sonetów krymskich* poucza, że liryka opisowa zyskała nowe możliwości artystyczne w momencie, gdy uwolniła się od klasycystycznej wszechwiedzy o świecie [44]. Tu dostrzec można zjawisko analogiczne do sytuacji z XVIII wieku. Zbyteczna może się okazać poznawcza pasja podmiotu. Przyroda układać się będzie w utworach zgodnie z żądaniami filozofii genezyjskiej, w „najgorszym" wypadku stałaby się egzemplifikacją dla wywodu filozoficznego. Jest to jednak w liryce Słowackiego tylko potencjalnie ślepy zaułek artystyczny. Groził on przede wszystkim tym utworom, które zaczęły przekładać wywód filozoficzny nad wizje obrazowe (np. *Jak dawniej — oto stoję na ruinach...*). Sądzić należy, iż to grożące niebezpieczeństwo, zauważone zresztą przez badaczy [45], zmusiłoby Słowackiego jako świadomego artystę do szukania nowych rozwiązań.

Rzecz charakterystyczna, iż w liryce mistycznej Mickiewicza nigdy nie zmaleje wartość metody poznawczej (*Wsłuchać się w szum wód głuchy, zimny i jednaki...*) [46]. Wydaje się, że liryk *Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...*, marginesowo, niejako na drugim planie, przynosi również krytykę nowej wszechwładzy nad przyrodą:

Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli,
Bośmy się duchem Bożym tak popili,
Że nam pogórza, ojczyste grobowce
Przy dźwięku fletni skakały jak owce,

W trosce o poprawną percepcję liryki mistycznej Słowackiego, przy wyraźnie założonej orientacji historycznoliterackiej, wypada ją odczytywać mając w świadomości genezyjskie koncepcje poety. Niektóre bowiem z liryków dopiero w korelacji obu tekstów (wiersz + *Genezis z Ducha*) objawiają pełniej swoją strukturę i znaczenie. Dotyczy to przede wszy-

---

[44] Zob. *Od erudycji do poznania.*

[45] Zob. Pawlikowski, *op. cit.*, s. 180. — Kleiner, *Juliusz Słowacki*, t. 4, cz. 2, s. 46, 292, 354. — A. Boleski, *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842—1848)*. Łódź 1949, s. 56—59. — Przede wszystkim zaś: K. Wyka, *W kręgu „Genezis z Ducha"*. W tomie zbiorowym: *Juliusz Słowacki. W stopięćdziesięciolecie urodzin. Materiały i szkice*. Warszawa 1959, s. 187—226 (*passim*).

[46] Diametralnie odmienny sąd na ten temat wypowiada Kleiner (*Juliusz Słowacki*, t. 4, cz. 2, s. 27). Wypływa to stąd, że inaczej rozumie on „poznanie", które utożsamia właśnie z naukowością i erudycją.

stkim obrazowania. Na pozór prozaiczny (jednoznaczny) opis w urywku *Jest najsmutniejsza godzina na ziemi...*:

Noc, nachylona ku nowemu dniowi,
Fala, wznosząca na wiatr szybę szklanną.

— objawia sens metaforyczny dzięki temu, iż wiemy o obowiązku ciągłej pracy ducha [47]. Obrazowanie to ma zasięg integralny: przenosi wszystkie motywy świata zewnętrznego, pojmowanego „globowo" i „kosmicznie", w wymiar metaforyczny. Druga warstwa znaczeniowa prawie zawsze jest zasugerowaniem obecności ducha-podmiotu. Konsekwencja zatem pan-liryczna, a może lepiej pan-podmiotowa. Autobiografia kosmiczna [48], „Ja-świat" [49]. „Atmosferę" liryczną poezji operującej opisem przyrody w okresie mistycznym najlepiej oddaje sam poeta w pierwszych słowach *Genezis z Ducha*:

Na skałach Oceanowych postawiłeś mię, Boże, abym przypomniał wiekowe dzieje ducha mojego [...]. [w. 1—2]

Wypowiedź liryczna zorganizowana według zasady „Ja-świat", mimo dogmatycznego czasem skrępowania systemem filozoficznym, przyniosła wiele rewelacji poetyckich [50]. Wydaje się, że Słowacki, którego śmiało można nazwać „wiecznym rewolucjonistą" artystycznym, nie mógł na tym etapie pozostać na stałe. Wierszem, na który można wskazać, że usiłuje przełamać „poetykę mistyczną", byłby fragment *Jeżeli kiedy — w tej mojej krainie...* Obok wyraźnych tendencji „mistycznych" (symbolika świateł w strofie drugiej) poeta włącza do utworu prosty opis „mojej krainy", bez „wiewów genezyjskich" [51]. Opis, który przypomina

[47] Rzecz ta ma się tak w porządku badawczym. W wypadku gdyby czytelnik przyjął system genezyjski na prawach własnego światopoglądu, wówczas aprobując nowy mistyczny porządek jako rzeczywistość istniejącą realnie, rządzącą się swoistymi prawami — odbierałby mistyczne teksty Słowackiego jako wypowiedź dosłowną. Sprawę tę omówił z przywołaniem literatury problemu Grabowski (*op. cit.*, s. 73 n.). Posłużył się on definicją I. Sławińskiej, określając owo „udosłownienie" — „realizacją obrazu". Zagadnienie to, jako problem stylistyczny w definiowaniu obrazowości, uwzględnia również W. W. Winogradow (*Стилистика Теория поэтической речи. Поэтика.* Москва 1963, s. 123).

[48] Stąd zrozumiała troska o cały świat i odpowiedzialność za jego losy w liryku *Jak dawniej — oto stoję na ruinach...*

[49] Zob. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, t. 4, cz. 2, s. 9, 109. — J. Przyboś, *Ja świat.* „Twórczość" 1959, nr 9. Przedruk w: *Sens poetycki.* Kraków 1963.

[50] Przede wszystkim rozwiązanie dylematu: podmiot—przedmiot. Słowacki konstruuje bezpośrednią wypowiedź liryczną, nawet wówczas gdy „opisuje" świat zewnętrzny.

[51] Zamącińska (*op. cit.*, s. 41) pisze: „Sprawy mistyczne, kosmiczne nie anektują na swój wyłączny użytek wszystkich »motywów przyrody« w liryce Słowackiego". Chodzi tu o wiersz *W pamiętniku Zofii Bobrówny.* Tak, ale trzeba

obrazki sentymentalne z twórczości młodzieńczej, ale z którego również odczytać można wieloletnie doświadczenie poetyckie. Lektura pierwszej strofy każe przywołać inny tekst, analogiczny „kunsztowną" prostotą:

Jeżeli kiedy — w tej mojej krainie,
Gdzie po dolinach moja Ikwa płynie,
Gdzie góry moje błękitnieją mrokiem,
A miasto dzwoni — nad szmernym potokiem,
Gdzie konwaliją woniące lewady
Biegną na skały... pod chaty i sady...
(Słowacki, *Jeżeli kiedy — w tej mojej krainie...*)

Tam siedzę pod jodłami,
Tam leżę śród bujnej i wonnej trawy,
Tam pędzę za wróblami, motylami.
(Mickiewicz, *Gdy tu mój trup...*)

Wiersze aprobujące w świecie poetyckim prawa dyktowane systemem genezyjskim tworzyły nowy porządek świata, daleki od rzeczywistości realnej [52]. Liryk *Jeżeli kiedy — w tej mojej krainie...* wprowadza obok porządku genezyjskiego — świat zwykły, trochę tylko upoetyzowany tęsknotą. Gdyby się zrealizowało pragnienie podmiotu, trzeba by popaść w konflikt z porządkiem genezyjskim lub popełnić niekonsekwencję „światopoglądową". By znaleźć się tam, „Gdzie po dolinach [...] Ikwa płynie", należałoby wrócić (z własnej woli!) do ciała choćby z promieni, a to jest niedopuszczalne w świetle objawienia genezyjskiego [53]. Nie wiadomo, w jakim kierunku poszedłby rozwój poetycki, czy poprzez pogodzenie obu tendencji, czy może zwyciężyłby porządek realny przekazywany z wielką prostotą. Może wtedy nareszcie uwolniłby się poeta od artystycznego wyrzutu sumienia: „Najokropniejszą to jest krytyką wierszy moich, [...] że one wszędzie o sobie gadają..."

---

pamiętać o tym, że liryk powstał w konwencji stylizacji na wypowiedź dziecięcą. — Prostotę fragmentu *Jeżeli kiedy — w tej mojej krainie...* eksponuje Boleski (*op. cit.*, s. 52).

[52] Ów mistyczny porządek wyczerpująco charakteryzuje Kleiner (*Juliusz Słowacki*, t. 4, cz. 2, s. 352—353, 498).

[53] Zob. *ibidem*, t. 4, cz. 2, s. 283.