

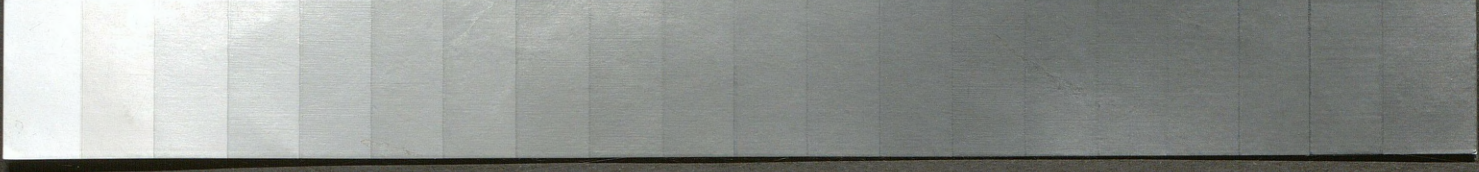


Grey Scale #13



DANES-PICTA.COM

4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19





POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIOŁ NAUK

WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY

PRACE KOMISJI FILOLOGICZNEJ

TOM XIII ZESZYT 1

ZYGMUNT SZWEYKOWSKI

PAN TADEUSZ - POEMAT HUMORYSTYCZNY

POZNAŃ

NAKŁADEM POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIOŁ NAUK
Z ZASIĘKU WYDZIAŁU NAUKI MINISTERSTWA OŚWIATY
SKŁAD GŁÓWNY: PAŃSTWOWE ZAKŁADY WYDAWNICTW SZKOLNYCH

1 9 4 9

1396/2



Powstanie „Pana Tadeusza“ — to jedno z najbardziej zdumiewających zjawisk artystycznych w literaturze świata. Do dziś dnia, mimo tak licznych prac poświęconych genezie utworu, jest ona właściwie niezbyt znana i bodaj na długo jeszcze tajemnicą geniusza Mickiewicza pozostanie ten niesłychany fakt, że już w pół roku po ukończeniu III części „Dziadów“ poeta przystępuje do pisania pierwszych ksiąg „Pana Tadeusza“, a w międzyczasie powstają jeszcze „Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego“, no i cały rozległy plan działalności poety w Paryżu.

„Dziady“ i „Pan Tadeusz“ . . .

Cóż za ogromna różnica w artystycznym i ideowym wyrazie tych utworów! Dwie zupełnie odrębne postawy wobec życia i świata, dwie całkowicie różne dynamiki twórcze, dwa zasadniczo odmienne style, dwie krańcowo przeciwstawiające się kompozycje. Tam misterium religijno-mistyczne o najpotężniejszych wybuchach duszy ludzkiej, o niesłychanej skali kontrastów psychicznych i ideowych, świat kosmosu i nieskończoności, metafizyka, walka na śmierć i życie z wszystkimi wrogimi poecie potęgami bytu, symbolika, widmowość, atmosfera przeczuć, snów, wizyj — a tu jedno tylko: prostota („... te księgi proste jako ich piosenki...“), ale prostota będąca wyrazem zarówno najwyższej mądrości życiowej, jak i najwyższego, olśniewającego genialnością arcyzmu.

Pół roku!

W studiach nad „Panem Tadeuszem“ zaznaczyły się dwie koncepcje, zmierzające do wyświetlenia tajemnicy powstania poematu — i jedna i druga ma za sobą poważne argumenty, ale żadna nie zadowala.

Pierwsza, starsza, reprezentowana przez Chmielowskiego, Pilata Kallenbacha i innych, łączy powstanie „Pana Tadeusza“ z zawodem poety, którego doznał on po przybyciu do Paryża: runęła wówczas wiara w potężną misję Konradową, zmierzającą do przebudowy nie tylko Polski lecz świata. Mickiewicz, natknąwszy się na nieprzewyżnione przeszkody, cofnął się w przeszłość, w kraj lat dziecińczych,

a swój ówczesny stosunek do życia wypowiedział wyraźnie w niedrukowanym wierszu, tak zwanym epilogu do „Pana Tadeusza”. „Nastąpiła nareszcie chwila — pisze wyraźnie Pilat — silnej reakcji psychologicznej, a z nią nagły przełom w dotychczasowym nastroju i kierunku twórczości. Po wielkim wysiłku duchowym, jakim były „Dziadów część III-cia“ i „Księgi narodu i pielgrzymstwa“, w których Mickiewicz wszystkie nieszczenia, żale i skargi, zwątpienia i nadzieje narodu po upadku powstania odrobił i przeboleł we własnej duszy, uczuł gwałtowną chęć i potrzebę wydobyć się myślą z bolesnego otoczenia wypadków politycznych i niesnasek emigracyjnych, odświeżyć duszę wspomnieniami młodości, skąpać ją w blasku i ciepłe dawniejszych, szczęśliwych czasów“¹.

Dowody niewątpliwie ważkie — tym bardziej, że charakteru wspomnieniowego poematu nikt zanegować nie może, a nuta tęsknoty tkwi w nim bardzo głęboko.

Ale zaznaczyć trzeba z naciskiem, że ta atmosfera nie wyczerpuje całości utworu. „Pan Tadeusz“ nie jest dziełem człowieka, który zwątpił o życiu, zwątpił o swym powołaniu, człowieka rozdartego wewnątrz, nad którym zawisł nieuchronny los tragicznej katastrofy osobistej, narodowej i ogólnoludzkiej. Wyczuwamy w poemacie uderzającą teżyznę życia, krzepiącą wiarę, tony wzniosłej radości i chwile prawie niczym nie zamąconej pogody.

Na tej podstawie oparła się druga hipoteza genezy „Pana Tadeusza“, młodsza, którą zdaje się pierwszy podjął Z. Wasilewski² w roku 1903, później Konrad Górski, wreszcie Pigoń. Poemat Mickiewicza — twierdzą zwolennicy tej koncepcji — nie jest utworem pisanym w chwili wycofania się z życia i zwątpienia, lecz przeciwnie — w epoce wzmoczenia intensywności ideowej; stanowi on kontynuację i uwieńczenie całej ideologii „Dziadów“, „Ksiąg narodu i pielgrzymstwa“. „Pan Tadeusz“ — twierdzi Górski — jest „żywą ilustracją „Ksiąg“, w poemacie tym Mickiewicz „unaoczniał olbrzymim konkretnym obrazem życia polskiego w przeszłości te prawdy, tyjące się ducha i charakteru polskiego, które poprzednio wypowiedział w formie abstrakcyjnej i dogmatycznej w „Księgach narodu i pielgrzymstwa“ i rozwijał dalej w artykułach „Pielgrzymy“³.

¹ Wstęp do tomu V „Dzieł“ Adama Mickiewicza, str. 7.

² Twierdzi tak K. Górski („Czym miał być Pan Tadeusz dla emigracji“ — „Przegląd Narodowy“ r. 1921, str. 194—5) i Pigoń „Pan Tadeusz. Wzrost, wielkość i sława“, Warszawa 1934, str. 174.

³ l. c. str. 320.

I ta hipoteza ma również poważne argumenty. Niewątpliwie można znaleźć cały szereg zbieżności wspomnianych utworów z „Panem Tadeuszem“. Artykuły zaś publicystyczne Mickiewicza na emigracji to wrażenie zbieżności jeszcze potęgują. Artykuły „Pielgrzymia“ — gruntownie zanalizowane przez Górskiego a przede wszystkim Pigionia, które poeta pisał w trakcie tworzenia poematu, nie tylko wykazują wiarę w emigrację, ale stale nawołują ją do czynu. Tak zwany epilog — dowodzą wreszcie słusznie przedstawiciele drugiej koncepcji — epilog, w którym znaleźć można zarówno krytyczny stosunek do możliwości emigracyjnego czynu („Biada nam zbiegi...“) jak zwątpienie w najbliższą przyszłość, jak wreszcie brak programu („Ach! czyjeż usta śmiać pochlebiać sobie, Że dzisiaj znajdą to serdeczne słowo, Które rozczula rozpacz marmorową...“ itd.) — jest utworem, który rozpoczyna nowy okres w życiu Mickiewicza, okres kryzysu, ale on już z latami powstania poematu niewiele ma wspólnego.

Powtarzam, argumenty poważne. Ale znów przyjęcie tych założeń zmusza w następstwie do twierdzenia, że świat „Pana Tadeusza“ jest kreowany według wymagań ideowej walki, że postawa poety wobec życia niewiele różni się od stanowiska w „Dziadach“ czy „Księgach“, że wobec tego poemat (trzeba to podkreślić mimo zastrzeżeń przedstawicieli tej hipotezy wskazujących na odrębne właściwości artyzmu utworu) złączony jest z propagandą hasel, wprawdzie najwznioślejszą, ale propagandą. Tymczasem lektura „Pana Tadeusza“ mówi o czym innym: propagandy nie ma w utworze, a walka o idee, satyra czy tendencja są poematowi najzupełniej obce.

*

Tajemnica więc pozostaje — ale nie tylko tkwi ona w kwestii, którą poruszyliśmy. „Pan Tadeusz“ — utwór tak harmonijnych kształtów, tak doskonały w budowie, tak proporcjonalny w rozłożeniu momentów statycznych i dynamicznych, nie jest bynajmniej dziełem opracowanym z góry! To jest powszechnie wiadomo. Dużo materiału ciekawego na to zagadnienie można znaleźć u Pilata³, ale dopiero studium Pigionia dowodnie wykazało, że fale rozrostu poematu nie były rezultatem refleksji, świadomego opracowywania całości, lecz pojawiały się spontanicznie w czasie pisania. Mickiewicz przy-

³ „Autografy pierwszych trzech ksiąg Pana Tadeusza“ („Pamiętnik“, Tow. im. Mickiewicza t. V); „Autografy późniejszych ksiąg Pana Tadeusza“. (Tamże tom VI).

stępując do „Pana Tadeusza“ nie miał 1-mo ustalonego tematu: nie było w nim sprawy politycznej, nie było zajazdu, nie było wielu postaci! 2-o utwór nie miał ustalonych rozmiarów. Kończąc księgę III poeta obliczał całość na pięć ksiąg; gdy miał skończoną IV — na sześć; gdy ukończył V — pisał, że „trzy jeszcze pozostaje“ — a więc osiem; potem ustalił całość na dziesięć ksiąg; w autografie księga XI ma tytuł pierwotny: „Pieśń ostatnia“. Mickiewicz do końca tworzenia niemal nie wiedział, jak będzie wyglądała całość. A dodajmy do tego, że w pisaniu zachodziły poważne przerwy: cztery miesiące pielęgnował poeta chorego Garczyńskiego, przebywał własną chorobę, a na uwieńczenie wszystkiego, tworząc „Pana Tadeusza“ przekładał jednocześnie „Giaura“ Byrona! Coś zdumiewającego! W genezie „Pana Tadeusza“ tkwi wprost jakaś żywiołowa siła, która pchała poetę — zdawało by się, że mimo jego woli — coraz dalej, dając mu wyjątkową radość tworzenia.

Z pracy Pignonia dowiadujemy się także, że nie tylko temat i rozmiary ulegały zmianom, ale i epoka rozgrywającej się akcji. Zwracam uwagę na ten fakt, gdyż wydaje się on niezwykle ważny. Początkowo akcja utworu miała się rozgrywać po roku 1820, czyli że młodość Tadeusza miała być poniekąd zrównana z młodością Mickiewicza, sielanka miłosna bohatera poematu miała być jeszcze jednym powtórzeniem miłości poety do Maryli. Znaczy to więc, że zrazu wkład liryczny w utworze był wiele silniejszy — później coraz wyraźniej, z taką samą siłą samorzutną, zaczął zwyciężać epik, aż wreszcie zwyciężył całkowicie. Liryk oddał mu swą krew, bezpośredniość i żywość; świat wchłaniany niegdyś subiektywnie, teraz w całej pełni, okazałości, blasku i sile objawił się poza poetą i żyje w poemacie nie przez nurt emocjonalnych przeżyć Mickiewicza, ale logiką bytu zbiorowości społeczno-narodowej. Sfera liryczna znalazła ujście przede wszystkim w dygresjach. Jest to niesłychany, niezmiernie rzadki w swej czystości tryumf arcyzmu. W „Panu Tadeuszu“ nie ma dziejów Mickiewicza jak to było w „Dziadach“, nie ma żadnej postaci, która byłaby jego własnym medium.

Powiedzieliśmy na przykład, że zrazu miłość Tadeusza do Zosi miała być nowym wcieleniem miłości poety do Maryli. Czy jednak, czytając utwór, mamy choć raz przeświadczenie, że za Tadeuszem kryje się poeta? Tadeusz to nie figurant — ma on swe oblicze, właściwe dla środowiska. Mickiewicz akcentuje silnie, że był to prostak, o skromnej inteligencji, niezbyt bogatym życiu wewnętrznym, zdolny głównie do ekspansji na zewnątrz. I miłość jego do Zosi jest prosta,

nieskomplikowana, dosyć naiwna — jemu właściwa, a że jednocześnie tak tętni życiem, to dlatego, że nie jest tylko kreacją literacką. — To samo jest ze stosunkiem Tadeusza do przyrody: Mickiewicz łączy się ze swym bohaterem w apoteozie jej piękna, ale przeciwstawienie, które Tadeusz daje, przyrody Litwy z przyrodą południa, jest własnością Tadeusza, nie zaś poety. Tadeusz, który przyrodę włoską widział tylko „w botanicznym wileńskim ogrodzie“, mógł ją tak scharakteryzować, ale nie Mickiewicz, autor „Sonetów krymskich“, Mickiewicz, który dwa czy trzy lata przed tym, parafrazując Goethego, pisał:

Znasz-li ten kraj,
 Gdzie cytryna dojrzewa,
 Pomarańcz blask
 Majowe złoci drzewa?
 Gdzie wieńcem bluszcz
 Ruiny dawne stroi,
 Gdzie buja laur
 I cyprys cicho stoi?
 Znasz-li ten kraj?...
 — Ach, tam, o moja miła!
 Tam był mi r a j...

A Jacek Soplica? Mimo że przemiana jego na Robaka ma niejaki analogie z najsilniejszym, najgłębszym procesem, który przeżywał kilkakrotnie sam Mickiewicz, czyż można powiedzieć, że poeta choć raz w tej kreacji wyszedł poza ramy epickie? Postać ta ani jako Jacek, ani jako Robak nic a nic Mickiewicza nie przypomina.

Przykładów można by wskazać więcej — wszystkie świadczą o klasycznym tryumfie epika.

*

Oczywiście, nie znaczy to, by „Pan Tadeusz“ był w ogóle subiektywizmem pozbawiony! Subiektywizm jest i tkwi głęboko — inaczej być nie mogło; chodzi tylko o ustalenie: w czym się on wyraził? Otóż poza dygresjami lirycznymi, będącymi jakby akompaniamentem całości, jakby uwerturami poszczególnych ksiąg czy ustępów, poza sugestiami komentatorskimi (o czym będzie jeszcze mowa), stanowisko Mickiewicza tkwi w s t o s u n k u do przedstawianego świata. To jest dla nas sedno sprawy i stawiamy w tym zakresie następującą tezę: dla poety świat „Pana Tadeusza“ nie jest ani ucieczką przed katastrofą życia, nie jest też patetycznym, ideowym wzorem dla przyszłości — jest to świat, który on odczuwa h u m o r y s t y c z n i e.

Dla uniknięcia nieporozumień od razu należy zaznaczyć, że humoru Mickiewicza nie będziemy uważać za synonim dowcipu, komizmu, wesołości, czy tak zwanego „dobrego humoru“. Tkwi w nim zjawisko znacznie rozleglejsze, obejmujące sferę pewnego poglądu na świat.

Opiera się on przede wszystkim na bezinteresownej aprobacie rzeczywistości, która nas otacza, lub którą artysta przedstawia w utworze.

Aprobata bezinteresowna — gdyż nie chodzi tu, by tę rzeczywistość do czegokolwiek urabiać, by walczyć z nią razem o wspólne idee lub przeciw niej o idee nowe; uznanie nie wypływa z wiary, że przedstawiany świat idzie za m o j ą logiką, lecz że kroczy on swoją własną, jemu przynależną, i dlatego jedyną, najślusniejszą — najślusniejszą nawet wówczas, gdybyśmy ostatecznego kresu jej odkryć nie mogli.

Taka bezinteresowna aprobata ujawnia się w twórczości poetyckiej albo w postawie naiwnej wobec życia albo humorystycznej.

Naiwność wypływa z zachwyty, z olśnienia, z bezpośredniego odczucia majestatu życia, jego wielkości. Największym, zdumiewającym po dziś dzień wcieleniem jej — jest Homer i jego „Iliada“.

Humor zaś Mickiewicza wynika z tej mądrości życiowej, która odczuwa równowagę zjawisk, która dlatego, że się wzniosła nad nie, widzi ich harmonię, widzi rytm fal wznoszenia się i opadania, harmonię dobra i zła, prowadzącą mimo wszystkich zgrzytów, zahamowań i minusów — do potęgowania całości bytu. W tej fali tkwi piękno i wartość — wartość nie krańcowych, ostatecznych zdobyczy każdego fenomenu życia lecz zdobyczy całości istnienia. Dla humorysty poszczególne zjawisko ma zwykle względną wartość; można na nie patrzeć z tej i z tamtej strony, obok aprobaty widzieć negację, obok wielkich perspektyw — ciasne horyzonty, natomiast w całości bytu dostrzega się jakiś jedyny w swej twórczej wymowie nurt życia, dający krzepiącą otuchę, wywołujący przeświadczenie o rehabilitacji win i zgrzytów, wnoszący jako ostateczny osąd życia wzniosłą pogodę.

Mickiewicz humorysta, odczuwający względną wartość pojedynczych zjawisk życia, zdobywa się także na pewien dystans w stosunku do przedstawianej rzeczywistości, którą też często swobodnie konstruuje do swych specjalnych celów: mianowicie wymagania ścisłego realizmu konkretów nie obowiązują go. Humorystyczną prawdę życia wydobywa, posługując się *a r e a l i z m e m* kompozycji, przedstawia

świat, którego układ i perypetie pod skalpelem ścisłych rygorów logiki nabierają pozoru fikcji, a który mimo to żyje rzeczywiście jako odrębny i niesłuchanie wymowny byt artystyczny.

Wskazane cechy humorystycznego widzenia życia odnajdujemy w całej pełni w „Panu Tadeuszu”: utrzymane są one od początku do końca i ujawniają się we wszystkich elementach poematu.

*

Weźmy najpierw sferę problematyki utworu. Ideologia „Pana Tadeusza” obraca się w kręgu najbardziej typowych dla Mickiewicza zagadnień, które poruszał on niejednokrotnie w swych poprzednich utworach. Chodzi przede wszystkim o dwie kwestie: stosunek do sprawy narodowo-politycznej i stosunek do przeszłości polskiej.

Kwestia pierwsza precyzuje się w zagadnieniu najistotniejszym dla całego romantyzmu polskiego, w walce o wolność. Wyprawa Napoleona przedstawiona jest jako wojna o Polskę:

Ważne rzeczy, mój bracie! Wojna tuż nad nami!
Wojna o Polskę! bracie! będziem Polakami!

„Pan Tadeusz” w wielu partiach istotnie różni się od radosnym hymnem na cześć walki, czynu orężnego, legionów i Napoleona — inspiratora ruchu. Stąd też od razu w księdze pierwszej pojawia się apoteza cesarza Francuzów, jako niezwykłego Marsa, boga wojny, który z rydwanu swego ciska gromy na wrogów. Ważny i to szczególnie, że w rydwan wprzęgnięte są orły złote obok srebrnych — orły francuskie i polskie, zespolone w jedną całość, gwarantującą zwycięstwo.

Również apoteza legionów uderza w poemacie po wielokroć. Mazurek Dąbrowskiego różni się od radosnego niemal jako jeden z motywów przewodnich, stając się niejako refrenem muzycznym; szlachta na każdą wiadomość o legionach wpada w nieklamany zachwyt, a wszystkie warstwy społeczeństwa polskiego ogarnia wprost entuzjazm, gdy legioniści zjawili się w roku 1812 w kraju:

„Jenerale, rzekł, [Jankiel] Ciebie długo Litwa nasza
Czekała — długo, jak my Żydzi Mesyasza,
Ciebie prorokowali dawno między ludem
Śpiewaki, Ciebie niebo obwieściło cudem,
Żyj i wojuj, o, Ty nasz!...”

Kult wprost mistyczny! Stąd poczucie mocy, stąd wiara w zwycięstwo:

Bitwa! gdzie? w której stronie? pytają młodzieńce,
Chwytają broń; kobiety wznoszą w niebo ręce;
Wszyscy pewni zwycięstwa, wołają ze łzami:
„Bóg jest z Napoleonem, Napoleon z nami!”

„Bóg jest z Napoleonem!“ Podobnie Robak, odpierając zarzuty, wymierzone przeciw Bonapartemu, twierdzi:

„... Pan Najjaśniejszy
Napoleon katolik jest najprzykładniejszy;
Wszak go papież namaścił, żyją z sobą w zgodzie...”

Zdawałoby się, że po tak różnostronnym (bo i od poety i od postaci idącym) oraz zdecydowanym postawieniu sprawy, nie może być tu już żadnych zastrzeżeń, żadnego wahania się, żadnej dwoistości czy względności!

A jednak...

Przypomnijmy sobie najpierw opis komety w księdze VIII poematu:

„Dziś oczy i myśl wszystkich przyciąga do siebie
Nowy gość, dostrzeżony niedawno na niebie;
Był to kometa pierwszej wielkości i mocy,
Zjawił się na zachodzie, leciał ku północy;
Krwawym okiem z ukosa na rydwan spoziera,
Jakby chciał zająć puste miejsce Lucypera,
Warkocz długi w tył rzucił i część nieba trzecią
Obwinął nim, gwiazd krocie zagarnął jak siccą
I ciągnie je za sobą, a sam wyżej głową
Mierzy na północ, prosto w gwiazdę biegunową.”

Słusznie badacze dostrzegli w tym opisie komety symbolicznego podobieństwa do Napoleona; jest na to sporo danych. Szczególnie ważne jest, co w tej sprawie pisze K. Górski, że: „nie bieg komety ku polarnej gwieździe jest tu najważniejszym jej rysem, lecz owo spozieranie z ukosa na rydwan Lucypera — znamię pychy... Poeta w opisie komety używa szczegółu, zaczerpniętego z Apokalipsy (12, 3—4) z obrazu smoka, o którym mówi apostoł: „A ogon jego ciągnął trzecią część gwiazd niebieskich“⁴.

⁴ Konrad Górski, recenzja wydania „Pana Tadeusza” w „Bibliotece Narodowej” — „Ruch Literacki” r. 1926 N 1.

W Napoleonie ze zdziwieniem naraz dostrzegamy zupełnie nowe oblicze: elementy demonizmu czy satanizmu, prowokujące w następstwie nie zwycięstwo, ale widmo nieuchronnej klęski, której sugestię i to niezmiernie silną daje poeta zaraz w następnych wierszach poematu:

Z niewymownym przecuciem cały lud litewski
Poglądał każdej nocy na ten cud niebieski,
Biorąc złą wróżbę z niego, tudzież z różnych znaków: -
Bo stąd często słyszano krzyk złowieszczych ptaków,
Które, na pustych polach gromadząc się w kupy,
Ostrzyły dzioby, jakby czekając na trupy.
Zbyt często postrzegano, że psy ziemię ryły,
I jak gdyby śmierć wietrząc, przeraźliwie wyły:
Co wróży głód lub wojnę; a strażnicy boru
Widzieli, jak przez smętarz szła dziewica moru,
Która wznosi się czołem nad najwyższe drzewa,
A w lewym ręku chustką skrawioną powiewa."

Zwróćmy uwagę, że mamy tu świadome parafrazy z „Konrada Wallenroda“, utworu przepojonego opisem klęski Napoleona spod Moskwy, opisem ujętym jako powrót Konrada z wyprawy na Litwę:

Czyście widzieli, jak z tego pogromu
Wojsko upiorów prowadził do domu?...

Wśród jasnych, ekstatycznych nastrojów związanych z Napoleonem i legionami, początek księgi VIII stanowi wymowny i głęboki kontrast. Nie jest on przy tym jedyny.

Podczas uczy w księdze XII, w chwili jak najbardziej uroczystej, odświętnej, radosnej, generał Dąbrowski wobec zgromadzonej szlachty, generałów, legionistów proponuje Maćkowi nad Maćkami, by wypił on z nim „zdrowie Napoelona i Polski nadzieje“. A oto odpowiedź Maćka:

„Ha! rzekł Maciej, słyszałem, widzę, co się dzieje!
Ale Panie, dwóch orłów razem się nie gnieździ!

[porówn. motyw orłów złotych i srebrnych w apoteozie Napoleona w ks. I.]

Łaska pańska Hetmanie, na pstrym koniu jeździ!
Cesarz wielki bohater, gadać o tym wiele!
Pamiętam, że Pułascy, moi przyjaciele,
Mawiali, poglądając na Dymuriera,
Że dla Polski polskiego trzeba bohatera,
Nie Francuza, ani też Włocha, ale Piasta,
Jana albo Józefa, lub Maćka — i basta!

Wojsko! mówią, że polskie! lecz te fizyliery,
 Sapery, grenadiery i kanonieri!
 Więcej słyhać niemieckich tytułów w tym tłumie
 Niżeli narodowych! Kto to już zrozumie!
 A muszą też być z wami Turki i Tatarzy
 Czy szymatyki, co ni Boga ani wiary:
 Sam widziałem, kobiety w wioskach napastują,
 Przechodniów odzierają, kościoły rabują!
 Cesarz idzie do Moskwy! daleka to droga,
 Jeśli Cesarz Jegomość wybrał się bez Boga!
 [porówn.: Bóg jest z Napoleonem, Napoleon z nami!]
 Słyszałem, że już podpadł pod klątwy biskupie;
 Wszystko to jest..." Tu Maciej chleb umoczył w zupie
 I jedząc nie dokończył ostatniego słowa.

Przemowa ta — jeśli odrzucimy naiwną stylizację — jest bardzo wymowna! Naturalnie jest to pogląd Maćka, nie pozbawiony cech pewnego dziwactwa. Ale czy tylko dziwactwo można w nich wyczytać? Wszak to mówi człowiek, zwany Zabokiem, który, wbrew wszelkim pozorom, żarliwie i namiętnie pragnął narodowego czynu orężnego? Czy i Maćkowi nad Maćkami można zarzucić kłamstwo, gdy mówi o legionistach:

„Sam widziałem, kobiety w wioskach napastują
 Przechodniów odzierają, kościoły rabują!”

A nie zapominajmy też — jeśli chodzi o wyprawę na Moskwę — że Maciek przewidział dobrze przyszłość. Katastrofy oczywiście Mickiewicz nie pokazał — to zmieniłoby humor poematu na tragizm — ale zjawisko oświecił z dwóch stron. Słowa Maćka (podobnie jak symboliczny opis komety) nie przekreślają całkowicie wartości Napoleona; nie niweczą też bynajmniej czynu legionów, bo gdyby go nie było, społeczeństwo nie okazałoby zdolności do życia (jedna z tez Robaka), ale zmieniają rytm utworu, jego perspektywy: nuta krytycyzmu pojawia się jako wyraz świadomości narodu, który nie jest ślepy.

*

O stosunku poety do przeszłości polskiej, o stosunku więc do szlachty pokazanej w „Panu Tadeuszu“ można powiedzieć zupełnie to samo: jakiejś pełnej aprobaty, czy całkowitego uznania dopatrzeć się absolutnie w poemacie nie można wbrew gruntownym niejednokrotnie i kuszącym sugestiom, jakie wielu badaczy wysuwało.

Szczególnie dwie takie najpoważniejsze sugestie wystarczy omówić, aby sprawa zdaje się stała się zupełnie jasna.

Przede wszystkim zagadnienie religijności szlachty jako moralnej dźwigni życia społecznego. Pod tym względem dopatruje się krytyka (głównie K. Górski)⁵ najsilniejszych łączności pomiędzy „Panem Tadeuszem“ i „Księgami“, a jako wyraz poglądów Mickiewicza cytuje się słowa Wojskiego z XII księgi poematu, kiedy to staruszek Hreczecha mówi o roli księdza polskiego podczas sejmików szlacheckich: gdy tylko przeor wyniósł z ołtarza Sanctissimum, wzburzona szlachta „szable chowa, żegna się i klęka“, następuje spokój i zgoda.

„Ach! wy nie pamiętacie tego Państwo młodzi! — mówi Wojski —
Jak wśród naszej burzliwej szlachty samowładnej,
Zbrojnej, nie trzeba było policyi żadnej,
Dopóki wiara kwitła, szanowano prawa,
Była wolność z porządkiem i z dostatkiem sława!”

Otóż trzeba stwierdzić, że mimo niewątpliwej wymowy sejmikowej sceny (pokazanej jednak tylko w arcy-serwisie!) w całej akcji „Pana Tadeusza“ nie ujawnił Mickiewicz, aby religia szlachty była powszechną siłą, kształtującą życie społeczne, by dzięki niej szlachta „szanowała prawa“, by dzięki niej istniała w Polsce „wolność z porządkiem“. Zajązd, główny motyw akcji poematu, jest jaskrawym zaprzeczeniem „wolności z porządkiem“, jest wyrazem anarchizmu społecznego. Wprawdzie Wojski mówi: „Ach! wy nie pamiętacie tego Państwo młodzi!“ Może więc tak było dawniej, za młodości Hreczechy? Ba, ale przecież znamy dwóch rówieśników Wojskiego, chytrego Protazego i Gerwazego — Gerwazego, groźnego, zacieklego i mściwego warchoła! Dla atmosfery „Pana Tadeusza“, dla możliwości religijnych szlachty, wystarcza zupełnie, gdy uświadomimy sobie, że w środowisku tym obok Gerwazego istnieje Robak! Słowa Wojskiego — znów musimy to podkreślić — wyrażają jego subiektywny pogląd, w którym część prawdy tkwi, ale tylko jej jedna strona. Mamy tu zupełnie analogiczną sytuację, jak w przemówieniu Sędziego o grzeczności. Sędzia ma trochę racji, popartej zresztą dowodami, że w przeszłości pod różnymi względami było lepiej — co nie wyłącza faktu, że zaraz Podkomorzy odpowie mu: „Mój Sędzio, dawniej było jeszcze gorzej!“ — i też

⁵ Porówn. l. c. str. 210 oraz wstęp do wydania „Pana Tadeusza“ Lwów b. r. str. 19.

bardzo ważne dowody mu przytoczy. Podkomorzy — który przecież góruje nad Sędzią kulturą i inteligencją. A proszę zauważyć, jak ten sam Podkomorzy odzywa się bezpośrednio po słowach Wojskiego:

Wtem dzwoniąc w tabakierę, rzekł pan Podkomorzy:
 „Panie Wojski, niech Wasze na potem odłoży
 Te historyje; prawda, że sejmik ciekawy,
 Ale my głodni, każ Wać przynosić potrawy”.

Gdyby Mickiewicz chciał zadokumentować stanowisko Wojskiego — nigdy by nie dał takiego zakończenia; ono nie mogło leżeć w intencjach moralisty, ale jest bardzo znamienne dla humorystycznego widzenia życia.

*

Druga sugestia tyczy się specjalnie szlachty zagonowej i związana jest z badaniami Pigionia⁶, który pierwszy gruntownie udowodnił, jak wybitną rolę w „Panu Tadeuszu” odegrał zaścianek. Istotnie bowiem temat „Pana Tadeusza” uległ wtedy dopiero znakomitemu rozszerzeniu i pogłębieniu, gdy do utworu wszedł świat szlachty zaściankowej. Z poematu, który początkowo miał się rozgrywać w zasięgu spraw dworku Soplicy, w zasięgu spraw życia domowego, z idylli i elegii tego, co zanikało w obyczajowości szlachty — „Pan Tadeusz” przerodził się w utwór o wyraźnych perspektywach społeczno-narodowych, które poprzez zderzanie się interesów i charakterów poszczególnych grup socjalnych wskazywały drogę życia ówczesnej Polski.

To zjawisko grupy społecznej, zbiorowości, szczególnie silnie jest akcentowane w obrazie szlachty zaściankowej; jeśli bowiem chodzi o warstwę od niej wyższe, a więc magnatów czy szlachtę zamożną, to Mickiewicz ogranicza się do przedstawienia albo jednostek (z arystokracji poznajemy Stelnika Horeszkę i Hrabiego), albo poszczególnych rodzin (Soplice, Podkomorstwo) — tu zaś mamy pokazaną masę, gromadę ludzką skupioną w poszczególnych zaściankach, przede wszystkim w Dobrzyniu. Ona jest główną siłą działającą, jej potrzeby, ambicje i charakter decydują o akcji utworu, z niej dopiero wyłaniają się jednostki, które bądź popierają instynkt zbiorowy, bądź też mu się przeciwstawiają.

Znaczenie zaścianka szlacheckiego w „Panu Tadeuszu” związane jest w pewnej mierze z rolą, jaką temu środowisku przypisywała

⁶ l. c. str. 176 i następne.

emigracja, jeśli chodzi o przyszły ustrój Rzeczypospolitej. Uważano — idziemy torami wywodów Pigionia — że zaścianki nie obciążone uciskiem chłopca — bo szlachta zagonowa nie posiadała poddanych — nie mające dużych posiadłości, wdrożone do pracy na roli, a jednocześnie wyrobione narodowo — mogą się stać ogniwem ciągłości życia Polski, a przez zestrzajanie się z ludem, scalenie się z nim, mogą być dźwignią postępu społecznego. To scalanie się z chłopem nastąpić ma poprzez podnoszenie ludu do godności świadomego elementu życia narodowego, poprzez zaszczepienie mu jak gdyby ducha rycerskiego. Ideologię taką głosiło Towarzystwo Demokratyczne, jak i najtęższe umysły emigracyjne z Mochnackim i Lelewelem na czele. Ten ostani właśnie w ubogiej szlachcie zaściankowej widział czynnik odrodzenia demokracji w Polsce, a zarazem odrodzenia naszej siły narodowej. Mickiewicz teoretycznie popierał wyraźnie te poglądy — dowody na to mamy zarówno w „Księgach“, jak i w prelekcjach paryskich — a nawet szedł tak daleko, że uważał zaścianek szlachecki za pierwowzór wogóle przyszłego ustroju ogólnoeuropejskiego.

Czy jednak tę pełną społeczno-narodową aprobatę zaścianka można wysnuć z „Pana Tadeusza“?

Na pozór tak. Mickiewicz szczególnie mocno akcentuje w tym środowisku siłę uczuć narodowych, impulsywną, żarliwą gotowość do walki o wyzwolenie i zdolności do czynu rycerskiego; dla szlachty zaściankowej nie ma sprawy ważniejszej, bardziej bezpośrednio odczuwanej: czekają oni tylko na wezwanie, które by pozwoliło im stanąć w szeregach walczących. To jedno. Drugi zaś dowód wskazujący na wartość środowiska to — Maciek nad Maćkami. Ze wszystkich postaci występujących w „Panu Tadeuszu“ Maciek jest człowiekiem najbardziej mądrym, najdojrzalszym umysłowo, ujawniającym najbardziej niepodległy charakter, jest człowiekiem nie dającym się nigdy wziąć na plewy wartości, daleki od wszelkich kontaktów, które by miały posmak antyspołeczny czy antynarodowy. Istotnie nie bylejakie złoża wartości musiało mieć środowisko, które taką jednostkę wydało.

Ale jednocześnie zaznaczamy, że długie doświadczenie życiowe nietylko obudziło sceptycyzm Maćka w stosunku do wyższych warstw społecznych, lecz tak samo — i to w niemniejszym stopniu — do zaścianka. Maciek nie wierzy w środowisko, które go otacza, trzyma się od Dobrzyńskich z daleka, mając dla nich w decydujących momentach jedno określenie: głupi! A choć Maciek w swej pasji pogardy — która tajona zwykle, wybucha tylko w pewnych momentach —



niewątpliwie przesadza, nie można nie stwierdzić, że zasoby umysłowe tego środowiska stoją na wybitnie niskim poziomie. Szlachta zaściankowa nie umie samodzielnie myśleć, nie umie orientować się w rzeczywistości, człowiek sprytny zawsze ją obalamuci i poprowadzi tam, gdzie chce. Pod wpływem namów Gerwazego zaścianki uwierzyły, że najazd na Sopicę, to czyn wybitnej doniosłości narodowej. Prawie nikomu podczas narady nie przyszło na myśl, że wszystko tu jest zwykłą anarchią i samowolą (zresztą elementu anarchizmu i warcholstwa społecznego nie brak wogóle w zaściankach; same nazwy już tu coś mówią: Rzezików, Ciętycze, Rąbanki! A jeśli chodzi o Dobrzyńskich, to z czegoż oni są znani: „Trybunał pisał dekret, szlachta wypełniała [zajazdami]! A szczególnie Dobrzyńscy, i stąd wasza chwała Urosła w Litwie“!) A już najbardziej kompromitującym paradoksem było to, że zaścianki wyprawiając się na Sopicę nie walczyły bynajmniej o jakieś prawa równych sobie lub niższych w imię krzywdy społecznej, a stanęły po prostu w obronie Hrabiego, arystokratycznego maniaka. Dla niego to — gdyby nie przypadek — połałaby się krew niewinnych, dla jego sprawy poświęcono organizację powstania, dla niego zniszczono czyn Robaka. Dla niego — a właściwie dla jego rozrywki. Hrabia bowiem uważa zajazd za zabawę:

„Brawo! rzekł Hrabia [gdy Gerwazy rozwinął przed nim plan zajazdu] — plan twój gotycko sarmacki
 Podobą mi się lepiej niż spór adwokacki.
 Wiesz co? na całej Litwie narobim hałasu
 Wyprawą, niesłychaną od dawnego czasu.
 I sami się zabawim. Dwa lata tu siedzę
 Jakąż bitwę widziałem? z chłopami o miedzę.
 Nasza wyprawa przecież krwi rozlanie wróży...”

Szlachta zaściankowa ma coś z pierwotnego żywiołu: z takim samym rozpędem tworzy dobro, jak i zło; fala wzlotów i opadów wartości ma tu specjalnie jaskrawy, namacalny wprost charakter. Analiza postępowania zaścianków najlepiej też uzmysławia fakt, że humor nie znosi doktryny, nie znosi jakiegokolwiek jednostronnie pojmowanej tezy.

Zwróćmy uwagę na jeszcze jedną sprawę. Wśród argumentów, które na radzie w Dobrzyniu padają ze strony rozumniejszych, że Sędzia nic złego nie zrobił i jest człowiekiem wartościowym, słyszymy, — między innymi — i takie wywody:

„Pan Sędzia ciemiężyciel! On pierwszy zabraniał,
Ażebym się chłop przed nim do ziemi nie kłaniał,
Mówiąc, że to grzech. Nieraz u niego gromada
Chłopska, ja sam widziałem, do stołu z nim siada;
Płacił za włość podatki...”

Gdyby w żyłach szlachty zaściankowej płynął świadomy nurt demokratyzmu, argumenty podkreślające dodatni stosunek Sędziego do chłopów powinny mieć ważne znaczenie. Przechodzą one jednak bez śladu. Bowiem szlachta zaściankowa, pokazana w „Panu Tadeuszu” — wbrew teoriom emigracyjnym — nie ma w sobie już nie tylko miłości dla chłopów, ale i zrozumienia jego potrzeb; nie zachowuje nawet żadnych kontaktów z tym światem, bo jej przeszkadza szlachecka pycha, którą zaścianki mają nie mniej silnie rozwiniętą niż magnateria nawet. Dobrzyńscy pracują wprawdzie na roli, ale w pracy tej nie pokładają swej dumy; owszem cierpią, że przeminęły czasy, gdy mogli „żyć o łatwym chlebie. Teraz zmuszeni sami pracować dla siebie jako zaciężne chłopstwo”. „Jako zaciężne chłopstwo” — to zagrodowców najwięcej dotyka, to ich boli. Szlachcie zaściankowej nawet w głowach nie powstaje, by uznać swe społeczne pokrewieństwo z chłopem; przeciwnie, stara się ona zawsze podkreślać przepaść dzielącą ją od ludu. Gdy podczas sceny w karczmie jest mowa o ciężkich podatkach, skarży się również jeden z obecnych tam chłopów; cóż mu na to odpowiada zagonowy szlachcic Skołuba:

„Cham! Skołuba krzyknął,
Głupi, tobiec to lepiej, tyś, chłopie, przywyknął,
Jak węgórz do odarcia; lecz nam u r o d z o n y m
Nam wielmożnym, do złotych swobód wzwyczajonym!
Ach, bracia! Wszak to dawniej szlachcic na zagrodzie...’
(„Tak, tak, krzyknęli wszyscy: równy wojewodzie!”)...

Czyż wobec takiego stanu umysłów, nie tyle nawet złej woli ile naiwnego ograniczenia, jest rzeczą tak bardzo pewną, że zaścianki staną się owymi ogniskami odrodzenia demokracji, zespolenia szlachty z ludem? Zresztą zaścianek miał chłopu pomóc w jednym: ułatwić mu przejęcie tradycji polskiej, zespolić z narodem. Sądząc na podstawie „Pana Tadeusza”, to i ta sprawa aczkolwiek ważna nie jest jakimś absolutnym czynnikiem, od którego zależy byt Polski, gdyż Mickiewicz umysłowości chłopów właściwie nie stawia poza zasięgiem sprawy narodowej. Mamy na to kilka dowodów: w karczmie

wiadomość Robaka o legionach Dąbrowskiego wywołuje taki sam entuzjazm chłopu jak i szlachty:

Wszystko się uściśniło: chłop z tatarskim hrabią,
Mitra z krzyżem, Poraje z Gryfem i z Korabią.

Jeśli przykład ten świadczy jednocześnie o tym, że idea walki o wolność potrafi w pewnych chwilach niszczyć poczucie wyższości społecznej szlachty — to i odwrotnie można powiedzieć, że usuwa ona poczucie krzywdy w chłopie. Podczas uczty w księdze XII toasty chłopów w niczym się nie różnią od toastów szlachty:

Lud krzyknął: „Niech żyją Wodzowie,
Wiwat Wojsko, wiwat Lud, wiwat wszystkie stany!”

Wszyscy wreszcie pamiętamy słowa Mickiewicza z epilogu do „Pana Tadeusza”: „O gdybym kiedy dożył tej pociechy...” Czyż pragnienie poety, by lud obcował z „Panem Tadeuszem”, z „księgami prostymi jako jego piosenki”, nie jest najlepszym dowodem, że chłop w zakresie swoich przeżyć ma również bogatą skalę odczuć narodowych? Mickiewicz musiał uważać chłopu za przygotowanego do obcowania z poematem o temacie wprawdzie szlacheckim lecz mającym podłoże ogólnonarodowe.

Dlatego też poeta w rozwiązaniu „Pana Tadeusza” położył główny nacisk nie na „uszlachcenie” lecz uwłaszczenie chłopu.

A teraz, kto o wyzwoleniu jego pomyślał? Tadeusz. Nie jest on — jak powiedzieliśmy — ani jednostką wybitną, ani orłem, który wzlatywał nad epoką. Dlatego też jest rzeczą słuszną zapytać, skąd ten pomysł, gdzie jego geneza? Nie atmosfera zaścianków zdecydowała jednak o tym akcie postępu społecznego, ale przyczyny zupełnie inne. Jest to chyba wpływ Wilna, wpływ uniwersytetu wileńskiego, w którym przechowywały się tradycje polskiego wieku oświecenia. One to obudziły ducha prawdziwego demokratyzmu pana Tadeusza. Tadeusz wie wprawdzie, że w Soplicowie chłopu:

... byli dotąd rządzani łaskawie
Lecz — dodaje — po mojej śmierci Bóg wie komu ich zostawię...
Jestem człowiek, sam własnych kaprysów się boję,
Bezpieczniej zrobię, kiedy władzy się wyrzekę
I oddam los włościanów pod prawa opieki”.

Jak daleki był akt uwłaszczenia chłopów od umysłowości szlachty zaściankowej dowodzi fakt, że najbardziej przeciwnym mu był Ger-

wazy. „Wszak wolność nie jest chłopska rzecz, ale szlachecka“! — woła on dowiedziawszy się o zamierzeniu Tadeusza i co najwyżej godzi się na uszlachcenie chłopów:

„Radzę więc, aby chłopów starym obyczajem
Uszlacheić i ogłosić, że im herb nasz dajem...
Natenczas i Rębajło uzna chłopą równym,
Gdy go ujrzy szlachecciem, wielmożnym, herbowym!”

Tadeusz jednak tym sugestiom (które kiedy indziej kusily samego Mickiewicza!) nie dał się skusić. „Już z rozkazu Sędziego pleban stał na stole i ogłaszał włościanom... wolę“ Tadeusza, który wznosił znamienny toast: „Zdrowie Spółobywateli, Wolnych, równych Polaków“!

*

Tak się przedstawia problematyka poematu. Przejdźmy teraz do zagadnień tematycznych utworu; i tu też na każdym kroku będziemy mogli stwierdzić analogiczne zjawiska streszczające się w pojęciu humoru.

Zacznijmy od postaci występujących w „Panu Tadeuszu”, przyjrzyjmy się ich traktowaniu i sposobom ujęcia przez poetę. Jak ogólne zjawiska życia, tak i pojedynczy ludzie w widzeniu humorysty nie mogą być oglądani z jednej strony, nie mogą być zjawiskami bezwzględными, lecz tylko względnie wartościowymi lub względnie bezwartościowymi. Jeżeli chodzi o człowieka, to humorysta wartościowanie odnosi głównie do kategorii moralnych, nie uznając doskonałości w jednostkach dodatnich lub zupełnej niedoskonałości w jednostkach złych. W „Panu Tadeuszu” mamy też postaci, które ze względów moralnych można podzielić także na dodatnie i ujemne; ale mylilibyśmy się twierdząc, że dadzą się tu wykreślić granice bezwzględne i absolutne. W „Panu Tadeuszu” nie ma postaci doskonałych i zupełnie złych.

Wystarczy w zakresie pierwszej grupy rozpatrzeć postać księdza Robaka. Czy wygrywany jest on na jednej strunie? Czy rzeczywiście jest on kreacją bliźniaczo podobną do księdza Piotra? Przede wszystkim nie zapominajmy, że Mickiewicz w „Panu Tadeuszu” nie tylko skreślił dzieje Robaka ale i dzieje Jacka, co w utworze ma swoją głęboką wymowę. Wprawdzie i ksiądz Piotr mówi o sobie, że jest „starym grzesznikiem” — ale te słowa są tylko chyba wyrazem głębokiej pokory świętego, który urasta do wielkości symbolu. Jacek-Robak z symbolem nie ma nic wspólnego, nie jest też świętym. To

człowiek, który pokutując za wielkie winy szuka drogi do ekspiacji — a to znamienna i zasadnicza różnica. O świętości wogóle trudno tu mówić. Błądzenie, grzech, walka — są udziałem zarówno Jacka jak i Robaka.

Przypomnijmy sobie na przykład scenę w karczmie: ksiądz z wielkim trudem i niebyle jakim sprytem przypomniał szlachcie o Napoleonie, legionach, napomknął wreszcie o konieczności organizacji powstania: „potrzeba dom oczyścić z śmieci“. Słów księdza nikt nie rozumie, zebrani proszą o jaśniejsze tłumaczenie:

„Jakże to dom oczyścić? jak to ksiądz rozumie?
Jużei my wszystko zrobim, na wszystko gotowi,
Tylko niech ksiądz Dobrodziej jaśniej się wystowi”.

Robak wyjaśnień nie daje:

„Dziś czasu nie mamy
Potem o tym obszerniej z sobą pogadamy”.

Szlachta czas ma, ale nie ma go Robak, który właśnie przed chwilą przez okno zobaczył Tadeusza, pędzącego na koniu w cwał, bez kapelusza, „z głową schyloną, bladym, posępnym obliczem“. Bernardyn zmieszał się i, zaniepokojony, postanowił udać się za synem. Nad emisariuszem wziął górę ojciec, a to nie obyło się bez smutnych następstw. Gdyby szlachta dowiedziała się, co znaczy wymieść śmiecie, Gerwazy nie mógłby dowodzić, że śmieciem powiatu jest Soplica!

A dalej: czy stosunek Robaka do dóbr Hereszaków jest całkowicie, bez kompromisu, zgodny z etyką chrześcijańską, czy nie ma tam ustępstwa na rzecz ambicji rodowej i rodowego sentymentu? Przecież Sędzia nie tylko bezprawnie posiada majątek, ale był on przez Targowiczan dany Soplicom za zamordowanie Stolnika przez Jacka. Robak chce tylko połowicznie rzecz załatwić myśląc o małżeństwie Zosi? A gdyby Zosia Tadeusza nie pokochała, to co by było?

Nawet jeśli chodzi o stosunek do powstania, które Robak z takim poświęceniem organizuje, to i tu nie jest on bez winy. Podkomorzy wytknie to mu wyraźnie:

„Bracia! Bóg dziś naszemu szczęścił orężowi,
Ale muszę Waćpaństwu wyznać bez ogródki,
Że z tych niewczesnych bojów złe wynikną skutki;
Zbłądziliśmy, i nikt tu z nas nie jest bez winy:
Ksiądz Robak, że zbyt czynnie rozszerzał nowiny,
Klucznik i szlachta, że je pojęła opacznie...”

W przyczynach tego nadmiernego pośpiechu znów nie brak — bardzo zresztą szlachetnych lecz w skutkach szkodliwych — ambicji rodowych:

„Może i teraz, kto wie? mozem znowu zgrzeszy!
 Mozem nad rozkaz wodzów powstanie przyspieszy!
 Ta myśl, że dom Sopliców pierwszy się uzbroi,
 Że pierwszą Pogoń w Litwie zatkną krewni moi!...”

Takie i inne pytania — sprowokowane przez samego poetę — nasuują się kilkakrotnie przy lekturze „Pana Tadeusza“. Mówiono już częściowo o nich — gdyż po apoteozach historyków literatury przysłała w krytyce prawem reakcji fala ataków na Jacka, niemal pod hasłem: „Hajże na Robaka“! My jednak nie myślimy — wskazując te fakty — dyskredytować ani Robaka, ani Mickiewicza. Na tym, właśnie na tym polega wymowa kreacji. Powtarzamy, Robak — jak i Jacek — jest do końca szlachcicem, do końca człowiekiem. I dlatego jego cierpienie ma taką wymowę i dlatego mniemamy, że jednym z najbardziej ludzkich, najbardziej wzruszających momentów spowiedzi Robaka jest fragment o niewygasłej jego miłości do Ewy:

„Tyle lat, gdzie ja nie był! a dotąd nie mogę
 Jej zapomnieć, i zawsze jej postać kochana
 Stoi mi przed oczyma jakby malowana!...
 Teraz oto w habicie jestem Bożym sługą,
 Na łożu, we krwi. — O niej mówiłem tak długo —
 W tej chwili o tych rzeczach mówić? Bóg wybaczy!”

Obok równania do „ludzkiej“ normy postaci wybitnych, mamy bardzo znamienne podnoszenie wartości jednostek ujemnych. Jeśli chodzi o Gerwazego i Protazego — to sprawa jest jasna: ich bezinteresowność, przywiązanie do panów, chęć poświęcenia się nawet w złych czynach — dla bliskich sobie, są wysoce wymowne. Ale i w innych postaciach jest to samo. Hrabia więc będzie „dobry dla chłopów, ludzki dla sąsiadów, Nawet dla Żydów“, a nie zapomni poeta i o tym donieść, że Hrabia w legionach „swoim kosztem cały pułk jazdy wystawił, i w pierwszej zaraz bitwie wybornie się sprawił...“ O Telimienie powie Mickiewicz, że „prawdziwie kochała swą wychowanicę“ i że „w istocie dobre serce miała“. A to nie jest mało! Poza tym poeta jeszcze wprowadza specjalną, groteskową stylizację, która przemówieniom Telimieny i nawet jej zachowaniu odbiera ostrość wyrazu. Powiedzmy na przykład, że jej opowiadanie o Petersburgu

jest właściwie dosyć niemoralne — jednak Mickiewicz wydobywa z niego przede wszystkim wesołość. Jeszcze silniej zaznacza się to z Buchmanem. Jest to postać wysoce komiczna i nie satyrycznie lecz groteskowo ujęta. Prawda, woła on: „Jeśli zdrajca... więc na szubienicę!“, ale nikt go nie słucha, jego wywodów nikt a nikt nie rozumie, a on sam nie okazuje najmniejszej zdolności do czynu i najmniejszej chęci realizowania swych poglądów, pochwytyanych bezsensownie od innych.

Słówko jeszcze o Zosi. Nie jest ona ani „ideałem kobiety polskiej“ czy „dziewczęcia polskiego“, ani jednostką, której „niewinność graniczy z niedorozwojem“ (bo i tak o niej mówiono), ale stanowi jeden z najwdzięczniejszych tematów dla humorysty: odtworzenie psychiki dziecka. Mickiewicza pociąga w niej lekkość ruchu, wdzięk gestu, bezpośredniość reakcji uczuciowych, no i ujmująca naiwność, która Zosi każe na przykład w ten sposób ujawniać stosunek swój do Tadeusza:

„Panny mówily, że ja jestem zakochana:
Jużei, jeżeli kocham, to już chyba Pana”.

W całym poemacie dwa tylko wyjątki można wskazać od tej zasady traktowania człowieka. Pierwszy — to Ewa, która staje przed nami jako idealna postać kochanki i niewinnej ofiary; ale z Ewą nie stykamy się bezpośrednio i poznajemy ją tylko we wspomnieniach stęsknionego Robąka. Druga postać — to major Płut: jedynie temu renegatowi Mickiewicz nie mógł dać żadnej takiej cechy psychicznej, która by choć w małym stopniu rehabilitowała jego podłą naturę i postępowanie. Płut stoi poza zasięgiem humorystycznego widzenia życia.

*

Mickiewicz w „Panu Tadeuszu“ nie ogranicza się tylko do ukazywania w psychikach poszczególnych ludzi swego humorystycznego stosunku do życia — idzie jeszcze dalej, z wielokrotnia zjawisko dwoistości w ten sposób, że bardzo często ustawia występujące postacie parami, dając im przeciwstawny rozkład ról — po to, aby pokazywać różnorodny rytm odchyień postępowania w tych samych kategoriach zagadnień.

Obok Tadeusza postawi Hrabiego, obok Zosi — Telimenę; tam prostota i naturalność w stosunku do życia — tu drapowanie się w niezwykłość i świadome (Telimena) lub nieświadome, chwilami nawet ujmujące (Hrabia) komedianctwo. Obok Klucznika „groźnego

ręką“, stoi Protazy „groźny językiem“; obok Asesora — Rejent, a ci dwaj z kolei jako karykatury myśliwych przeciwstawieni są Wojskiemu, myśliwemu w wielkim stylu; obok Sędziego — Podkomorzy, obok Rykova — Płut, obok Prusaka — Chrzyciel itd. Ale najważniejsze, najistotniejsze i najgłębsze przeciwstawienie (jak to już wynika z dotychczasowych wywodów) — to Robak i Maciej nad Maćkami. W przeciwstawieniu tym tkwią główne pokłady humorystyki „Pana Tadeusza“.

Od tej metody ustawiania postaci parami Mickiewicz odstępuje z rzadka i to przeważnie ze specjalnych względów. Szczególnie uderzająca jest sprawa z Jankielem. Przecież poeta zbudował nawet dwie karczny prowokujące niemal osadzenie dwóch arendarzy, w których możnaby odzwierciedlić dwa rodzaje ówczesnych Żydów — sprzyjających i wrogich sprawie polskiej (o tych drugich daje poeta krótką wzmiankę w księdze I, pisząc, jak to emisariusze musieli wystrzegać się „rosyjskich żołnierzy... jarmulek... czerwonych kołnierzy...“) Poeta jednak tego motywu nie wykorzystał: na szczytach humorystycznej postawy wobec życia uderza nas zawsze niezwykła czujność i wrażliwość moralna, którą szczególnie silnie obserwujemy w rezerwie sądenia ludzi innych narodowości, czy innego pochodzenia: na rekryminacje, surowe potępienia, oskarżenia bezwzględne nie ma miejsca, a postulat jak najdalej posuniętej uczciwości i wyjątkowej życzliwości w stosunku do człowieka jest tu zjawiskiem naturalnym i koniecznym. To głównie uderza w traktowaniu wrogów. Weźmy przykład z Moskałami: surowy sąd nad Płutem stąd pochodzi, że jest to Polak z pochodzenia, zdrajca, odszczepieniec; ale kapitan Rykow, Rosjanin, jest całkowicie ujęty w zasięgu humorystycznym. Mickiewicz daje mu wiele cech ujmujących, aby podczas bitwy z całą powiedziałbym sympatyzującą bezstronnością podkreślić jego rycerską postawę i uzmysłwić czytelnikowi, jak Rykow umie być ofiarny i mężny, jakim jest bystrym organizatorem dowódcą⁷.

⁷ Należy przy sposobności zaznaczyć, że utwór humorystyczny ze względu na swój system moralny stanowi przeciwieństwo baśni. Tam mamy dążenie do jaskrawego podziału ludzi na dwie kategorie: dobrych i złych — wrogom nie się nie wybaczają. „Pana Tadeusza“ też baśnią nie można nazywać, choć Mickiewicz parokrotnie dla specjalnych celów posłużył się w poemacie motywami baśniowymi. Nie godząc się na termin „baśń“, który wprowadził Przyboś w stosunku do „Pana Tadeusza“, podzielam — jak to z dalszych wywodów wyniknie — niektóre jego tezy zawarte szczególnie w art.: „Widzę i opisuję“ („Twórczość“ r. 1948 Nr 2).

Podobnie jest i ze środowiskiem żydowskim. Typ moralności humorystycznej powstrzymał poetę przed wprowadzeniem tej części społeczeństwa żydowskiego, którą uważał za bezwartościową. To zamąciłoby linię zasadniczą utworu: kraj lat dziennych w widzeniu Mickiewicza związany był także ze światem żydowskim, a te kontakty — jak i całość wspomnieniowa — nie mogły nie mieć dodatniego zabarwienia emocjonalnego. Postać Jankiela zespoliła się w świadomości poety — między innymi — z dziejami polskiej piosenki narodowej, tak bogato kształtującej się wówczas, w której tak samo odczuwał poeta po latach rytm wznoszenia się i upadków naszego życia. W koncercie Jankiela ten rytm znakomicie się uzmysławia: od polonezu 3 Maja — do Targowicy i rzezi Pragi, od decyzji walki o wolność do straszliwej niedoli polskiego żołnierza, aby ostatecznie mazurek Dąbrowskiego zadokumentował wiarę w życie pomimo wszystko i na przekór wszystkiemu.

*

Ażeby nurt przeciwstawięń zjawisk życia ludzkiego uzmysłowić czytelnikowi z całą oczywistością, Mickiewicz stosuje specjalną technikę budowy utworu. Widoczna jest ona w ciągłym posługiwaniu się dwiema metodami: poeta, pary ludzkie, które przez odmienne reakcje życiowe wzajemnie się dopełniają, pokazuje albo jednocześnie, albo w kolejnym następstwie czasowym za pomocą szeregu odpowiednich scen paralelicznych. Pierwsza metoda zastosowana jest np. do Aesora i Rejenta, Sędziogo i Podkomorzego, Rykowa i Płuta, Prusaka i Chrzyciela: bardzo często widzimy ich razem; a obok tego mamy całe mnóstwo podwójnych scen o tej samej treści, pojawiających się kolejno bądź bezpośrednio po sobie, bądź oddzielonych od siebie większymi lub mniejszymi partiami poematu. A więc: scena zasypiania Protazego (ks. I) i zasypiania Gerwazego (ks. V), Robak odmawiający ranne pacierze (ks. II) i Maciej odmawiający ranne pacierze (ks. VI), Robak między szlachtą (ks. IV) i Maciej między szlachtą (ks. VI, VII), polowanie na zająca (ks. II) i na niedźwiedzia (ks. IV), Tadeusz swe przygody miłosne zaczyna od spotkania ogrodniczki (ks. I) i Hrabia także (ks. II), mamy dwa spotkania Telimeny z Tadeuszem w Świątyni dumania (ks. III i ks. V), dwie sceny pożegnania (ks. X), dwukrotne reakcje Zosi i Telimeny wobec niebezpieczeństwa zagrażającego otoczeniu (ks. V i VIII) itd.

Sceny paraleliczne świetnie uplastyczniają odrębności ludzkich psychik wobec tych samych czy takich samych spraw i zjawisk życia.

Robak, w którym zawsze góruje imperatyw czynu i którego myśl nieustannie pracuje nad tym, by organizować i urabiać otaczające go życie, — nawet modląc się, ciągle „rzuca okiem na Tadeusza“ i przywołuje go do siebie; stary Maciej, którego epoka również gorączkowej i nieustannej działalności minęła (i on też miał dwa okresy w życiu!), który niemal jak mnich żyje samotnie, „nucąc piosenkę Kiedy r a n n e w s t a j ą z o r z e (właśnie tę a nie inną) jest „rad że się wypogadza“ i po modlitwie bawi się z królikami... Robak sam się udaje do karczmy, by agitować szlachtę, prowadzi całą scenę, skupiając zebranych do zamierzonego przez siebie celu niemal za pomocą podstępu (tabakiera). Maciej nie przychodzi do Dobrzyńskich lecz oni do niego, narzucają mu się niemal gwałtem; on nie stara się ich organizować czy przekonywać, słucha milczący prawie jak zebranie schodzi na manowce i wreszcie wyrzuca wszystkich pomstując niepoohamowanie. — Mickiewicz wcale nie stawia tak sprawy, że jeden czyni dobrze, drugi — źle; obaj mają swe racje, właściwie tłumaczące się w ogólnej atmosferze poematu.

Tadeuszowi i Hrabieму znika z przed oczu ogrodniczka, ale Tadeusz jej nie szuka, a nawet wtedy gdy po raz drugi tajemnicze zjawisko w papilotach zbudziło go na polowanie, zatrzymuje się przed ogrodem:

Wyskoczył, patrzył w koło, zdumiony, zmieszany,
 Nic nie widział, nie dostrzegł niczyjego śladu:
 Niedaleko od okna był parkan od sadu,
 Na nim chmielowe liście i kwieciovie wieńce
 Chwiały się; czy je lekkie potrafiły ręce?
 Czy wiatr ruszył? Tadeusz długo patrzył na nie,
 Nie śmiał iść w ogród...

Hrabia — inaczej: choć go spłoszył Robak, choć ogrodniczka uciekła, nie daruje swego:

A Hrabia bokiem, między wielkie końskie szczawie,
 Między liście łopuchu, na rękach, po trawie,
 Skacząc jak żaba, cicho przyczołgał się blisko,
 Wytknął głowę i ujrzał cudne widowisko....

Przeciwieństwa sceny pożegnania Tadeusza z Zosią i Hrabiego z Telimeną narzucają się z całą oczywistością. Pożegnanie pierwsze pełne jest naturalności, prostoty i naiwnego tonu elegii; oszczędne w słowach i geście — tylko lzy mają tu swą istotną wymowę. Hrabia właściwie nie musi się żegnać, bo nie musi wyjeżdżać — ale on c h c e się żegnać, c h c e wyjechać, bo pobudzony wzruszającym rozstaniem

Tadeusza z Zosią („Ileż, rzekł, jest piękności choć w tej prostej scenie!“) od razu stylizuje swą przeszłość według pewnych upajających go stale wzorów romantycznych i w olśnieniu chwili, pragnie je realizować („Dziś otwiera się nowa i dla mnie epoka!“). Drugie pożegnanie — to znakomita inscenizacja drapowania się w nastrojowość Hrabiego i sprytu Telimeny, to wirtuozeria typowych dla epoki kolumnów przeradzająca się w prawdziwe tokowanie, które nie miałyby końca, gdyby czulej pary... nie wyproszono za drzwi:

Tak rozkaz Sędziego i Księdza
Rozdziela czułą parę i z izby wypędza. (!)

Mickiewicz z niemniejszym zamiłowaniem skreślił scenę pierwszą jak i drugą, nie mniej urzeka go moralna prostota i naiwność jak bawi kunszt draperii, mający przecież także jakiś swój rozbajający sens w życiu i sztuce.

*

Konieczność omówienia scen paralelicznych zaprowadziła nas już na tory akcji poematu. Mickiewicz nie tylko sam określił temat utworu (Litwo!... dziś piękność twą w całej ozdobie Widzę i opisuję — przy czym wyraz „Litwa“ nie tylko oznacza przyrodę lecz i ludzi), ale i jego osnowę (na karcie tytułowej czytamy: „historia szlachecka z roku 1811 i 1812“). W osnowie tej mamy zarówno wątki kategorii politycznej (przygotowanie do powstania), jak społecznej (spór o zamek i spór o Kusego i Sokoła), jak i indywidualnej (miłość Tadeusza do Zosi i miłość Hrabiego do Telimeny). Druga i trzecia kategoria wątków — jak widzimy — też idzie parami, jeśli zaś chodzi o kategorię pierwszą, to i tu to samo zjawisko w pewnej mierze da się zaobserwować: można mianowicie mówić o kontrakcji Maćka nad Maćkami, która dlatego tylko nie narzuca się nam, bo — jak wiemy — on nie chce powstania, hamuje szlachtę, ponieważ jej nie wierzy; w pewnym momencie zjawił się jednak, gdy istotnie przyszło do walki, gdy nie było innego wyjścia. Zresztą, jeśli chodzi o akcję poematu, to humorystyczny stosunek do życia, nie tylko będzie ujawniał się w paralelizmie zjawisk, lecz także — i to w przeważającej mierze — w charakterystycznym rytmie konstruowania zmiennego nurtu przedstawianej rzeczywistości.

Ale najpierw kilka słów wyjaśnienia, co do poszczególnych partii samej akcji i ich wzajemnego stosunku. Zaznaczmy więc przede wszystkim, że Mickiewicz poszczególne wątki akcji znakomicie scalał, organicznie złączył z sobą. Wątki miłosne splecione są wzajemnie:

i Tadeusz i Hrabia — wiemy — zaczynają swe przygody miłosne od Zosi; Tadeusz następnie pomylił się: za Zosię wziął Telimenę — stąd zbliżenie do niej; Hrabia natomiast nie znalazł w Zosi odpowiedniej partnerki i zwrócił się świadomie do Telimeny. Hrabia i Tadeusz stają się więc rywalami; jest to wprawdzie pozorna rywalizacja, ale Hrabia wziął ją na serio, stąd motyw zazdrości, który w pewnej chwili przerywa sprawę indywidualną na wątek społeczny, wywołując zaognienie sporu o zamek, kłótnię, a potem zajazd. Geneza zajazdu ściśle więc łączy się z wątkami miłosnymi, ale tenże zajazd wiąże się i z wątkiem politycznym, bo Gerwazy dla swoich celów umiał wykorzystać agitację księdza Robaka; zresztą zajazd doprowadza do bitwy, która jest — niefortunną wprawdzie — realizacją planów Robaka. Motyw zajazdu staje się więc motywem centralnym, jednoczącym wszystkie typy wątków — nie na próżno Mickiewicz zatytułował swój poemat „Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie“. Tak to humorysta organicznie splata zjawiska drobne, ułudne z wielkimi.

Ale zajazd, oraz następująca po nim bitwa, rozwiązują jeszcze jedną sprawę, sprawę osobistą księdza Robaka, daleko wybiegającą poza zespół zagadnień związanych z akcją właściwą poematu. Śmierć Robaka kończy jego życie pełne działania i walki, która nie ogranicza się do przygotowania rewolucji na Litwie. Dawniejsza działalność Jacka wpływa również na dynamiczną stronę „Pana Tadeusza“, zespalając się z akcją właściwą jako preakcja. Oparta jest ona znów na dwóch wątkach: miłości Jacka do Ewy oraz jego działalności politycznej, która przybiera w drugiej połowie życia Soplicy charakter ekspiacji za grzechy. Wątek ekspiacji wchodzi organicznie w akcję właściwą jak gdyby klinem wbijając się w całość, a rola Jacka — właśnie z tą ekspiacją genetycznie związana — urasta do roli reżyserskiej i ogarnia wszystkie wątki akcji właściwej (Robak w pewnym momencie interweniuje nawet w sprawie sporu o Kusego i Sokoła).

Na treść „Pana Tadeusza“ składa się więc nie tylko akcja właściwa, która się rozgrywa w roku 1811, ale i preakcja sięgająca pod względem czasowym głęboko wstecz, obejmując okres jakichś 20 lat. Ale na tym całość poematu się nie kończy. Wszystkie wątki akcji, wraz z wątkiem ekspiacji (oprócz permanentnie wybuchających konfliktów między Asesorem i Rejentem) znajdują swe właściwe dynamiczne rozwiązanie w końcu księgi X; między tą księgą a dwiema następnymi mija szereg miesięcy. Jaką rolę odgrywa księga XI i XII? Kompozycyjnie rzecz biorąc stanowią one wspaniałe rozbudowany

epilog poematu i są nim we właściwym tego słowa znaczeniu⁸, a nie wiersz liryczny, dołączany — pod sugestią zresztą samego Mickiewicza — jako epilog, wiersz, który raczej powinien być nazwany parabazą czy komentarzem autora. Księga XI i XII są epilogiem nie tylko dlatego, że oddziela je od reszty ksiąg dłuższa przerwa czasowa, ale i z kilku innych względów: 1. stanowią one dopowiedzenie akcji (rehabilitacja Jacka, uroczystość zaręczyn Zosi i Tadeusza, koniec sporu o zamek, zerwanie Hrabiego z Telimeną, zakończenie walki o Kusego i Sokoła), 2. za pomocą krótkich migawkowych scenek dają rewię wszystkich osób, występujących poprzednio i 3. rzucają perspektywy na nowe środowisko: legiony, w których zresztą służą i działają poprzednio znane nam postacie.

Całość więc „historii szlacheckiej“ składa się z trzech części: preakcji, akcji właściwej i epilogu. Otóż można wyraźnie stwierdzić, że każda z tych partii ma swój odrębny charakter i atmosferę emocjonalną, przy czym jeśli zestawimy je kolejno ze sobą, uderzy nas wzrastająca fala rytmu od minusów życia do jego plusów, rytm wzrastającej pogody.

W preakcji dominuje nurt dramatyczny ostry i bolesny, pełen gwałtownych napiętości, kończący się szeregiem katastrof: mamy zmaganie się dwóch natur silnych, żywiołowych, nie cofających się przed niczym, Stolnika i Jacka, pychę bezmierną arystokraty i szaleństwo nieznanego granic wybuchowego temperamentu szlachcica, mamy skrytobójcze morderstwo, śmierć Stolnika, śmierć Ewy, śmierć matki Tadeusza, mamy dalej triumf Targowicy, wtargnięcie Moskwy. Zdecydowana przewaga negacji nad wartościami, szarpiąca i niepokojąca. Jest to typowa atmosfera poematu romantycznego, lubującego się w takich właśnie motywach, bliskiego stylu sensacji, ponurej nastrojowości i pełnego uderzających, jaskrawych kontrastów, wskazujących na jasne i ciemne strony życia. Tych jaskrawych kontrastów nie brak i u Mickiewicza: obok wskazanych już ponurych elementów, wytryskują takie wartości, jak szlachetna, idealna miłość Jacka oraz czysta, uduchowiona postać Ewy. Ale gdy w romantycznym poemacie czy dramacie te wzniosłe wartości pokazane są głównie po to, by tym

⁸ Podkreślił to już częściowo Pilat: „ostatnie dwie pieśni... musiały... stanowić już tylko jakby osobny epilog poprzedniego opowiadania” (porów. Autografy późniejszych ksiąg „Pana Tadeusza” — Pam. Lit. t. VI. str. 127 Lwów 1898). Zdecydowanie sprawę tę stawia Gostomski: „Te księgi (Rok 1812, Kochajmy się) są epilogiem... Właściwa akcja została wyczerpana w księdze 10-ej”. („Archiwum dzieła poezji polskiej, wyd. II. W-wa 1898 str. 91).

silniej wydobyć sugestie pesymizmu — u Mickiewicza jest inaczej: zespół kontrastów zmierza do wykazania realnych wartości, które przynajmniej częściowo przewyciężają negację: przemiana Jacka w Robaka świadczy, że idealizm jego duszy (ujawniony zrazu w miłości do Ewy) nie załamał się i nie zginął w walce namiętności, ale i ze strony Stolnika mamy też nie mniej ważny akt — przebaczenie Jackowi, triumf idei moralnej, która mimo wszystko tkwiła w sercu magnata. — Dodać i to trzeba, że ostrość zarysów świata preakcji jest zmniejszona i z tego względu, że Mickiewicz nie pokazuje go na początku utworu jako oddzielnej jego części, lecz wplata go w akcję właściwą i ukazuje partiami w jej obrębie.

*

Atmosfera zaś akcji właściwej jest już zupełnie inna; momenty bolesne, chwile o dramatycznym napięciu, istnieją też w niej niewątpliwie: i tu namiętności ludzkie grają rolę, a nawet biorą górę nad rozumą i świadomą myślą polityczno-społeczną. Widzieliśmy jak zaciągnięte zachowały się wobec powstania, zamieniając je na zajazd, widzieliśmy, jak młodzi sprowokowali go, igrając z swymi uczuciami; mamy w akcji właściwej Gerwazego, wywołującego krwawe starcia i szukającego ciągle żeru dla swej zemsty, i Sędziego, unoszącego się pasją pieniacza; nawet Podkomorzy umie stracić równowagę i unieść się obrażoną dumą⁹. Ale w akcji właściwej poematu nie ma już zupełnie cech demonizmu psychiki ludzkiej zacieklej w namiętnościach, a następnie nad całością zjawisk czujemy żelazną wolę Robaka, który ten świat nie pozbawiony anarchizmu społecznego trzyma jak może

⁹ Nigdy się odpowiedzi takiej nie spodziewał
Podkomorzy; właśnie swój kielich nalewał,
Gdy zuchwalstwem Hrabiego rażony jak gromem,
Oparłszy się o kielich butlem nieruchomym,
Głowę wyciągnął na bok i ucha przyłożył,
Oczy rozwarł szeroko, usta wpół otworzył;
Milezał, lecz kielich w ręku tak potężnie cisnął,
Że szkło dźwięknawszy pękło, płyn w oczy mu prysnął.
Rzekłbyś, że z winem ognia w duszę się nalało,
Tak oblicze spłonęło, tak oko pałało;
Zerwał się mówić, pierwsze słowo niewyraźnie
Mleł w ustach, aż przez zęby wyleciało: „Błaźnie!
Grafiatko! ja cię! Tomasz! karabele! Ja tu
Nauczę ciebie mores, błaźnie, daj go katu!
Względy, urzędy nudzą uszko delikatne!
Ja cię tu zaraz po tych zauszniczkach płatnę
Fora za drzwi! do korda! Tomasz karabele!”

w korbach i rzeczywiście osłabia konflikty, które mogłyby do strasznych konsekwencji, a nawet do klęsk doprowadzić. Wprawdzie katastrofę i tutaj mamy: jest nią śmierć Robaka. Ale ta śmierć, choć jest katastrofą, nie jest klęską ani moralną (Jacek wieńczy przez męczeńską śmierć swą pokutę; ginie następnie od kuli wroga a nie Polaka), ani narodową (Robak umiera w chwili, gdy otrzymuje list od szefa sztabu armii polskiej, Fiszera, że Napoleon postanowił wojnę z Moskwą). Śmierć więc Robaka nie tylko nie daje poczucia klęski, ale wiąże się ze świtem nowego dnia; Mickiewicz nie wydobywa zupełnie z tego momentu jakichś ponurych sugestii pesymistycznych lecz śmierć Jacka utrzymuje w tonie głębokiej wzniosłości, rozświetlającej atmosferę końcowej partii akcji właściwej poematu.

Ten ton wzniosłości, nurt szlachetnego patosu, kiedy twórca stawia czytelnika wobec zjawisk imponujących, mających głęboką pozytywną wymowę wzruszeniową, jest jednym z rytmów charakterystycznych dla akcji właściwej. Szafuje nim jednak poeta w tej partii poematu jeszcze dosyć oszczędnie i — rzecz znamieną — częściej zespała go z przyrodą niż z człowiekiem. Ludzi chętniej obdarza raczej pewnym dostojeństwem, tkwiącym w obyczajowości życia szlacheckiego: przywitanie się Sędziego z Tadeuszem, styl bycia Podkomorzego (na jeden wyjątek wskazaliśmy), postawa Wojskiego wobec polowania, porządek i ład zasiadania do stołu biesiadnego są wymownym przykładem tego zjawiska.

Jeszcze bardziej rozjaśnia atmosferę poematu pełen prostoty ton sielanki: Zosia i Tadeusz, dziecko, które przeradza się w dziewczynę, chłopiec w mężczyznę. Jednostki to pozbawione zupełnie koturnu wielkości, przewyciężające swoje drobne troski zdrowym zmysłem moralnym i posiadające przede wszystkim bezpośrednią radość życia. Znamienne, że właśnie taka para reprezentuje głównych kochanków poematu, a i to jest niesłychanie wymowne — o czym zresztą wszyscy wiemy — że nurt sielankowy był pierwszym, który się narzucił poecie, gdy do „Pana Tadeusza“ przystąpił. Nie jakies wielkie zarysy życia, nie bohaterstwo, nie potentaci czynu czy woli, nie zjawiska wyjątkowe — lecz jednostki, przy całym swym wdzięku, raczej przeciętne stanęły u podstaw inicjatywy twórczej Mickiewicza. Kojąca równowaga mikrokosmosu — to zasadniczy wyraz humoru poety, wyraz, który jak magnes w następstwie przyciągnął ku sobie inne typy życia. Nic więc dziwnego, że na atmosferę sielankową będzie położony silny nacisk, że poeta najwyraźniej będzie się w niej lubował i nią upajał. Od razu pierwsza scena poematu poddaje tu ton: pokoik pełen kwiatów,

ogródek, młodziutka ogrodniczka i pierwsze zetknięcie się Tadeusza z Zosią; a później stale: Zosia w ogrodzie warzywnym, Zosia z dziećmi, Tadeusz zachwycający się „wdziękiem przyrodzenia“, Zosia karmiąca drób, Zosia strojąca się na przyjęcie gości, Zosia budząca Tadeusza, a nawet scena pożegnania mimo elegijnego smutku nie obca jest nucie sielankowej, która splata się ogranicznie z całością akcji, wprowadzając kojący wdzięk prostoty¹⁰.

Wreszcie bardzo istotnym i nie mniej z logiką akcji organicznie związanym czynnikiem jest komizm. Najczęściej w pracach o „Panu Tadeuszu“ identyfikowano go z humorem¹¹, tymczasem jest on tylko jednym z jego składników, choć ważnym, a może prawie nieodzownym. Pogodzenie się z bytem, którego sens tkwi w wielostronności przejawów, często łączy się u humorysty z odczuwaniem radości życia. Im stopień pogodzenia większy, tym i odczucie radości głębsze. Tak jest u Mickiewicza. Nie tylko widzi on w życiu potężne siły moralne, wyrównyujące dramatyczne kolizje, nie tylko odczuwa wzniosłość bytu, nie tylko ma bezpośrednią sympatię dla naiwnej prostoty, ale i chwile chciałbym powiedzieć wprost upajającej wesołości. Stąd w poemacie komizm, którego ekspansja jest bardzo silna. To nie są tylko delikatne półuśmiechy zadumy czy pobłażania, ale wesołość wybuchowa, spontaniczna, pełna nawet chwilami soczystej jaskrawości. W „Panu Tadeuszu“ będziemy mieli do czynienia zarówno z komizmem sytuacyjnym, którym Mickiewicz wcale nie gardzi i nie boi się go (np. dwukrotne przerwanie intymnych rozmów Tadeusza i Tełlimeny i to w sposób prawie identyczny)¹², jak najobszerniej stoso-

¹⁰ O roli Zosi w poemacie, patrz także wspomniany artykuł Przybosia: „Widzę i opisuję („Twórczość” 1948 r. zesz. 2 str. 61—2). Nic głębszego i piękniejszego o Zosi przed tym nie powiedziano.

¹¹ Oczywiście były i wyjątki, w których próbowano (choć zawsze nieśmiało) rozszerzyć to pojęcie i na inne zjawiska utworu. Chciałbym zwrócić szczególną uwagę na rozprawkę Dawida Zglińskiego („Humor w Panu Tadeuszu” Szkic estetyczny. Wyd. II. W-wa 1898), nie ze względu na to, aby zjawisko humoru było w niej specjalnie pogłębione, lecz ze względu na jeden z bardzo słusznych wniosków, które Zgliński z swych rozważań wysnuł. Na str. 11 pisze on: „Rzecz godna zastanowienia. Tyle piszemy i mówimy o Mickiewiczu jako o liryku, o epiku i narodowym poecie, a nie dostrzegliśmy, że jest to największy humorysta polski, a jeden z największych w ogólności”. Wniosek ten podzielamy całkowicie.

¹² Nawet porównania są analogiczne: „Tadeusz i sąsiadka... Znienacka przestraszeni właśnie w pół rozmowy, Odstrychnęli od siebie mimowolnie głowy, Jako wierzchołki drzewa powiązane spodem, Gdy je wicher rozerwie...” (ks. I). „Raz był tak tęgi, że dwie odskoczyły głowy, Jak rozdarte piorunem dwie drzewa potłwcy... (Ks. II).

wanym komizmem parodii (szczególnie uderza tutaj znamienność skłonność parodiowania nastrojów romantycznych), jak wreszcie z komizmem groteski. Tylko ironii satyrycznej — oczywiście poza Plutem — napróżno byśmy szukali!

Postulat pełni czy „czystości“ wrażeń komicznych jest przy tym tak silny, że Mickiewicz w tym zakresie, jeśli chodzi o traktowanie ludzi, odstępuje świadomie od stylu realistycznego (ważna to, jak zobaczymy, cecha kompozycji poematu!). Hrabia, Asesor i Rejent, Buchman nie tylko istnieją w utworze po to, by demonstrować pewne cechy ówczesnego życia w Polsce, ale po to także, by budzić śmiech. Rozmach stylizacji parodystycznej w zachowaniu Hrabiego, wypowiedzi Buchmana nie są zamknięte jakimiś racjonalnie uzasadnionymi, charakterologicznymi granicami — idzie tu poeta konsekwentnie do krańca, do znakomicie stosowanej szarzy wesołości.

Komizm wreszcie w „Panu Tadeuszu“ jest wyraźnie elementem odprężającym napięcia emocjonalne; zjawianie się jego ma wprost charakter rytmiczny: rozładowuje on sceny naelektryzowane konfliktami, sceny wzniosłości, czy grozy. Po ponurym, wstrząsającym opowiadaniu Gerwazego o przeszłości zamku (ks. II) — natychmiast wysuwa się Hrabia ze swym upojeniem, entuzjastycznymi okrzykami, snuciem niedorzecznych planów i żalem:

„... że ten Soplica stary nie ma żony!
Lub córki pięknej, której ubóstwiałbym wdzięki,
Kochając i nie mogąc otrzymać jej ręki;
Nowa by się w powieści zrobiła zawilość:
Tu serce, tam powinność! tu zemsta, tam miłość!”

To samo zupełnie powtórzy się, gdy Gerwazy rozwija plany zajazdu (ks. V) — takie powtarzanie analogicznych kontrastów jest charakterystyczne dla utrwalania pewnych typów komizmu i funkcji postaci z nimi związanych.

Po straszliwej walce z rozwścieczonym niedźwiedziem, po majestatycznej grze Wojskiego na rogu odrazu Mickiewicz każe popisować się parze wesołków, Asesorowi i Rejentowi:

„A co? krzyknął Asesor, kręcąc strzelby rurą,
A co? fuzyjka moja? górą nasi, górą!...” i t. d.

Komizm nie jest spychany na jakieś peryferie poematu jako nieobowiązujący dodatek; tkwi w „Panu Tadeuszu“ stale i mocno, decydując tak samo jak inne perspektywy o całości wrażeń utworu. Mickiewicz nigdy o nim nie zapomina demonstrując zjawiska komiczne w najbardziej wymownych i ważnych partiach utworu. Nie trzeba

chyba lepszego przykładu, jak stwierdzenie faktu, że zabawna scena pożegnania Hrabiego z Telimeną umieszczona jest bezpośrednio przed spowiedzią Robaka!

*

W epilogu atmosfera wzniosłej pogody i dostojnej radości będzie już zdecydowanie dominowała. Jesteśmy przede wszystkim świadkami wygładzania niedomówień akcji w kierunku jej pomyślnego rozwiązania: Zosia potwierdza swą miłość do Tadeusza, Gerwazy uznaje, że fakt narzeczeństwa młodych kończy wreszcie spór dwóch rodów, co więcej mówi o swym sentymencie do Tadeusza, którego zawsze ze swych planów zemsty wyłączał. Dalej Mickiewicz chcąc dać czytelnikowi przeświadczenie, że narzeczeństwo nie będzie rozerwane katastrofą wojenną, wycofuje Tadeusza z wyprawy na Moskwę: zostaje on instruktorem wojskowym na Litwie, dopóki z ran się nie wyleczy. W zakresie czołowego wątku miłosnego zapanowała pełna harmonia, harmonia, której wymowa jest bardzo znamienna i głęboka ze względu na całość poematu: uświadomijmy sobie, że Tadeusz — to syn Robaka, a Zosia — córka Ewy; załamana katastrofalnie miłość poprzedniego pokolenia znajduje u następców radosne rozwiązanie. Dodajmy i to, że szczęście osobiste Tadeusza i Zosi związał Mickiewicz z kapitalną sprawą społeczną, z uwłaszczeniem chłopów: ziemia Horeszki z rąk arystokracji, po przez szlachtę, przechodzi do ludu.

W zakresie akcji niewątpliwie wymowę swoją ma także pomyślne zakończenie sporu Asesora z Rejentem, a przede wszystkim realizacja planów wyzwolenia Polski, które — przewidywane przez Robaka — stają się ciałem: Napoleon ruszył na Moskwę, legioniści zajęli Litwę, Cesarz, jak mówi Podkomorzy — obrany marszałkiem konfederackim — „wolność... przyniósł Koronie, A teraz Litewskiemu Księstwu, Polszcze całej Przywraca...“ Jeśli preakcja zakończyła się w momencie utraty bytu państwowego Polski, jeśli w akcji właściwej mieliśmy tęsknotę do wolności, tu mamy ją — przynajmniej na chwilę — urzeczywistnioną: w Soplicowie nie ma już Płutów, Ryków i ich oddziałów — zamiast wojsk rosyjskich stają przed nami wojska legionowe wraz z wodzami i to o znanych historycznych nazwiskach. Spotykamy się pierwszy raz w poemacie nie z postaciami fikcji lecz rzeczywistości.

Z wątków akcji jedynie miłość Hrabiego do Telimeny nie dochodzi do pomyślnego rozwiązania: Hrabia spostrzega ukochaną idącą wraz z Rejentem jako trzecia para naręczonych! Ten jednak nowy kon-

flikt wnosi tylko do atmosfery konieczny ton komizmu i przeświadczenie, że tak jak się stało, stało się najlepiej: Hrabia dopiero teraz odkrywa prawdziwą Telimenę, z którą nie chce mieć nic wspólnego:

„...Dawniej w uczuciach twoich byłaś poetyczną,
A teraz mi się zdajesz całkiem prozaiczną...”

Zresztą Hrabia w roli narzeczonego czy małżonka? Hrabia bez romantycznych draperii? Przecież cały styl, cały sens tej postaci prysnąłby i zamienił się w nicość. Hrabia też nie wychodzi ani na jotę ze swej roli, gdy mówi patetycznie:

„Cóż są wasze małżeństwa, jeśli nie łańcuchy,
Które związują tylko ręce a nie duchy?”

Atmosfera dostojnej pogody nie tylko tkwi w pozytywnym wykończeniu wątków akcji poematu: widoczna jest ona w całym przebiegu tego wiosennego, odświętnego dnia Matki Boskiej kwietnej, który w dwóch ostatnich księgach pokazany jest od świtu do wieczora. Mickiewicz zaczyna od podniosłych tonów nabożeństwa, daje dalej rewię postaci występujących poprzednio, wskazując jak nikną, zamierają dawne namiętności i zgrzyty na korzyść radosnego, sielskiego spokoju i podniosłości duchowej, jak krzywdy się łagodzą i następuje zadośćuczynienie bohaterских cierpień (rehabilitacja Jacka) — potem wspaniałymi tonami patetycznymi rozpocznie poeta ucztę staropolską, da — podnosząc jeszcze wyżej ton nastrojowy — koncert Jankiela i wreszcie przyjdzie chwila poloneza złączonego z toastami „kochajmy się“. W takcie też majestatycznego poloneza z hasłem miłości na ustach, świat szlachecki ginie w promieniach zachodzącego słońca na zawsze z przed oczu czytelnika.

Ale obok tego świata, który przemija, poeta od początku epilogu wprowadza świat nowy: chłopą, którego znów w akcji właściwej poematu prawie nie było. Zaraz w opisie mszy Mickiewicz pozostawi niemal zupełnie w cieniu uczestników szlacheckiego pochodzenia i będzie mówił tylko o zachowaniu się i wyglądzie chłopów. A jest to przecież pierwsza zbiorowa scena tego dnia uroczystego. Zjawienie się chłopów przy tym w tak wyjątkowej liczbie na nabożeństwie nie tylko wynika ze względów religijnych, lecz i narodowych — jeszcze jeden dowód świadomości ludu w tym zakresie. Poeta w bardzo wymownych słowach zjawisko to podkreśla:

...bo dziś w Soplicowie

Na nabożeństwie mają być generałowie,
Sławni dowódcy owi naszych legionów,
Których lud znał imiona i czeił jak patronów,
Których wszystkie tułactwa, wyprawy i bitwy
Były ewangelią narodową Litwy.

Dalej następuje symboliczna niemal apoteoza stroju ludowego, który wdziewa Zosia, budząc zachwyty swym ubiorem „litewskim prostaczym“,

Bo dla wodzów, którzy w swym życiu tułaczym
Tak długo błakali się w obcych stronach świata,
Dziwne miała powaby narodowa szata.

Nie tylko więc kontusz ale i prostaczy strój ludowy podniesiony zostaje do godności narodowej szaty. — Na uczcie widzimy specjalny stół biesiadujących włościan, przy którym siedzi Sędzia i pleban, a usługują Zosia z Tadeuszem („Starożytny był zwyczaj, że dziedzice nowi Na pierwszej uczcie sami służyli ludowi“), widzimy też wiejską muzykę („A dawnym obyczajem jest naszej rodziny, Zaręczać się i żenić przy wiejskiej muzyce“). Te dwa ostatnie zjawiska wypływają z szlacheckich elementów tradycji narodowej — aby wreszcie akt uwłaszczenia — zapowiedź nowych czasów — uwieńczył perspektywy przyszłości społecznej. W uroczystym akcie tym biorą udział nie tylko chłopcy i Soplicowie, lecz i legionieści. Sam generał Dąbrowski wnosi „Ludu zdrowie“.

Dwoma więc torami idziemy w epilogu coraz wyżej w nastroju wzniosłej, dostojnej pogody. Ale i teraz dysonansów nie brak: jak Mickiewicz w preakcji przedstawiając straszliwe zgrzyty i katastrofy życiowe myślał o podkreśleniu wartości, tak samo obecnie nie może pozbawiać się cieni i bez reszty utonąć w błogostanie bytu. Na trzy dysonanse zwracaliśmy już uwagę. Jeden z nich bardzo znamienity i niepokojący: przemówienie Maćka nad Maćkami — ponury cień tragizmu, wstrząsający swymi perspektywami, choć celowo pokazany tylko na chwilę, na jedno mgnienie; przerywa go też Mickiewicz wolta komiczną, wejściem trzeciej pary narzeczonych. Drugi dysonans — to cień warcholskiej pychy szlacheckiej brzmiejącej w przemówieniu Gerwazego, niezadowolonego z uwłaszczenia chłopów. Trzeci wreszcie — to potworny zgrzyt Targowicy w koncercie Jankiela. Takich cieni jest więcej, choć znacznie mniejszej wagi; oto np. nie po-

zbawione są głębszej melancholii dzieje Scyzoryka, który z takim entuzjazmem Gerwazy ofiarował generałowi Kniaziewiczowi:

„Teraz umrę spokojny! jest przecie na świecie
Człowiek, który przytuli moje drogie dziecię,
Bo wszak nad tym oddawna dzień i noc boleję.
Czy po śmierci rapier ten mój nie zardzewieje!...
Oto ten mój Scyzoryk u nóg Twoich składam...
Myślałem zakopać go razem z ręką w grobie,
Lecz znalazłem dziedzica. — Niechaj służy Tobie!”

A później czytamy następujący komentarz:

Generał wziął Scyzoryk, lecz że bardzo długi,
Nie mógł nosić, w furgonie schowały go sługi.
Co się z nim stało, różnie powiadają o tem,
Lecz nikt pewnie nie wiedział ni wtenczas, ni potem.

Na jeden jeszcze z tych dysonansów, niezmiernie charakterystyczny, chciałbym zwrócić szczególną uwagę. Scena poloneza. Zdaje się, że tu, w tych ostatnich niemal słowach poematu, już nic nie powinno zamącić tonu jednolitego. Gdzie tam! Na 80 wierszy, w których mamy opis poloneza — 18, a więc niemal czwarta część, poświęcone są — komu? Przypomnijmy sobie:

Tylko kapral Dobrzyński Sak ani kapeli
Nie słucha, ani tańczy, ani się weseli,
Ręce w tył założywszy, stoi zły, ponury,
Wspomina swe dawniejsze do Zosi konkury... i t. d.

Skąd Sak? ta postać tak mało znacząca w poemacie? po co? Chciałoby się w tym momencie może zapytać: „Czy instrument niestrojny? czy się muzyk myli?” Ale nie! Ta kropelka gorzkości, gorzkości prawie bezimiennej dla humorysty ma zasadnicze znaczenie: ona nie maści zupełnie nastroju — ale waży, przesuwając się jak jeszcze jeden delikatny cień nad całością epilogu.

*

Widzimy więc, że akcja „Pana Tadeusza” jest specjalnie konstruowana i to głównie na podłożu stosunku Mickiewicza do życia, nie tylko zaś i nie tyle według stylu realistycznego. Poeta przystępując do pisania utworu nie miał właściwie postawy artysty-historyka, który znajduje pełnię swego wyżycia w rekonstruowaniu przeszłości.

Nie rekonstrukcję jej tu mamy lecz przekomponowanie, które dostraja się do potrzeb emocjonalnych i ideowych twórcy: wszystko odbywa się — jak powiedziałem — według rytmu humoru. On zdecydował o takim a nie innym grupowaniu zjawisk, o ich wyborze, następstwie, pojawianiu się i znikaniu. Co więcej: on zdecydował nawet o zmianach faktów dziejowych i dosyć dowolnej ich konfiguracji. Dwie takie zmiany (zauważył je dawno Pilat) są szczególnie uderzające. Tyczą się one 1-o przesunięcia przygotowań do wyprawy na Moskwę na lato 1811 r. (porówn. list od Fiszera, który otrzymuje Robak przed śmiercią), gdy w rzeczywistości odbyły się one dopiero na wiosnę roku 1812 i 2-o przesunięcie samej wyprawy na wiosnę 1812 r. (księga XI i XII rozgrywa się w dniu Matki Boskiej kwietnej), wyprawy, która w istocie zaczęła się 22 czerwca 1812 r., a wojska francusko-polskie na Litwie pojawiły się na początku lipca.

Poeta przecież zmian tych nie wprowadził przez nieświadomość, pamiętał doskonale jak było, ale sprawa ta nie istniała dla niego jako rzecz ważna: logika artystyczna decydowała o wszystkim, a nie ścisłość dziejowej kroniki: śmierć Robaka nie mogła być tylko klęską, gdyż akcja poematu straciłaby wówczas swój najgłębszy sens¹². Tak samo poecie zależało na wiosnie w dwóch księgach ostatnich: budzenie się nowego życia narodowego zostało dzięki temu sharmozowane z całym kosmosem. Cóż wobec takiej koncepcji mogła mieć za znaczenie ścisłość faktów dziejowych? Dlatego też czynienie tu poecie zarzutów wynika z metodologicznego nieporozumienia: uznawania realizmu za jedynie obowiązujący czynnik w twórczości. Mickiewiczowi chodziło oczywiście o prawdę — prawdę nieodgadnionego zresztą choć twórczego nurtu życia, ale realizm faktów, realizm chronologii nie istniał wcale dla niego jako postulat twórczy. Zjawisko to rozciąga się na całość utworu: poeta konstruował świat przedstawiany, dając nam tylko uludę, że jest on prawdziwy. W istocie jest to jedynie świat sztuki, świat artystycznego kunsztu a nie realnej rzeczywistości¹³. Ile razy też chcemy do poematu przyłożyć miarę

¹² Podkreślił to już silnie Konrad Górski w recenzji wydania „Pana Tadeusza” w Bibliotece Narodowej: „Śmierć Jacka bez moralnej pewności, że wyzwolenie jest już bliskie, rzuciłaby na zakończenie dzieła tak posępny cień, że już by go nie rozprószyła nawet słoneczność ostatniego dnia naszego pobytu w Soplicowie!” (Ruch Literacki r. 1926, nr 1, str. 15).

¹³ Zjawisko to uderzyło od razu po wyjściu poematu Józefa Jeżowskiego, który w liście do Mickiewicza z roku 1836 pisał, nie bez pewnego zdziwienia czy żalu nawet: „To mię tylko zadziwia, że pismo rzeczzone („Pan Tadeusz”) z twoimi nie

realizmu w zakresie kompozycji, tyle razy świat „Pana Tadeusza“ nie odpowie naszym postulatom.

Ażeby sprawę tę silniej podkreślić, zwróćmy jeszcze uwagę na kilka innych elementów budowy utworu.

A więc najpierw zagadnienie tempa poematu. Generał Franciszek Morawski, który wogóle co do „Pana Tadeusza“ miał duże zastrzeżenia, bardzo narzekał na powolność rozwijania się toku akcji poematu: „Mickiewicz w „Tadeuszu“ pisał — zwłaszcza w pierwszym tomie, tak często nieznośnie jest długi, że nigdy wygadać się nie może, czyni to nawet bez przyczynienia obrazowości i wdzięku, słowem więcej niż dormitat“¹⁴. W istocie zaś, jeśli zwrócimy uwagę na przebieg czasowy utworu, to tempo akcji musi nam wydać się wprost nieprawdopodobnie, fantastycznie szybkie. Cała akcja zawarta w dziesięciu księgach trwa tylko 4½ dnia. Proszę pomyśleć: Tadeusz przyjeżdża do Soplicowa w piątek po południu, a już w sobotę przed południem Telimena daje mu klucz od swego pokoju; do wtorku wieczora przeżył cały romans z nią, poznał swą omyłkę, zetknął się z Zosią, pokochał ją i pożegnał — czyż to nie jest tempo wprost zawrotne? I tak jest ze wszystkimi wątkami! W niedzielę rano Robak daje szlachcie ogólnikowe sugestie o zorganizowaniu powstania, a już dnia następnego wieczorem szlachta wyprawia się zajazdem na Soplicowo, myśląc, że realizuje plan Robaka itd. itd. Mickiewicz oczywiście bardzo łatwo mógłby rozszerzyć czas rozgrywającej się akcji i doprowadzić go do jakiejś normy przeciętnego prawdopodobieństwa; nie chciał jednak tego uczynić: zależało mu przede wszystkim na tym, by nie przerywać wizji świata, który przed nami postawił; każda przerwa czasowa stwarzałaby poczucie niekompletności, czegoś fragmentarycznego, niepełnego. A tak blok dziesięciu ksiąg jest znakomicie jednolity, stanowi bryłę zwartą i bez luk.

Choć — jak stwierdziliśmy — pod względem chronologicznym tempo akcji jest zupełnie zawrotne, zaznaczmy jednocześnie, że przeswiadczenie o tym uzyskujemy głównie drogą teoretyczną. Czytelnik nie odnosi absolutnie wrażenia, że zjawiska akcji idą wprost piorunem! Przeciwnie — mamy ułudę, że wszystko toczy się nie jak górski

zgadza się listami, tam wiara, tu nieufność; tam otucha, tu rozpacz; możnaby rzec, że to dzieło, gdy je pisałeś, nie było filozofią, ale poezją, nie było dziełem przekonania, ale sztuki”. (Korespondencja Mickiewicza II, 213).

¹⁴ Cytuję na podstawie Siemieńskiego: „Portrety literackie” t. II, Poznań 1867 str. 256.

potok lecz nurtem powolnie płynącej rzeki. Nie czujemy na przykład tego, że Robak umiera niemal bezpośrednio po naszym zetknięciu się z nim, lub że Tadeusz opuszcza Soplicowo niemal natychmiast po przyjeździe. Co więcej: nie odczuwamy na przykład niekonsekwencji takiego powiedzenia Sędziego do Teleminy:

„Widzi Aśka, od czasu, jak tu u nas gości
Tadeuszek, nie mało mam niespokojności...”

Mówi to Sędzia w sobotę rano, a Tadeusz przyjechał poprzedniego dnia przed wieczorem!

Ta nowa ułuda wynika ze specjalnej logiki planu poematu, w którym przede wszystkim ogromną rolę odgrywa technika epizodów. Epizody rozrastają się bardzo szeroko, dominując często swymi rozmiarami nad całością ksiąg; a więc na przykład w księdze I wieczera (525 wierszy na 985) w księdze II śniadanie (prawie wierszy 400 na 750), w księdze III grzybobranie i obiad (575 wierszy na 785), w księdze IV polowanie na niedźwiedzia (435 wierszy na 1000) itd. itd. W obrębie tych epizodów dopiero rozgrywają się różne partie akcji, ale 1-o ponieważ epizod znajduje się na planie pierwszym, więc motywy poszczególnych wątków są nieco przysłonięte i nie wysuwają się zbyt natarczywie naprzód, a 2-o epizody w „Panu Tadeuszu” — to z zasady sceny zbiorowe, w których krzyżuje się mnóstwo spraw i zagadnień, dlatego też wątki poszczególne są ciągle przerywane, znikają z naszej świadomości i te przerwy właśnie w dużej mierze czynią wrażenie hamulców czasowych. To, co zdarzyło się kilka godzin przed innym faktem, lub co najwyżej dnia poprzedniego, wydaje się, że było znacznie dawniej. Zjawisko czasu, nie tracąc swej ciągłości (bo dni konsekwentnie idą za dniami), rozszerza się, wzbogaca, nieledwie chciałbym powiedzieć: puchnie, zatracając precyzję realistycznych konturów.

Do epizodów dodajmy jeszcze bardzo bogato stosowaną technikę wstawek, za pomocą których opisuje Mickiewicz zarówno przyrodę, jak rzeczy, jak i charaktery ludzi. Podobnie jak wprowadzenie reakcji opierało się na wplataniu jej w nurt główny etapami, tak samo Mickiewicz postępuje z tłem: niczego tu nie ma zaznaczonego sumarycznie czy apriorycznie. Tego rodzaju operowanie tłem także wywołuje sugestie hamujące, bo zmienny tok zjawisk akcji, ciągle styka się z tym, co stałe, co trwa, lub co już jak gdyby zakrzepło w przeszłości. Dodajmy do tego stosowane kilkakrotnie przerzutnie w pla-

nie, demonstrowanie tego samego odcinka czasowego w dwóch miejscach, a uzyskamy przyczyny specjalnej ułudy czasowej.

Weźmy choćby jeden przykład: zjawisko w papilotach obudziło Tadeusza, który zasnął przed polowaniem; fakt ten wywołał niezmiernie silny wstrząs moralny chłopca, który, gdy wszystko zrozumiał:

...gryząc palce do krwi się zadrasnął
I na cały głos: „Dobrze, dobrze mi tak!” wrzasnął.

Chwyta konia i pędzi w kierunku myśliwych:

Koń Tadeusza w stajni czekał osiodłany,
Wziął więc flintę, skoczył nań i jak opętany
Pędził ku karczmom, które stały przy kaplicy,
Kędy mieli się rankiem zebrać obławnicy.

Mickiewicz w tym ciekawym i dramatycznie wymownym momencie opuszcza Tadeusza i daje nam: 1. wstawkę: opis dwóch karczem, 2. przerzutnię w planie: scenę w karczmie i to scenę niezmiernie ważną, bo będącą punktem wyjścia dla wątku politycznego i 3. w obrębie tej sceny dwie inne wstawki: charakterystykę Jankiela i omówienie tajemnych stosunków Robaka z karczmarzem. Wszystkie te elementy zajmują aż 306 wierszy, prawie trzecią część księgi. O Tadeuszu zapomniałszy. Dopiero pod koniec sceny w karczmie czytamy:

On (Robak) już pierwej przez okno ujrzał Tadeusza,
Który leciał gościńcem, w cwał, bez kapelusza,
Z głową schyloną, bladym, posępnym obliczem,
A konie ustawicznie bódł i kropił biczem.

Zaniepokojony Robak pośpiesza w kierunku puszczy. Tu znów drugie zawieszenie motywu wyjściowego księgi: duża wstawka, obejmująca charakterystykę puszczy i jej tajemnice, wraz z apostrofą do niedźwiedzia — wypełnia to 118 wierszy. Potem ponowny nawrot do Tadeusza, który „się dowiedział, że nie mało czasu już przeszło, jak ogary wpadły w otchłań lasu“. Ale to już na razie wszystko: i teraz Tadeuszem Mickiewicz wcale nie będzie się zajmował: rozpoczyna się największy epizod księgi — polowanie na niedźwiedzia, epizod trwający aż do jej końca. Sprawa niepokojów duchowych tytułowego bohatera poematu wpłynie dopiero w następnej księdze, a przybycie Robaka do puszczy zwiąże Mickiewicz z czymś zupełnie innym, mia-

nowicie z wyratowaniem Hrabiego. Widzimy więc, jakie w toku narracji powstają najróżnorodniejsze rozgałęzienia, jak uwaga czytelnika jest ciągle kierowana gdzie indziej i jak przeto konkretność czasowa znika mu z przed oczu. Jeden i ten sam motyw akcji — z powodu ciągłego przerywania — dwoi i troi się, mamy przeświadczenie, że tych motywów jest bardzo dużo, a w rzeczywistości jest ich znikoma ilość¹⁵.

Z omówionego przykładu jeszcze jedno wynika: mianowicie jak dalekim jest Mickiewicz od wszelkiej pedanterii w uporządkowaniu narracji: urok „Pana Tadeusza“ polega na tym, że przy bardzo konsekwentnej linii rozwoju całości utworu nie ma celowo konsekwencji w rozplanowaniu i dokumentacji poszczególnych jej elementów. Pojedyncze motywy zjawiają się często zupełnie nie przygotowane poprzednio, zjawiają się nagle, bo w danej chwili są potrzebne pocię i nieraz giną, nikną albo nie znajdując wytłumaczenia, albo też — co więcej — znajdując w dalszym kontekście zaprzeczenie dla siebie. Pozorny plan bez planu — oto drugie zjawisko świadomie wprowadzone przez poetę, odsuwające nas jeszcze dalej od realistycznej kompozycji.

*

Stajemy tu wyraźnie już wobec zespołu motywów pozbawionych konsekwencji, zaprzeczających nieraz sobie, zderzających się z sobą, które jednak drwiąc jak gdyby z wszelkiej pedanterii i ścisłości epickiej, mają znakomitą wymowę w artystycznej atmosferze poematu. Przyjmujemy je, nie zdając sobie często nawet sprawy z tego, że poeta nie liczy się z konkretami świata, który nas otacza.

Radykalizm tych sprzeczności da się ująć choćby w następującym przykładzie:

W księdze XII (w. 232 i następne) czytamy:

„Jem wcześniej, rzekł Dobrzyński, ja tu nie dla jadła
Przybyłem
Szlachta mnie obaczyła i gwałtem tu wiedzie,
A waszeć za stół sadzasz — dziękuję, sąsiedzie”.
To wyrzekłszy, przewrócił talerz dnem do góry,
Na znak, że jeść nie będzie, i milczał ponury.

¹⁵ Wydobądźmy na przykład z tekstu momenty zetknięcia się Tadeusza z Zosią; okaże się, że na 10 ksiąg mamy tylko cztery takie sceny: dwie migawkowe, gdy Zosia ukazuje się i znika (spotkanie z ogrodniczką i zjawisko w papilotach), trzecia — podczas wieczerzy w księdze V (nie mówią z sobą ani słowa) i czwarta . . . pożegnanie w księdze X!

A 150 wierszy dalej:

Tu Maciej chleb umoczył w zupie
I jedząc, nie dokończył ostatniego słowa.

Sprzeczność wyraźna — ale nie należy tłumaczyć jej naiwnie potknięciem się poety. To niewątpliwie było świadome. Mickiewiczowi raz zależało na podkreśleniu dumy Maćka, jego wyjątkowej, drażliwej ambicji, drugi raz na wymownym niedopowiedzeniu słów Dobrzyńskiego za pomocą użycia odpowiedniego rymu. A że ta właśnie wymowa dokonała się kosztem sprzeczności w realiach, to Mickiewiczowi nie tylko wcale nie przeszkadzało, ale przeciwnie, musiało dogadzać humorystycznemu patrzeniu na świat. Zresztą takie sprzeczności w „Panu Tadeuszu“ wcale nie są wyjątkowe, przeciwnie są częste, tak częste, że organicznie wchodzą w styl utworu.

Oto kilka z nich.

Najwięcej tych sprzeczności mamy bodaj związanych z Zosią. W scenie pierwszego spotkania czytamy:

Tuż i sukienka biała, świeżo z kołka zdjęta
Do ubrania, na krzesła poręczu rozpięta...

— — — — —
Nuąc chwyciła suknię, biegła do zwierciadła...

Po co? Oczywiście po to, by wystroić się na wieczerę... na której jej jednak nie widzimy!¹⁰ Telimena ukrywa swoją pupilkę. Ale i to ukrywanie Zosi nie da się żadnym prawdopodobnym argumentem wytłumaczyć, gdyż 1-o wśród gości były i dzieci (czytamy przecież: Telemina „córeczkę Podkomorstwa wzięła w jedną rękę“), a 2-o sprawy nie wyjaśnia stanowisko Teleminy, żeby pannę dla większego efektu do czasu chować w ukryciu; można to stosować do gości, którzy zjawiają się na chwilę, czy na kilka godzin, lecz nie do tych, którzy mieszkają szereg dni lub nawet do domowników jak Tadeusz. Czyż to możliwe, aby Zosia tak była ukryta, że Tadeusz przez kilka dni nie wiedział o jej istnieniu, tym bardziej, „że dom mieszkalny niewielki“? Dalej: skąd Zosia, ukrywana gorliwie, wie dokładnie, co się dzieje w domu, skąd wie, że Tadeusz zasnął na polowanie, dlaczego budzi go, choć go nie zna? Kto ją tu inspirował? Jeszcze dalej: jak to było z Zosią i z Sakiem? gdzie on się z nią i kiedy widywał? Prze-

¹⁰ Mówi o tym Pigoń I, c. str. 124—125.

cież dwór Sopliców i Dobrzyńscy nie mieli prawie żadnych kontaktów. Mało tego: jest przecież wyraźnie mowa o konkurach Saka:

Wspomina swe dawniejsze do Zosi konkury,
Jak lubił dla niej nosić kwiaty, pleść koszyczki,
Wybierać gniazda ptasie, robić zauszniczki.

Zauszniczki te Zosia przecież ma na sobie, a oto charakterystyczny komentarz do nich:

Zauszniczki wyrznęte sztucznie z pestek wiszni,
Których się wyrobieniem Sak Dobrzyński pyszni.
(Były tam dwa serduszka z grotem i płomykiem
Dane dla Zosi, gdy Sak był jej zalotnikiem)

Kiedy te zaloty się odbywały? Gdy się akcja zaczyna, Zosia — jak wiemy — kończy dopiero lat 13, a przecież ojciec Saka, Chrzyciel, już dawniej kiedyś proponował Sędziemu małżeństwo!

We wszystkich tych wypadkach Mickiewiczowi chodzi o odpowiednie sytuacje, na których mu z różnych względów zależy, a nie o prawdopodobieństwo i realną dokumentację.

Weźmy jeszcze inne osoby i inne sprawy. Jak się przedstawia kwestia rozwiązania konfliktu miłosnego Tadeusza? Sędzia tak mówi do rannego Robaka:

„Czas już, żebym ci powiedział
To, o czymem z pewnością w c z o r a j się dowiedział,
Że nasz Tadeusz szczerze zakochany w Zosi,
Niechajże przed odjazdem o rękę jej prosi;
Mówiłem z Telimeną: już nam nie przeszkadza,
Zosia się także z wolą opiekunów zgadza...”

Tego wcale nie było! Rozmowa Tadeusza z Sędzią skończyła się na czymś zupełnie innym: Sędzia skrzyczał go, mniemając, że on zbałamucił Zosię:

„O Tadeuszu! jeśli może Asan Zosię
Zbałamucił i teraz uciekasz? młokosie,
To się Waci nie uda; lubisz, czy nie lubisz,
Zapowiadam Asanu, że Zosię poślubisz,
A nie, to bizun — jutro staniesz na kobiercu!
I gada mnie o czuciach! o niezmiennym sercu!
Łgarz jesteś! pfe! ja z Waści, panie Tadeuszu,
Zrobię śledztwo, ja Waści jeszcze natrę uszu!

Dziś dósć miałem kłopotów! aż mi głowa boli!
 Ten mi jeszcze spokojnie zasnąć nie dozwoli!
 Idź mi Wać spać!"

Po tych słowach Sędzia natychmiast każe się rozbierać. Tadeusz ponownie zgnębiony przez Telimenę biegnie w kierunku stawów i tam zostaje przychwycony przez Hrabiego. Następuje zajazd, potem bitwa. Kiedyż więc Tadeusz powiedział Sędziemu, że jest szczerze zakochany, kiedy Sędzia rozmawiał z Telimeną, kiedy Zosia dała swoją zgodę?

Albo weźmy jeszcze fragment przemówienia Gerwazego do szlachty dobrzyńskiej:

„Wszystkich was, kończył Klucznik, biorę tu na świadki
 Czy Robak nie powiadał, że wprzód nim przyjmiecie
 W dom wasz Napoleona, trzeba wymieść śmiecie?
 Słyszeliście to wszyscy...”

Tymczasem nic nie wiemy o tym, żeby w karczmie byli Dobrzyńscy! Pada tam sporo nazwisk szlacheckich, ale o Dobrzyńskich ani wzmianki, szlachta zaprasza Robaka do różnych zaścianków, ale znów nazwa Dobrzynia nie zostaje wymieniona. Jeśli nawet przyjmujemy, że koncepcja zaścianka Dobrzyńskiego pojawiła się w świadomości poety później, to przecież tekst sceny w karczmie można było bardzo łatwo zmienić. Mickiewicz jednak nie chciał tego uczynić, idąc za stylem utworu.

Podkreślamy to: nie chciał — gdyż mamy dowody, że poeta nieraz nawet zacierał celowo ślady, które dawały logiczne usprawiedliwienie czy dokumentację faktów. W księdze IV dowiadujemy się ze zdziwieniem, że Tadeusz drugą noc w Soplicowie spał w pokoju a nie jak poprzednio w stodole na sianie; przecież spotkanie z Telimeną w tym mu nie przeszkadzało. Mickiewicz tę niejasność początkowo wytłumaczył przy końcu księgi III, gdzie poinformował czytelnika, że Tadeuszowi tym razem dano izbę w budynku, a nawet opisał przygotowania Tadeusza do schadzki z Telimeną. Później cały ten ustęp skreślił i nie — jak chce J. B. Zaleski — pod wpływem namów Witwickiego, nie ze względów na przyzwoitość lecz zgodnie ze stylem całego utworu. W każdym razie to, co Zaleski pisze, jest znamienne: Mickiewicz „historią klucza i jej następstw zczernił palcem umoczoną w atramencie, że wątpię, aby ją dziś jaki estetyk zdołał przeczytać“.

Technika świadomych niekonsekwencji i lekceważenia ścisłej dokumentacji wiąże się jeszcze w poemacie z techniką celowo sformułowanych niedomówień i to nie tylko w sprawach drugorzędnych (jak jest u Wergilego), ale w kwestiach najbardziej zasadniczych. Jednym niewątpliwie z najważniejszych momentów akcji „Pana Tadeusza” jest bitwa z Moskalami. Ale jak do niej doszło — nie wiemy. Mickiewicz celowo stawia przed nami dylemat nie do rozwiązania, bo powiada tak:

Kto z wiosek batalion Moskalów sprowadził?
Kto tak prędko sąsiedztwo z zaścianków zgromadził?
Asesor-li czy Jankiel? różnie słyhać o tem,
Lecz nikt pewnie nie wiedział ni wtenczas, ni potem.

Początkowo przypuszczano, że to niewątpliwie sprawa Asesora, który był przecież na służbie rządowej, a nawet odgraża się Hrabiemu, gdy ten najechał na Soplicowo, że wezwie wojsko:

A wtem Asesor nadbiegł, krzyząc: „Areszt kładę
W imię imperatorskiej mości: oddaj szpadę,
Panie Hrabio, bo wezwę wojskowej pomocy!”

Józef Ujejski jednak podważył to przypuszczenie, wysuwając inną koncepcję, że wojsko rosyjskie sprowadził Jankiel za wskazaniem Robaka, który w ten sposób chciał warcholskie zjawisko społeczne skierować na tory walki narodowej. Robak — jak twierdził Ujejski¹⁷ — widząc, co się dzieje, nie tylko pchnął Jankiela do Moskali, ale udał się do Dobrzynia (o czym zresztą Mickiewicz wspomina), odkrył Maćkowi kim jest, wypowiedział się przed nim tak, jak później przed Gerwazym (Maciek Robakowi nie ufał i podejrzewał go o rzeczy najgorsze) i uzyskał jego zgodę na współudział w walce. Wywody Ujejskiego były atakowane — i słusznie. Czy Jacek, na którym ciąży zmowa z Moskalami jeszcze z okresu Targowicy, odważyłby się na taki krok? Czy istotnie przekonałby Maćka o czystości swych zamiarów? — Do tych zastrzeżeń możnaby i inne dodać: czy Robak, aby walkę bratobójczą powstrzymać, nie mógłby lepiej zjawić się w Soplicowie i przemówić do szlachty, wśród której cieszył się tak wielkim autorytetem? Walka z Moskalami przecież wcale planów jego nie reali-

¹⁷ W odczycie wygłoszonym w Warszawie, w Tow. im. Mickiewicza. Odczyt ten nie został wydany w druku.

zowała i była dla nich niewątpliwie szkodliwa! Gdyby nie bitwa, możnaby sprawę zajazdu jakoś ułożyć i w dalszym ciągu rozwijać plany powstania: bitwa dopiero wszystko przekreślała. Skoro więc inicjatywa Robaka w zakresie sprowadzenia Moskali jest więcej niż wątpliwa, to i współdział w tej sprawie Jankiela nie da się bez bardzo daleko idących zastrzeżeń przyjąć. Mickiewicz nie daje nam żadnej odpowiedzi, bo nie chce jej dać, celowo rzecz ukrywa w tajemnicy; znów zależy mu na sytuacji, która była koniczna, a którą konstruuje nie tłumacząc ściśle jej genezy.

Świat więc, pokazany przez Mickiewicza w „Panu Tadeuszu“ jest światem skomponowanym tak, że chwilami staje przed nami w całej namacalnej konkretności, chwilami zaś zatracą cechy prawdopodobieństwa; stanowi rzeczywistość a jednocześnie kształtuje się celowo jako fikcja; to świat, który jest i którego nie ma, w którym tkwi logika humoru a nie logika realizmu.

Jak głęboko zaś zjawisko to tkwi w atmosferze poematu, można ocenić analizując jeszcze inne elementy utworu. Mianowicie zupełnie tak samo — wbrew pozorom — potraktowane jest tło przyrody i wytworów ludzkich. I tutaj zetkniemy się ze światem, — który jest konkretnie i którego nie ma.

Weźmy najpierw Soplicowo, dwór Sędziego i otoczenie dworu. Nie będzie przy tym bynajmniej chodziło tylko o to — podobnie jak jest u Goethego w „Hermanie i Dorocie“ — że miejsca rozgrywającej się akcji nie można oznaczyć na mapie. Arealistyczna deformacja idzie znacznie głębiej!

W Pierwszy opis dworu (księga I.) daje następujące elementy: niewielki dom mieszkalny, otoczony topolami, stojący na niewielkim pagórku, w gaju brzozowym, nad brzegiem ruczaju, wśród pól. Wszystkie te elementy są w poemacie zupełnie względne i w różnych punktach akcji w sposób różnorodny będą modyfikowane, przekształcane albo nawet zupełnie zmieniane, zatracając całkowicie precyzję miejsca zarówno pod względem topograficznym jak i nastrojowym, tak że nie możemy ich zestawić w jedną całość!

Jak wyglądał dom Sędziego? Ma być niewielki — ale Mickiewicz wprowadza w nim jednocześnie całe mnóstwo komnat, izb, pokojów, alków, a nawet salonów („dziś ciebie na świat wyprowadzę Do salonu“), każe w nim mieszkać tylu osobom, domownikom i gościom (a wielu z nich ma oddzielne izby — nawet Zosia mimo ogromnego zajazdu zachowała swój pokoik) — że określenie „niewielki“

powoli się zatracą. Względność tego terminu pogłębiają jeszcze takie powiedzenia, jak: Tadeusz „biegał po całym domu i szukał komnaty...” lub:

Wojski, chlubnie skończywszy łowy, wraca z boru,
A Telimena w głębi samotnego dworu
Zaczyna polowanie.

Motyw topoli otaczających dom — też nie jest stały, bo oto w księdze IX czytamy:

O dworze soplicowski! jeśli dotąd całe
Świecą się pod lipami twoje ściany białe...¹⁸

Ruczaj, strumień niewielki w pewnym momencie zmienia się w rzekę; czytamy bowiem w księdze X, że burza:

mosty zerwała na rzecę
Z folwarku niezdojbyła zrobiła fortecę.

Przy czym mosty — liczba mnoga i nie mostki!

Zmienia się też ciągle dekoracja naokoło domu: zależnie od charakteru akcji pewne elementy przyrody, będące tylko fragmentami całości rozrastają się, rozrastają niemal jako odrębne całości, obejmujące przestrzeń widzialną krajobrazu. Naipierw mamv pola i tylko pola (na skraju las): tu odbywają się sceny podczas żniw i polowanie na zające (księga I i II); od księgi III pola znikają — na ich miejsce wchodzi gaj brzozowy, który z kolei zaczyna rosnać obejmując coraz większą przestrzeń i łącząc się bezpośrednio z lasem. Potem ta dekoracja także znika, a na jej miejsce wkraczają łąki i stawy, które znów jak gdyby obejmują całość krajobrazową i będą przewodnimi motywami tła w księdze VIII. Mickiewicz nie myśli o tym, by poszczególne części krajobrazu otaczającego dwór ułożyć w jedną przestrzenną całość, by zorientować czytelnika, jaki jest wzajemny stosunek pól, gaju, lasów, łąk, stawów, ogrodu, strumienia. Zjawiska te są celowo nieuporządkowane: rea-

¹⁸ Trudno zrozumieć zdanie Tretiaka („Obrazy nieba i ziemi w „Panu Tadeuszu” — Przew. Nauk. i Lit. r. 1898 oraz Szkice Literackie seria II Kraków 1901), który w tej sprawie pisze: „Nie jest to niezgodność z pierwszym krajobrazem, jest to raczej jego uzupełnienie”. Lipy nie uzupełniają topól, tylko je zastępują, przecież Mickiewicz w obu wypadkach daje nam jednakowe skojarzenia: „Świeciły się z daleka pobielane ściany, Tym bielsze, że odbite od ciemnej zieleni topoli...” „Świecą się pod lipami twoje ściany białe”.

lizm poszczególnych elementów przekształca się w wizję arealistyczną, w świat, który jest i którego nie ma.

Tak jest ze wszystkimi zjawiskami tła zarówno w jego rozmieszczeniu przestrzennym jak i czasowym.

Jeśli chodzi o zjawiska przestrzenne, warto jeszcze wskazać na stosunki rozmieszczenia dworu Sędziego i zamku Horeszków. Tu też nic konkretnego, ustabilizowanego oznaczyć nie możemy.

O dwa tysiące kroków zamek stał za domem...

Dwa tysiące kroków — to realnie biorąc jest jakieś półtora kilometra. Istotnie — jeśli chodzi o niektóre partie utworu, przestrzeń ta wydaje się właściwa: bo nie czujemy, by ten zamek ważył decydująco w krajobrazie Soplicowa, by stanowił jego najwyższy punkt narzucający się swą okazałą budową, swym poważnym ogromem i swą wieżą. Jest gdzieś zdaleka. — Ale znów goście Sędziego chodzą tam na wieczerze i obiady, tam przynoszą dania gorące; Hrabia z zamku widzi mnóstwo światła w domostwie Soplicy, a dom był przecież w gaju, otoczony topolami czy lipami. Podczas zajazdu szlachta do zamku toczy beczki z siwuchą, dębniakiem i piwem;

tam na nocleg cały tłum się zbiera,

Tam założona główna Hrabiego kwatery.

Na dziedzińcu więc zamkowym Moskale wiążą szlachtę, ale ten dziedziniec prawie jednoczy się z dziedzińcem dworu. W tym momencie akcji jest to właściwie to samo miejsce, bo bitwa zaczyna się tam, gdzie byli powiązani szlachcice, a to jest jednocześnie i przed domem Sędziego i na dziedzińcu zamku. Zamek zbliża się do Soplicowa na odległość ręki! Tak samo jest w epilogu, dwór i zamek zjednoczyły się z sobą jako jeden blok przestrzenny: nie czujemy żadnej odległości między dziedzińcem zamkowym a dziedzińcem dworku, między domem Soplicy a salami zamku. (Proszę sobie wyobrazić Telimenę, która w stroju narzeczonej idzie 1½ kilometra do zamku na ucztę — coby się stało z tymi wszystkimi tiulami, ptyfeniami, blondynami, kaszemirami, no i z jej „obliczem różanym“!)

Podobnie jest i z układem czasowym tła. Jałowe okazały się wysiłki tych badaczy, którzy chcieli w całej pełni stosować tutaj rygory realistyczne: materiał faktyczny zaprzecza im. Dopiero Pigoń sprawę postawił inaczej:

„Daty akcji „Pana Tadeusza“ — pisał — dnia jej rozpoczęcia, nie możemy ustalić ze ścisłością kalendarzową; próżne były podejmowane

w tym kierunku próby. Nie da się ona określić na podstawie przyjazdu Tadeusza, bo wiemy, że do Soplicowa wybrał się on nie bezpośrednio po ukończeniu roku akademickiego, ale w jakiś czas później, wezwany nagłym poleceniem stryja. Brak też innych wyraźnych wskazówek orientacyjnych. Ustalać więc możemy ją jedynie według zjawisk przyrody. Ale cóż widzimy? Wśród tych zjawisk panuje jakaś dziwnie osobliwa oboczność.

„Pierwsze zaraz wiersze „Pana Tadeusza“ witają nas krajobrazem wyraźnie lipcowym; pamiętamy tamto żniwo w pełni, kopy jak gwiazdy, zwózkę, jeżeli się nawet orze ugor, to poeta uważa za stosowne zaznaczyć, że czyni się to „wcześnie“. A zatem lipiec. Inne jednakowoż szczegóły sprzeciwiają się tej porze. Z jednej strony nie brak zjawisk wiosennych: w ogrodzie soplicowskim kwitną maki. Z drugiej zaś szereg zjawisk innych przesuwają nas w porę bliską jesieni: w tymże ogrodzie błyskają otyłe brzuchy harbuzów, lodygi kukurydzy powiewają złotymi kitami, kapusta na grzędach ma już główki związane i białe („sędziwe łysiny“), w lesie wiewiórki i chłopaki wiejskie zbierają już dojrzałe orzechy laskowe, rosną już rydze, na łąkach kosiarze sieką otawę; wszystko to świadczy, że jesteśmy co najmniej w sierpniu, w drugiej jego połowie“¹⁹.

Wywody jak najbardziej słuszne i nic do nich nie dodamy. Pigoń tylko, uczyniwszy to odkrycie, może zbędnie stara się jak najskrupulatniej bronić Mickiewicza przed osądzeniem, że „poeta nie najlepszym był obserwatorem przyrody“, że „nie miał precyzyjnej pamięci, że opisując poprostu mieszał i bałamucił“. Z naszych wywodów naturalnie wynika, że inaczej być nie mogło; takie „fakty nieharmonizowania“ stanowią istotę stylu całego utworu, a „świadome gospodarstwo artystyczne“ Mickiewicza polega na kompozycji arealnej.

Celowe pomieszenie czasowych przejawów przyrody widzimy nie tylko w obrębie pierwszych dziesięciu ksiąg. Mamy je tak samo w opracowaniu przez poetę dnia, w którego obrębie rozgrywa się epilog. I tu jak najślusniej Pigoń stwierdza, że nie tylko dnia Matki Boskiej Kwietnej „nie da się ustalić ściśle w kalendarzu“, ale że cała przyroda łączy w sobie „uroki rozkwitania“ wiosny z „radością dojrzewania“ lata²⁰.

*

¹⁹ Sejmowe wydanie „Pana Tadeusza“ str. 531—2.

²⁰ Tamże str. 533.

Gdy mówimy o przyrodzie w „Panu Tadeuszu“, to musimy dalej jeszcze idąc zaznaczyć, że nie tylko elementy przestrzenno-czasowe ujęte są w stylu arealistycznym. Jeszcze wyraziściej zjawisko to da się uzmysłwić w zakresie przedstawienia stosunku natury do człowieka.

Mickiewicz czyni z przyrody jak gdyby świadomą współtowarzyszkę życia ludzkiego, harmonizującą się wiernie z jego poczynaniami, reagującą stale w sposób analogiczny na to wszystko, co się dzieje w świecie kreowanym przez poetę. Przyroda ma w poemacie rolę ustylizowanego akompaniamentu, nie tyle narzucającego człowiekowi swą wolę, ile uwzględniającego nurt życia ludzkiego. Bo jeśli chodzi o pierwsze zjawisko (współżycia natury z człowiekiem, ujawniającego się w narzucaniu mu czy sugerowaniu jej stanów), zjawisko tak typowe dla literatury od czasów sentymentalizmu (cały romantyzm jest nim przepełniony), to pojawia się ono wprawdzie (np. wpływ komety, która ukazała się nad Soplicowem, na przeżycia mieszkańców), ale niezbyt często i — co ciekawsze — poddane jest nieraz komicznym sugestiom. Człowiekiem, który największą wrażliwość okazuje na nastrojowe kontakty z przyrodą — jest Hrabia: ileż to razy pod wpływem natury zapomina on o swych planach i przedsięwzięciach — zapomina o polowaniu, gdy ujrzał zamek w mgłę poranka, zapomina o zajeździe, gdy wsłuchał się w koncert stawów itp. — cały ten jednak jego romantyczny stosunek do natury jest ujęty, podobnie jak i inne czyny Hrabiego, w stylu parodii i wyraźnego żartu.

W „Panu Tadeuszu“, jeśli chodzi o akompaniament przyrody, co innego mamy. Przyroda niejako śledzi dzieje człowieka i do jego złej czy dobrej doli się dostraja. Technika taka — zaledwie zaznaczona przez Goethego w „Hermanie i Dorocie“ — jest zachowana przez Mickiewicza konsekwentnie w całym poemacie i ujawnia się w nim stale. W pierwszych księgach dopóki wśród ludzi przeważa atmosfera harmonii i pogody, dopóki jesteśmy w obrębie zabaw, umizgów i mało znaczących sporów — mamy taką samą harmonię i taką samą pogodę w przyrodzie. Hasło daje tu zawsze słońce: pogodny jego zachód w księdze I poddaje jak gdyby ton nastrojowy, a następnie sobota i niedziela zaczynają się od radosnych, wesołych promieni wschodu. Tak jest aż do księgi V włącznie, księgi, która kończy się kłótnią podczas wieczerzy w zamku; od tego momentu, którego rezultatem będzie — jak wiemy — zajazd, harmonijny tok

akcji załamuje się. W poniedziałek rano w Soplicowie nikt nie myśli o polowaniach, grzybobraniu, spacerach czy grach:

W Soplicowie domowi i goście, po kłótni
Wczorajszej, wstali z siebie nieradzi i smutni.
Próżno Wojszczanka damy na kabałę sprasza,
Mężczyznom próżno karty dają do mariasza:
Nie chcą bawić się ni grać, siedzą cicho w kątkach,
Mężczyźni palą lulki, kobiety przy prątkach.

A co przyroda? natychmiast na to reaguje:

Niezapcznie z wilgotnego wykradał się mroku
Świt bez rumieńca, wiodąc dzień bez światła w oku.
Dawno wszedł dzień, a jeszcze ledwie jest widomy.
Mgła wisiała nad ziemią, jak strzecha ze słomy
Nad ubogą Litwina chatką; w stronie wschodu
Widać z bielszego nieco na niebie obwodu,
Że słońce wstało, tedy ma zstąpić na ziemię,
Lecz idzie niewesoło i po drodze drzemie.

Stan ten jednak trwa tak długo, dopóki Mickiewicz nie wprowadzi Maćka nad Maćkami, kiedy to:

Właśnie staruszek chodził po samotnym dworze,
Nucąc piosenkę: Kiedy ranne wstają zorze.

Natychmiast wypogadza się, mgła opada i pokazuje się słońce.

Wschód słońca we wtorek odpowiada zupełnie sytuacji po za-
jeździe i przybyciu Moskali:

Już też i słońce wschodzi, krwawo się czerwieni;
Brzegiem tępym, jak gdyby obdartym z promieni,
Nawpół widne, napół w czerni chmur się chowa,
Jak rozżarzona w rękach kowalskich podkowa.
Wiatr wzmagał się i pędził obłoki ze wschodu,
Gęste i poszarpane jako bryły lodu...

Następuje później bitwa — przyroda natychmiast odpowiada burzą, do której Mickiewicz dołącza taki komentarz:

W takim dniu pożądany był czas najburzliwszy;
Bo nawałnica, boju plac mrokiem okrywszy,
Zalała drogi, mosty zerwała na rzece,
Z folwarku niedostępną zrobiła fortecę.
O tym więc, co się działo w obozie Soplicy,
Dziś nie mogła rozejść się wieść po okolicy,
A właśnie zawisł szlachty los od tajemnicy.

Śmierć Jacka (środa rano) łączy się znów z pogodnym, jasnym wschodem słońca, przy czym jego promyki „ubierają“ zmarłemu „złotem oblicze i skronie“²¹.

Cała harmonijna atmosfera epilogu jest także organicznie zestrojona ze wspaniałością objawów przyrody, która nabiera odświętnych blasków, światła, barw i woni. Od wschodu aż do zachodu słońca wszystkie objawy przyrody przyczyniają się walnie do uwypuklenia, spotęgowania przeżyć ludzkich. Ze wszystkich wschodów słońca (a są one — jak widzimy — pokazywane codziennie, występując jak gdyby orientacyjne znaki nastrojowe życia ludzkiego w „Panu Tadeuszu“) ten ostatni jest najbardziej wspaniały, najpełniej spersonifikowany, najbardziej majestatyczny. To samo można powiedzieć i o słonecznym zachodzie w księdze XII, choć skala porównawcza nie jest tu tak duża: Mickiewicz przedstawia w poemacie tylko dwa zachody słońca, ale rzecz ciekawa, że od zachodu zaczyna opisy nieba i na nim kończy — symbol niejako, że przedstawiany świat jest światem ginącym.

*

W zakresie traktowania przez Mickiewicza przyrody jeszcze kilka innych spraw trzeba podkreślić, bo są charakterystyczne dla stosunku poety do rzeczywistości.

W „Panu Tadeuszu“ uderza nas przede wszystkim specjalny dobór motywów w opisach przyrody, które niemal z zasady dokumentują — jak i ludzie — rytm małości i wielkości. Oczywiście tylko na zupełnie innym podłożu: nie moralnym jak tam, lecz dostępnym naszym zmysłom. Opisy przyrody w poemacie odtwarzają jak gdyby rytm mikrokosmosu i makrokosmosu: tego co małe, drobne, ledwo dostrzegalne i tego co uderza wybujałością kształtu, potęgą barw i światła, mocą dźwięków czy żywiołowością ruchów.

Z jednakowym zamięłowaniem, z jednakowym odczuciem wagi zagadnień będzie Mickiewicz opisywał mchy, jagody, trawy — jak dęby, buki, lipy i topole; muchy — jak żubra; brzęczenie komarów, rechot żab — jak ryki niedźwiedzia; szarą mgłę — jak słońca jasnego pożogę; bezruch wieczoru — jak szaleństwo burzy. Przykładów jest mnóstwo — w całym poemacie dostrzegamy to zjawisko; nawet poszczególne opisy ten rytm uzmysławiają. W opisie lasu z księgi III

²¹ Na te same zjawiska zachodzące w przyrodzie, która akompaniuje życiu ludzkiemu, zwraca uwagę K. Górski we wstępie do wydania „Pana Tadeusza“ str. 27. Mówi też o tym Przyboś l. c. str. 60.

(„A przecież wokoło nich ciągnęły się lasy Litewskie!“) da poeta amfiteatralnie całą gradację wielkości krzewów i drzew od dziatwy leśnej począwszy (głogi, kaliny, jeżyny i maliny) po przez młodzież (czerechy, jarzębiny, leszczyna), parę małżeńską (brzoza, grab), aż do potężnych starców (buk, topole, dąb). Jeszcze wyraźniej występuje ten styl w opisie dzikiego ostępu leśnego: gdy poeta siedząc na kępie patrzy naokoło siebie, cóż go uderza? Mech (i nawet tego szczegółu nie zapomni dodać, że był on „Zlany granatem czarnej, zgniecionej jagody“), wrzos i brusznice, dopiero potem wzrok skierowany w górę sugeruje mu, że splecione gałęzie drzew to „zielone, gęste, niskie chmury“, a nad tym nieruchomym sklepem szaleje wichur

Jękiem, szumami, wyciem, łoskotami, gromem:
Dziwny, odurzający hałas! mnie się zdało,
Że tam, nad głową, morze szumiące wisiało.

Ale ten „odurzający hałas“ nie oszalał, nie upaja całkowicie poety, bo oto za chwilę słucha jak

Dzięcioł na jedlinie
Stuka z lekka i dalej odlatuje, ginie,
Schował się, ale dziobem nie przestaje pukać,
Jak dziecko, gdy schowane woła, by go szukać.
Bliżej siedzi wiewiórka, orzech w łapkach trzyma,
Gryzie go...

Dzięcioł, przypominający zabawę dziecka, wiewiórka „gajów tańecznicza“, pokazane są znów w bezpośrednim sąsiedztwie z całkowicie przeciwstawnymi wrażeniami:

Na dole jak ruiny miast: tu wywrót dębu
Wysterka z ziemi nakształt ogromnego zrębu;
Na nim oparte, jak ścian i kolumn oblame,
Tam gałęziste kłody, tu wpół zgniłe tramy,
Ogrodzone parkanem traw: w środek tarasu
Zajrzeć straszno, tam siedzą gospodarze lasu,
Dziki, niedźwiedzie, wilki; u wrót leżą kości
Napół zgryzione jakichś nieostrożnych gości...

Obok rytmu wielkości i małości mamy jeszcze w poemacie — w zakresie motywów przyrody — drugi rytm, niemal analogiczny, choć ujawniający się w innym kierunku: przyroda urobiona i hodowana przez człowieka i przyroda dzika. Mickiewicz tak samo con amore, z poczuciem estetycznej wartości zjawiska, będzie przedstawiał ogród warzywny jak las, pola uprawne jak niezbadane przez człowieka

dził ostępy puszczy, będzie tak samo dokładnie opisywał wygląd koga, odprawiającego warty i wypatrującego jastrzębia — jak i tegoż jastrzębia, który wisi pod obłokami nieba, by z góry runąć na ofiarę jako gwiazda spadająca. To, co przed tym w literaturze było domeną zamilowań klasyki (przyroda opanowana przez człowieka, urządzona odpowiednio do jego gustu), a z czym romantycy przeważnie walczyli, stopiło się u Mickiewicza w jedną zupełnie nową w literaturze całość z romantyczną wizją przyrody dzikiej, samorodnej, istniejącej sama dla siebie i sama w sobie.

Oprócz znamiennej wyboru motywów, w „Panu Tadeuszu“ charakterystyczne bardzo są również sposoby, które mają na celu specjalne sugestie, poddające czytelnikowi takie a nie inne percepcje wrażeń przyrodniczych. Mickiewicz mianowicie spleta stale ze sobą dwie metody: jedną, polegającą na dążeniu do konkretyzacji, do na pozór jak najściślejszego realizmu, z drugą — wręcz przeciwną — wchodzącą w sferę jakiegoś tajemniczego misterium, ocierającego się częstokroć o dziedzinę fantastyki. Przyroda chwilami — to świat dający się precyzyjnie oznaczać, nazywać, ujmować, świat bliski nam, jak gdyby utworzony na nasze podobieństwo, tak że możemy go wymieniać za pomocą dobrze znanych pojęć — to znów dziedzina niepoznawalna, dziwna, rzucająca takie sugestie, które wychodzą poza logiczne pojęcia i sądy.

Pierwsza metoda ujawnia się choćby w dążeniu poety do operowania ścisłymi i powszechnie znanymi nazwami w oznaczeniu roślin i zwierząt (Mickiewicz często nawet posługuje się wtedy kursywą), oraz w odpowiednim charakterze metaforyki, głównie porównań, które objawy przyrody sprowadzają do zjawisk życia ludzkiego, a nawet do wytworów ludzkich, przy czym bardzo często chodzić będzie o rzeczy najzwyklejsze, codzienne, nad wyraz konkretne. Nieraz całe opisowe partie przyrody są przenoszone na wytwory ludzkie, jak choćby słynny opis grzybów, które „na zielonym obrusie“ sterczą „jako szeregi naczyń stołowych“; mamy tu i czareczki, i kubki, i kieliszki, i filiżanki, a nawet pieprzniczkę!

Wszystko to nie tylko czyni przyrodę konkretną, jasną i nie zawierającą żadnych tajemnic, ale jakby upodrzednia ją w stosunku do człowieka i jego tworów. Ale obok tego mamy sugestie zupełnie inne! Wymowne są tu zarówno wcale liczne zestawienia przyrody z motywami mitologicznymi (Wiewiórka „w niewidzialny otwór pnia przepada, Jak wracająca w drzewo rodzime driada“, „dwa stawy gałędy do siebie przez pola, Jak grające naprzemian dwie arfy Eola“,

przydrożne wierzby i topole „jak martwe, z niemej wyrazem żaloby, Stoją naksztalt posągów sypilskiej Nioby“), z motywami fantastyczno-balladowymi (Świtezianka: „Myślałbyś, że u stawu siedzi Świtezianka...“ czarownice: „Siedzą wokoło wody, jak czarownic kupa, Grzejąca się nad kotłem, w którym warzą trupa“) z motywami baśniowo-utopijnymi (matecznik) i wreszcie z motywami religijnymi, szczególnie z motywem anioła („z boku chmurka biała, sama jedna, Podlatuje i skrzydła w błękitie zanurza, Podobne do nikonących piór Anioła Stróża, Który, nocną modlitwą ludzi przytrzymany, Spóźnił się, śpieszy wracać między spółniebiany“ itp.).

Podniety takie — a jest ich więcej i różnych kategorii — niewątpliwie budzą inne perspektywy i na innej podstawie nastrojowej każą odczuwać przyrodę, przez co i charakter jej ulega zmianom. Nie chcę przez to powiedzieć, że wkraczamy od razu w sferę mistyki. W „Panu Tadeuszu“ dalecy jesteśmy od takiego traktowania natury jak w III części „Dziadów“, gdzie świat zjawisk, świat materii, staje się fantomem, za którym się kryje istota bytu.

Nocy cicha! — czytamy w prologu III części „Dziadów“ — Gdy
 wschodzisz, kto ciebie zapyta,
 Skąd przychodzisz? Gdy gwiazdy przed sobą rozsiejesz,
 Kto z tych gwiazd tajnie przyszłej drogi twej wyczyta?
 „Zaszło słońce!“ — wołają astronomy z wieży,
 Ale dlaczego zaszło, nikt nie odpowiada.
 Ciemności kryją ziemię i lud we śnie leży:
 Lecz dlaczego śpią ludzie, żaden z nich nie bada:
 Przebudzą się bez czucia, jak bez czucia spali.
 Nie dziwi słońca dziwna, lecz codzienna głowa;
 Zmienia się blask i ciemność, jako straż pułkowa —
 Ale gdzież są wodzowie, co jej rozkazali?

Wprawdzie analogiczny stosunek do zjawisk natury poddaje w „Panu Tadeuszu“ Podkomorzy, który podobnie mówi:

Owóz astronomowie planetę, kometę
 Uważają tak, jako mieszczenie karetę;
 Wiedzą, czyli zajędza przed króla stolicę,
 Czyli z rogatek miejskich rusza za granicę;
 Lecz kto w niej jechał? po co? co z królem rozmawiał?
 Czy król posła z pokojem, czy z wojną wyprawiał?
 O to ani pytają.

Jest to jednak pogląd Podkomorzego, który zresztą odwołuje się tu do odpowiadającej mu wiary ludowej („Ja o cudzie — prostaków

poradzić się wolę“). Pewnie — znów powiemy — autorytet ten ma swoją wagę, ale nie decyduje o takim właśnie systemie ujęcia przyrody w poemacie, w którym nie ma wyraźnych spirytualistycznych teorii i rozwiązań. Rzeczywistość nie jest tu fantomem, nie ma w „Panu Tadeuszu“ duchów stwarzających życie. Podobnie jak ludzie w poemacie, mają swoją niezależność psychiczną i nie czujemy, by za nimi stały jasne i ciemne zjawy, aniołowie i szatany, podsuwające idee i wołające o taki czy inny czyn — tak samo i przyroda: kształtuje się ona przeważnie niezależnie, tłumacząc się sama przez się, a raczej nie tłumacząc się wcale: jest i koniec. Tylko znów nie całkowicie i nie wyłącznie. W całym poemacie mamy od czasu do czasu lekkie dotknięcia dziwnej tajemnicy, nieuchwytny perspektywy jakiejś nieoznaczonej, nieokreślonej bliżej drugiej rzeczywistości, która się wyłania ze świata konkretów i skończoności realistycznej.

Wizja natury w poemacie rozszerza się wówczas znakomicie. Przyroda wobec człowieka staje na stanowisku nadrzędnym, jako siła bardziej potężna, niezgłębiona, bezgraniczna. Sprawy ludzkie, życie ludzkie wobec niej maleją: nawet bitwa z Moskałami w obliczu i zestawieniu z zaraz pokazaną walką żywiołów — burzą wydaje się zjawiskiem wprost małym, nieistotnym, a w każdym razie podrzędnym. Ludzie

chronią się gromadnie w domy i stodoły,
Opuszczają plac boju, gdzie wkrótce żywioły
Stoczą walkę.

Poeta może sobie pozwolić na to, by bitwę ludzką opisać z uśmiechem pobłażania, ale kreśląc przebieg burzy uderzy w tony potężnego patosu i wstrząsającej grozy, podniesionych jeszcze mistyczną metaforyką (ale tylko metaforyką!), która sugeruje na przykład tego typu zestawienia:

Czasem widnokrąg pęka od końca do końca,
I anioł burzy na kształt niezmiernego słońca
Rozświeci twarz, i znowu okryty całunem
Uciekł w niebo i drzwi chmur zatrzaskał piorunem.

Jak powiedzieliśmy poprzednio, Mickiewicz stale zestraja życie ludzkie z życiem przyrody. Osiąga przez to bodaj najgłębszy nurt falowania bytu. Człowiek i jego dzieje — to jakby rzeczywistość nad nieuchwytnymi i tajemniczymi otchłaniami. One to „zabawom i sporum wśród cichej wsi litewskiej“ każą stawać wobec żywiołów, które

„na kształt niezmiernego słońca“ raz wraz „rozświecają twarz“, by znów „okryte całunem uciekać w niebo, zatrzaszkując piorunem drzwi chmur“. Ta sama natura, która tak niemal sielsko, tak zgodnie z życiem człowieka i jego często drobnymi sprawami kształtowała w ciągu całego poematu swoje oblicze, nie tylko staje przed nami jako byt nadrzędny, ale nawet na początku księgi XI, zatytułowanej „Rok 1812“, objawia się w charakterze siły niepojętej i wszechmocnej, która zarówno przewidziała jak i wywołała potężny wstrząs decydujący o życiu Europy, narodów i ludzi — wyprawę Napoleona:

Wszyscy na północ: rzekłbyś, że wonezas z wyraju
Za ptastwem i lud ruszył do naszego kraju,
Pędzony niepojętą, instynktową mocą.

*

O przyrodę zahacza wreszcie jeszcze jedna sprawa, ciekawa i charakterystyczna dla kompozycji poematu — mianowicie rozplanowanie i rola dygresyj. Nie idą one niezależnie od akcji utworu i jego strony opisowej, lecz wyraźnie się z nimi liczą (technika zupełnie inna niż na przykład w „Beniowskim“), uprzedzając przeważnie to, co w treści poematu nastąpi: poeta przygotowuje nastrojową atmosferę dla poszczególnych partii opisowo-narracyjnych, łącząc swe osobiste, wspomnieniowe kontakty z przyrodą litewską — z obliczem natury, jakie przybiera ona pełniąc rolę tła w historii szlacheckiej. Jeśli na przykład księga II rozpocznie się w Soplicowie od polowania na szaraka, a tłem będzie pole, do myślistwa skieruje Mickiewicz swe wspomnienia z Litwy otwierając tę księgę:

Kto z nas tych lat nie pomni, gdy, młode pacholę,
Ze strzelbą na ramieniu świszcząc szedł na pole,
Gdzie żaden wał, płot żaden nogi nie utrudza,
Gdzie, przestępując miedzę, nie poznasz, że cudza! i t. d.

Poeta w swych lirycznych doznaniach staje się jakby towarzyszem i obserwatorem tego, co się rozgrywa w utworze, by oświetlić fikcyjną rzeczywistość dokumentacją własną; osobiste stanowisko Mickiewicza przy tym albo popiera reakcje postaci poematu, albo odchyła się od nich, albo nawet im przeciwstawia („A przecież wokoło nich ciągnęły się lasy litewskie! tak poważne i tak pełne krasy!“). Powstaje więc jeszcze nowy nurt emocjonalnych sugestii w stosunku do natury, którego nie możemy traktować jako dodatku, lecz jako orga-

niczny element całości. A dzieje się to nie tylko ze względu na paralelizm tematów, lecz i dlatego, że Mickiewicz celowo nieraz dąży do zniwelowania, do zatracenia jakby zdecydowanej granicy między dygresją a przedstawianym światem.

W księdze IV mamy na przykład obszerną dygresję zaczynającą się od apostrofy do starych drzew litewskich, zawierającą opis dzikiego ostępu leśnego, w którym znajduje się poeta. Kończy się on wzmianką o dziewczynie wiejskiej i chłopcu, zbierających brzosznice i orzechy laskowe; wreszcie czytamy:

Wtem usłyszeli odgłos rogów i psów granie,
Zgadują, że się ku nim zbliża polowanie...

W istocie w dalszym ciągu księgi, przedstawia Mickiewicz polowanie na niedźwiedzia, które wyruszyło z Soplicowa. Wygląda więc tak, jakby jedna partia (dygresja) stanowiła z drugą (akcją) jedną całość zarówno czasową jak i przestrzenną. Mamy tu znów bardzo subtelny przykład na przedziwne splatanie z sobą w „Panu Tadeuszu“ odbębnych rzeczywistości: prawdy i fikcji. Fakt związania przeżycia poety z akcją utworu zauważył już Tretiak, którego ta sprawa nieco zaniepokoiła; „Można wprawdzie myśleć — tłumaczy — że mowa tu o innym, nie o soplicowskim polowaniu, ale właśnie dlatego, że nie wiemy, o jakim polowaniu mowa, krajobraz ten ma pewną dwuznaczność“²². Naturalnie gdy stoi się na stanowisku realizmu kompozycji poematu, zjawisko to wyskakuje jako rzecz nieoczekiwana, tymczasem wiemy, że w nim tkwi jeden z bardzo istotnych przykładów, ciąglego oscylowania w poemacie różnych płaszczyzn i różnych załamów rzeczywistości. Czyż fakt ten może dziwić w utworze, który się kończy dygresją, przypisującą — oczywiście żartem — poecie rolę, jaką zwykle podkreślają narratorowie baśni, by tym silniej uwytknąć uludę ich opowieści?

I ja tam z gośćmi byłem, miód i wino piłem,
A com widział i słyszał, w księgi umieściłem.

*

I ja tam z gośćmi byłem...

²² Rzucmy na pozór niedorzeczne pytanie: kto jest ten ja. Odpowiedź zdaje się nie ulegać wątpliwości: Mickiewicz. A jednak — przy bliższym zbadaniu — sprawa ta do oczywistych bynajmniej nie należy.

²² l. c. str. 226.

Ale najpierw znów kilka wyjaśnień. Osobowość poety — jak już zaznaczyliśmy na początku studium — nie ogranicza się tylko do licznych dygresji; Mickiewicz-epik ingeruje też i we właściwej treści poematu jako komentator przedstawianych zjawisk.

Komentatorstwo w epice może mieć potrójny charakter; są to 1. wyjaśnienia rzeczowe, polegające na przerywaniu toku opowiadania przez wstawki, które uzupełniają przedstawianą rzeczywistość pewnymi wtrąconymi szczegółami, 2. wyjaśnienia intelektualne mające na celu podsunięcie lub narzucenie czytelnikowi takiego lub innego zespołu poglądów w stosunku do świata i 3. sugestie emocjonalne, wyrażające własny stosunek uczuciowy twórcy do obrazu kreślonego życia, stosunek, który naturalnie ma wpływać na czytelnika.

Epika bez takiego czy innego komentarza obejść się nie może; są jednak dwa typy jego stosowania: typ ukryty, który da się wydedukować z całości przedstawionego świata i typ jawny, w którym subiektywizm poety manifestuje się otwarcie, bezpośrednio.

W „Panu Tadeuszu“ mamy ten drugi typ i to występujący bardzo obficie: ciągle zachowujemy łączność z narratorem, który pośredniczy pomiędzy czytelnikiem a przedstawianą rzeczywistością podając nam często do przyjęcia zupełnie gotowe oświetlenia, sugestie i poglądy. Należą tu przede wszystkim charakterystyki bezpośrednie, którymi poeta posiłkuje się stale (Tadeusz, Hrabia, Maciek, Asesor, Jankiel, częściowo Robak itd.) i ciągle komentarze rzeczowe pojawiające się czy to jako wyjaśnienia sytuacyjne (podawane nieraz wyraźnie nawet w nawiasach), czy to jako uzupełniające przerwy w opisach. Oto kilka przykładów:

Dobrze, mój Tadeuszu (bo tak nazywano
Młodzieńca, który nosił kościuszkowskie miano
Na pamiątkę, że w czasie wojny się urodził) ...

A najstraszniej pan Rejent był zacierzwiony:
Jak raz zaczął, bez przerwy rzecz swoją tokował
I gestami ją bardzo dobitnie malował.
(Był dawniej adwokatem pan rejent Bolesta,
Zwano go kaznodzieją, że zbyt lubił gesta) ...

... on się wszystkim skłonił

I zwolna w tabakierę palcami zadzwonił:
[Tabakiera ze złota, z brylantów oprawa,
A w środku jej był portret króla Stanisława.
Ojcu Podkomorzego sam król ją darował,
Po ojcu Podkomorzy godnie ją piastował,
Gdy w nią dzwonił, znak dawał, że miał głos zabierać] ...

Narrator w zakresie komentarza rzeczowego idzie tak daleko, że nawet daje w tekście wyjaśnienia niezrozumiałych słów:

śmierci Gifrejtera

Mszcząc się, Proporszczyk z długim szpontonem naciera,
 (Szponton jest to zarazem dzida i siekiera,
 Teraz już zaniedbany i tylko na flocie
 Używają go, wówczas służył i piechocie).

W komentarzu intelektualnym na plan pierwszy wysuwają się oceny wartości przedstawionego świata i uogólnienia obyczajowe:

Słudzy nie wyszli witać, [ale nie myśl wcale,
 Aby w domu Sędziego służono niedbale]...

Białe jej ubranie

Wysmukłą postać tylko aż do piersi kryje
 Odślaniając ramiona i łabędzią szyję.
 [W takim Litwinka tylko chodzić zwykła z rana,
 W takim nigdy nie bywa od mężczyzn widziana] i t. p.

Emocjonalnych komentarzy też jest w bród:

A przecież wokół nich ciągnęły się lasy
 Litewskie! tak poważne i tak pełne krasy!

Zaiste okolica była malownicza...

Nieraz nawet przybierają formę apostrof:

Niebaczny Saku jakież zapał cię unosi!
 Nigdy już odtąd gniewnej nie przebłagasz Zosi... i t. p.

Wracamy do postawionego pytania: kim jest narrator? Uderzy nas tutaj przede wszystkim jedno ciekawe zjawisko: gdy zaczniemy konfrontować z sobą poszczególne partie komentatorskie i zestawiać gotowe sugestie, które podaje narrator, z tym, co czytelnik sam zdobywa, samodzielnie obcując z przedstawionym przez Mickiewicza światem — to okaże się, że elementy te nie zawsze się z sobą pokrywają. Weźmy na przykład postać Sędziego. Na podstawie przebiegu akcji nie trudno wywnioskować, że to człowiek daleki od jakiegoś ideału, że obok cech niewątpliwie dodatnich, jest on ciasny, umysłowo dosyć ograniczony, zupełnie bierny w sprawach ogólniejszej wagi, no i moralnie też nie zawsze w porządku. Natomiast w komentarzach Sędzia występuje przeważnie jako jednostka wzorowa, niemal idealna, jako autorytet wyjątkowy, na który narrator raz wraz się powołuje. Szczególnie księga pierwsza poematu daje szereg

wymownych przykładów komentatorskich, w których dostojeństwo Sędziego promieniuje z całą wyrazistością. Ale narrator najwyraźniej ten ton dostojeństwa stosuje także tam, gdzie kontekst do tego nie-
zbyt upoważnia. Oto obraz Sędziego idącego do Telimeny, która
znajduje się w Świątyni Dumania:

Sędzia czaty zmieszał

I przeciąwszy mu drogę, do źródła pospieszał.
Z wiatrem igrały białe poły szarafana,
I wielka chustka w pasie końcem zawiązana;
Słomiany, podwiązany kapelusz od ruchu
Naglego chwiał się z wiatrem jako liść łopuchy,
Spadając to na barki, to znowu na oczy,
W rękę ogromną laska; tak pan Sędzia kroczy.

Słowa: „tak pan Sędzia kroczy“ mają znów na celu wydobyć powagi i godności człowieka, natomiast sam opis ma zupełnie inny charakter, nie pozbawiony komizmu.

Inny przykład: postacią groteskową jest niewątpliwie w „Panu Tadeuszu“ Buchman. Jego przemówienia — jak już mówiliśmy — uderzające jaskrawym kontrastem między teoriami pochwytanymi z książek a rzeczywistością wywołują śmiech i dla obudzenia wesołości są przez poetę podawane. Narrator jednak do czegoś zupełnie innego przygotowuje nas w komentarzu:

„Proszę o głos”, zawołał pan komisarz z Klecka,
Człowiek młody, przystojny, ubrany z niemiecka,
Zwał się Buchman, lecz Polak był, w Polsce się rodził,
Nie wiedzieć pewnie, czyli ze szlachty pochodził,
Lecz o to nie pytano; i wszyscy Buchmana
Szacowali, iż służył u wielkiego pana,
Był dobry patriota, i pełen nauki,
Z książek obcych wyuczył się gospodarstwa sztuki,
I dóbr administracją prowadził porządnie,
O polityce także wnioskował rozsądnie,
Pięknie pisać i gładko umiał się wysławiać,
Zatem umilkli wszyscy, kiedy jął rozprawiać.

Dodajmy jeszcze, że narrator lubi także nieraz wyjaśniać rzeczy bardzo proste, oczywiście wprost, wypisywać truizmy i dawać naiwne pouczenia:

Inne pospólstwo grzybów pogardzone w braku
Dla szkodliwości albo niedobrego smaku;
[Lecz nie są bez użytku, one zwierza pasą
I gniazdem są owadów i gajów okrasą]...

Ni wilezych ni zajęczych nikt dotknąć nie raczy,
 A kto schyla się ku nim, gdy błąd swój obaczy
 Zagniewany, grzyb złamie, albo nogą kopnie;
 [Tak szpecąc trawę czyni bardzo nieroztropnie].

Jednocześnie zaś narrator ten — dając tak prymitywne pouczenia — wymaga od czytelnika orientowania się w sprawach, których on znać zupełnie nie może, — a które mogą być wiadome tylko w najbliższym kręgu danego środowiska:

... wszyscy Soplicowie

Są, jak wiadomo, krzepcy, otyli i silni...

Narrator w „Panu Tadeuszu“ staje nieraz przed nami jako ktoś, kto gloryfikuje przedstawiany świat, laudator temporis acti, jako członek środowiska szlacheckiego, będący jego reprezentantem, mający respekt przed możliwymi ówczesnego świata i traktujący czytelnika również jako człowieka środowiska²³. Wszystkie te cechy sprawiają, że narratora możemy uznać za typowego gawędziarza.

Gawęda i jej artystyczne oblicze — były to, jak wiadomo, zagadnienia, które bardzo pociągały Mickiewicza w okresie pisania „Pana Tadeusza“. Sugestie w tym kierunku przyszły w pewnej mierze od Henryka Rzewuskiego: w Rzymie według wszelkiego prawdopodobieństwa poeta poznał słynne jego „Pamiętki Soplicy“. Że gawędziarstwo Mickiewicz uważał za cechę bardzo zasadniczą dla szlachty — dowód w Wojskim, na co już dawno krytyka zwróciła uwagę.

Hreczecha na milczenie miał słuch bardzo czuły,
 Sam gawęda, i lubił niezmiernie gaduły.
 Nię dziw! ze szlachtą strawił życie na biesiadach,
 Na polowaniach, zjazdach, sejmikowych radach...

W usta Hreczechy wkłada też Mickiewicz bezpretensjonalne opowieści z życia szlachty, które są właśnie charakterystycznymi gawędami. Wojski ma je na każde zawołanie, przy czym jak każdy gawędziarz-gaduła nie krępuje się czasem i okolicznościami: coś lub

²³ Podobnie K. Górski pisze w swym wstępie do „Pana Tadeusza“, że „epicka postawa Mickiewicza wyraża się w oświeclaniu zdarzeń i ludzi ze stanowiska przedstawianej w dziele szlacheckiej zbiorowości“. Niektóre opisy i charakterystyki „dokonane zostały z tym samym epickim obiektywizmem, skłaniającym poetę do przemawiania jako vox populi, przy równoczesnym usunięciu własnej osoby w cień.“ (30—31).

ktoś ciągle mu przerywa, ale to nic — Hreczecha wraca do swego, bo to jest niekończący się nigdy nurt jego życia; to też celowo Mickiewicz skończył „Pana Tadeusza“, choć Wojski nie skończył opowiadać jednej ze swych gawęd — o Rejtanie i księciu Denasów.

Żywiół gawędy nie ogranicza się jednak w poemacie do postaci Wojskiego. Z tego, cośmy powiedzieli uprzednio, widać, że atmosfera gawędy tkwi znacznie głębiej w artystycznej koncepcji „Pana Tadeusza“. Oto Mickiewicz jako komentator rozgrywających się zjawisk wciela się niejednokrotnie jak gdyby w prostego szlachcica i jego oczami zabarwia świat, który staje przed nami oświetlony z dwóch stron. Raz — tak jak w gawędzie — od wewnątrz, od środowiska, w którym przebywamy, drugi raz od poety. A jeśli dodamy jeszcze fakt, że Mickiewicz-liryk nie podporządkowuje się zawsze Mickiewiczowi-epikowi, ale ma własne, niezależne sugestie w stosunku do przedstawianego świata, otrzymamy niesłychane wzbogacenia artystycznych podniet utworu. Poeta stawia nas ciągle wobec czegoś nowego, niepowtarzalnego, obrzucając czytelnika ustawicznie niespodziankami, nie przestrzegając żadnego rygoryzmu, uderzając w coraz to różne klawisze emocjonalne, wytryskując nieustannie coraz nowymi kaskadami oświeleń i przedstawień.

Weźmy przykład: w księdze IV mamy — jak wiemy — wspałałą dygresję liryczną o polowaniu na dumania przeciwstawionemu polcwaniom na zwierzyne:

Błahy strzelec uchodząc szyderstw towarzyszy
Za chybioną zwierzyne, ileż w waszej ciszy
Upolowałem dumań...

To dopiero dla poety zdaje się mieć wartość. Czarujące dumania przerywa prawdziwe polowanie: z przed oczu Mickiewicza znika życie lasu, znika również owa dziewczyna wiejska i jej kochanek, tak szarmonizowani z tajemniczym nurtem boru:

Wtem usłyszeli odgłos rogów i psów granie,
Zgadują, że się ku nim zbliża polowanie,
I pomiędzy gałęzi gęstwą, pełni trwogi
Zniknęli nagle z oczu, jako leśne bogi.

Jakiś mimowolny żal przebija się w słowach poety, że łowy przerwały mu nic dumań i doznań poezji lasu. W jednej z dal-

szych partii księgi IV mamy opis puszczy i matecznika, który znów kończy się współczującą apostrofą do niedźwiedzia:

Głupi niedźwiedziu! gdybyś w mateczniku siedział,
Nigdyby się o tobie Wojski nie dowiedział... itd.

Zdawałoby się, że po takich preludiach — opis polowania ujęty będzie krytycznie, w tonie minorowym, jako zjawisko brutalne, okrutne, stojące poza pozytywnie emocjonalnym zasięgiem poety. Tymczasem nie! W scenie polowania mamy zawartą całą pasję myśliwską szlachty, mamy wspaniały rozmach epicki, liryzowania nad losem niedźwiedzia ani śladu: żądza zwycięstwa, żądza triumfu góruje nade wszystko. Stajemy wobec prawdziwej poezji polowania — a waga tego zjawiska życia zbiorowego szlachty, jego rola w tradycji narodowej, jego swoiste piękno są specjalnie podniesione jeszcze w grze Wojskiego na rogu. Poeta daje tu wspaniałą syntezę życia łowieckiego, podnosząc polowanie do wyżyn muzycznego poematu. W tej muzyce transponującej na dźwięki dzieje czynów myśliwskich, bierze również udział cały las, wszystkie drzewa, jako chór pełen majestatu i wzniosłości:

I szła muzyka coraz szersza, coraz dalsza,
Coraz cichsza i coraz czystsza, doskonalsza,
Az znikła gdzieś daleko, gdzieś na niebios progu!

Polowanie urasta do jednego ze szczytowych punktów atmosfery wzniosłości w „Panu Tadeuszu“.

Ale idźmy dalej: jeżeli — rozumiemy teoretycznie — łowy są podniesione na taką wyżynę, to czego dopiero można się będzie spodziewać po bitwie z Moskalami. Tu właśnie — zdawałoby się — nastąpi apogeum wzniosłości, wspaniałość tonu rycerskiego, w którym zobaczymy bohaterstwo dusz ludzkich. Ale te teoretyczne supozycje zupełnie zawodzą. Mickiewicz znów czyni tu nam nową niespodziankę: za wszelką cenę unika patosu, sprowadzając cały opis do tonu gawędziarskiego, nie pozbawionego chwilami żartobliwości. W ujęciu walki będzie uderzała celowa chaotyczność jej przebiegu i sporadyczność podkreślanych momentów. Wprawdzie stosuje Mickiewicz technikę bitew Homera, kładąc nacisk na poszczególne walki wybitniejszych jednostek, ale tym pojedyńkom odejmuje wszelki gigantyczny rozmach, niezwykłość a nawet często grozę (porówn. np. pojedynk starego Maćka z gifrejterem). Czyni Kropi-

ciela są celowo pominięte żartobliwym wycofaniem się w stylu klasycznym („Co potem dokazywał, jakie klęski szerzył, Daremnie śpiewać, nikt by muzie nie uwierzył...“), wejście do walki Konewki poprzedzone jest niezbyt wzniosłym jego pokrzepieniem ducha („Konewka dotąd małe dał męstwa dowody; Choć najpierwszy ze szlachty uwolniony z kłody... Nie chciał bić się; powiadał, że sobie nie ufa na czczo; szedł więc, gdzie stała spirytusu kufa. Ręką, jak łyżką, strumień do ust sobie chylił; Dopiero gdy się dobrze rozgrzał i posilił, Poprawił czapkę... I spojrzął na plac boju...“). Zachowanie się Hrabiego jak zawsze utrzymane jest w tonie parodii: najpierw urządza on atak konnicy zupełnie niepotrzebny i nie przemyślany, a później wygłasza patetyczne przemówienie zakończone nieuchronnie powtarzającym się refrenem („Skarzę go, jakom zbójców skarał pod opoką, Którą Sycylianie zwą Birbante-rokko“). Dodać i to trzeba, że Mickiewicz ze strony polskiej nie wysuwa żadnego wodza — bitwą kieruje właściwie Robak, który jednak sam nie walczy — ale niewątpliwie szczytem wszystkiego jest fakt, że o ostatecznym zwycięstwie zadecydowała nie walka rycerska lecz obalenie sernicy, która przytłukła wrogów i zdeorganizowała ich: czynu tego dokonali Wojski, Woźny (dwaj starcy), ochmistrzyni i kuchcik! Rycerską postawą w walce góruje nad innymi kapitan Ryków. Jeśli ten ton wyjątkowej sprawiedliwości wobec wroga, da się również częściowo wysnuć z Homera (stosunek do Hektora), to cała atmosfera bitwy nie wspólnego nie ma z tradycją bohaterskiego poematu — jest jej wyraźnym zaprzeczeniem, natomiast da się wysnuć z ducha gawędy.

I tak dalej i tak dalej. Przykładów można podać mnóstwo. Wszystkie one dowodzą, że rola narratora w „Panu Tadeuszu“ nie ogranicza się do jednego stosunku, jednego stanowiska wobec przedstawionego świata. Fale odchyień i zmian pogłębiają znakomicie zasadniczy, humorystyczny styl poematu i dlatego z kompozycją utworu są integralnie zespolone.

*

Charakteryzując bitwę, wspomnieliśmy o Homerze. Czy w tego rodzaju kontakcie z twórcą „Iliady“ nie ma również humorystycznego stosunku tym razem do zjawisk literackich, do świata sztuki? Jest to sprawa, która też stanowi jeden z istotnych elementów artyzmu „Pana Tadeusza“, celowo przez poetę odpowiednio oświetlonych i przedstawionych.

Już z tego, cośmy powiedzieli, wynika, że kompozycja poematu stoi w orbicie dwóch nurtów poetyckich: klasycyzmu i romantyzmu. Pojęć tych jednak należy używać w znaczeniu takim, jakie często nadawano im w epoce Mickiewicza, a szczególnie za czasów jego młodości i uniwersyteckich studiów i jak je przedstawił poeta w szkicu „O poezji romantycznej“, który stanowił przedmowę do I tomu poezji. Klasycyzm — to jeden ze stałych, istniejących i kształtujących się przez wieki stylów i typów poezji, który narodził się w starożytności i tu doszedł do najwspanialszych objawów, następnie znalazł swój wyraz w renesansie, dalej w literaturze francuskiej XVII wieku i ciągnie się do współczesnych Mickiewiczowi czasów, urabiając się różnorako zależnie od potrzeb poszczególnych narodów. Romantyzm, będący tamtego przeciwieństwem, ma podobnie wiekową tradycję: pojawił się w Europie średniowiecznej, przechodził falami różnych nasileń i opadów w okresach późniejszych i wreszcie znalazł najpełniejszy swój wyraz w epoce Mickiewicza.

Stosunek poety do tak pojętego klasycyzmu — na co zwracali już liczni badacze uwagę, — był zasadniczo pełen aprobaty: Mickiewicz przeciwstawiał się tylko wysuwanej niejednokrotnie sugestii naśladownictwa, biernego powtarzania, czy kopiowania, bądź wzorów starożytnych, bądź — jak u nas — wzorów francuskich. Wtedy dopiero poezja stylu klasycznego zatracza twórcze elementy narodowe i przeciwko takiej głównie Mickiewicz występuje. Wiadomo przecież powszechnie, że już po wydaniu ballad pisze poeta studium o „Zofiówce“ pełne zachwytów nad Trembeckim:

„Zofiówkę“ — twierdzi — „uważać można za arcydzieło, stawające obok najcelniejszych poematów tego rodzaju w jakiegokolwiek literaturze... Trembecki ma przymioty sobie właściwe, które jemu i jego poezji dają wyższość nad poezją... poetów spółczesnych; gdy albowiem mowa polska poetycka charakter swój właściwy tracić zaczęła i postać przybierać obcą, francuską, — Trembecki zachował cechy złotego wieku poezji narodowej... Świeżo wprowadzona galomania nie miała wpływu na jego talent i mowę. Talenta i język klasyków starożytnych, talenta i język ojczysty wieków zygmunto-wskich, poznawanie gruntowne historii literatury i innych nauk, oto jest wszystko, z czego Trembecki pokarm talentowi swojemu wyciągnął, zdrowo go pielęgnował i po mistrzowsku kształcił“.

Twórczość więc utrzymana w stylu klasycznym może stanowić i stanowi według poety poważny wkład artystyczny do literatury narodowej polskiej. Nic więc dziwnego, że w „Panu Tadeuszu“,

w którym obcy jest Mickiewiczowi wszelki rygoryzm, wszelkie jednostronne doktryny czy nawet bojowość literackiego programu, mógł poeta zgodnie ze swymi stałymi poglądami jak i ówczesnym (w trakcie pisania poematu) wyczuciem wagi różnorodnych artystycznych zjawisk — mógł pewne partie utworu przedstawić zgodnie z sugestiami poetyki klasycznej (a obecnie byśmy dodali) i klasycystycznej.

Stało się to tym naturalniej, że bogactwo elementów opisowych w „Panu Tadeuszu” łączyło ten utwór z poematem opisowym tak znamienym dla literatury francuskiej i polskiej drugiej połowy XVIII i początku XIX wieku. Wskazaliśmy już na to, że cały szereg motywów przedstawiających przyrodę urobioną przez człowieka (sady, ogrody warzywne, opisy bydła i drobiu, opis dworu soplicowskiego) — da się genetycznie stamtąd wywieść. Świątynia dumania też jest pomysłem w stylu klasycznym a nie romantycznym. Szczególnie w obrębie tych spraw da się wykryć — i to wcale rozlegle wpływ Delilla²⁴. Mickiewicz nieraz w swej uderzającej swobodzie kontaktowania się z sztuką klasycystyczną idzie tak daleko, że pozwala sobie na o z d o b n ą (bo mówiliśmy poprzednio o sugestiach zupełnie innego rzędu) stylizację mitologiczną, lub posługiwanie się terminami mitologicznymi, które mają zastępować pojęcia abstrakcyjne:

Zmieszane ptaństwo tłumnie furknęło do góry.
Zosia, stopami ledwie dotykając ziemi,
Zdawała się najwyżej bujać między niemi;
Przodem gołębie białe, które w biegu płoszy,
Leciały, jak przed wozem bogini rozkoszy.

Albo:

Słowem wygnała Marsa Ceres gospodarna
I panuje z Pomoną, Florą i Wertumnem
Nad Dobrzyńskiego domem, stodołą i gumnem.
Ale dziś muszą znowu ustąpić boginie:
Mars powraca.

²⁴ O stosunku Delilla do „Pana Tadeusza” pisało wielu badaczy. Ważne są tu przede wszystkim uwagi Bielaka („Przegląd Powszechny” 1932), a ostatnio najobszerniej — z wyjątkową erudycją — sprawę przedstawił Kubacki („Uwagi nad poetyką Pana Tadeusza” „Kuznica” r. 1948 nr. 16—17), który wpływu Delilla nie ogranicza tylko do motywów, lecz obejmuje nim technikę a nawet tematykę poematu Mickiewicza.

Oto szczyt niezależności poety od romantycznych kanonów!

Wpływ literatury klasycystycznej da się i w stosunku do ludzi wykryć: pani Telimena stamtąd swój ród wywodzi, co podkreślało wielu badaczy, nawet Mickiewicz jeszcze jako student przerobił jedną z powiastek wierszowanych Voltaire'a, której nadał tytuł „Pani Aniela”²⁵ — jest to prototyp Telimeny. Ta sama zmysłowość, ta sama chęć użycia, podobna zdolność komedianctwa i drapowania się w obce sobie wartości.

Aprobowując więc — przez pozytywne potraktowanie w utworze szeregu zdobyczy literatury klasycystycznej — nadając pewnym partiom swego poematu styl tego kierunku, Mickiewicz jednocześnie w innych częściach parodiuje celowo wynaturzenia literackie tej epoki, ujawniające się bądź w nadmiernym rygorystycznym przepisów, w które literaturę polską wprzęgła gallomania, bądź w modzie jednostronnego wygrywania różnych elementów stylu literatury starożytnej. Dość jest przypomnieć scenę odczytywania na cześć Zosi odypanegiryka, którą skomponował jakiś podoficer-poeta (ks. XII):

O ty, której wdzięki
Budzą bolesną radość i rozkosznie męki!... itd.

Śmieje się tu poeta ze stylistycznej maniery klasycyzmu warszawskiego lubującego się w nagromadzeniu antytez, metonimii, synekdoch itp. dla podniesienia wzniosłości tematu, co ostatecznie daje wrażenie komiczne.

Są to zabawne nadużycia wielkości i piękna literatury klasycznej. Dawniej Mickiewicz piorunował na nie — obecnie się tylko bawi. Te nadużycia szczególnie musiały uderzać poetę, jeśli chodzi o Homera, którego wielkość Mickiewicz niesłychanie cenił.

Stosunek do Homera — to kwestia w „Panu Tadeuszu” zupełnie specjalna. Pisząc swój utwór myślał o nim poeta bezpośrednio i pośrednio. Bezpośrednio dlatego, że niewątpliwie „Iliada” stawała niejednokrotnie wówczas w świadomości poety, a pośrednio, gdyż Mickiewicz poemat swój łączył — jak wiadomo — z „Hermanem i Dorotą”. Otóż poemat Goethego powstał w pewnej mierze z inspiracji klasycznej, z Homera. Goethe, zachwycony „Iliadą” i „Odyseją”, chciał życie niemieckie z epoki swej młodości, dostroić niejako do

²⁵ Obszernie sprawę stosunku „Pani Aniela” do Voltaire'a omawia J. Kleiner, „Mickiewicz” t. I, str. 58—62. Przy sposobności zaznaczam, że rozprawa moja została zakończona przed ukazaniem się cz. II t. II monografii prof. Kleinera i dlatego wyniki jej nie są w niniejszych rozważaniach uwzględnione.

atmosfery homeryckiej, nadać mu odpowiednią powagę i dostojeństwo. Cech tych nie myślał jednak wydobywać przez zbliżenie tematyczne z Homerem. Wybitne wypadki dziejowe stoją w „Hermanie i Dorocie“ na dalszym planie, a akcja właściwa toczy się około sprawy indywidualnej (miłości tytułowych bohaterów), obraca się wśród ludzi prostych i w środowisku małego miasteczka; jest też w dużej mierze pomyślana jako sielanka. Tylko że Goethe to życie proste podnosi do wyżyn powagi i dostojeństwa nie tylko wprowadzając homerycki heksametr i spokojny, opanowany tok narracji lecz uwypuklając także perspektywy narodowych i ogólnoludzkich wartości, ukrytych w tętnie życia małego miasteczka.

Analogiczna poniekąd myśl przyświecała Mickiewiczowi, gdy przystępował do „Pana Tadeusza“ i tylko w tym zakresie można mówić o zbliżeniu do Goethego. Humor jednak — jak wiemy — i tę cechę oświetlił zupełnie swoiście: dostojeństwo zespoliło się z gawędą i przez to zatraciło swoją jednolitość. Posługiwanie się elementami techniki Homera nie mogło więc stanąć poza zasięgiem parodii, ale oczywiście w tym wypadku nie dlatego, by ośmieszyć samego twórcę „Iliady“, lecz by wskazać, jak czynniki sztuki Homera, sztuki wielkiej, mogą być elastycznie dostrajane do zupełnie różnych celów artystycznych i do innego, nowego widzenia rzeczywistości epickiej, które Homeroi były obce. Zauważył to już trafnie w r. 1886 Adam Bełcikowski w studium „Kilka myśli o Panu Tadeuszu“, w którym ciekawie zestawia poemat Mickiewicza z „Iliadą“ oraz „Hermanem i Dorotą“. Między innymi pisze on tak:

„Najwięcej uderzającym w oczy przypomnieniem Homera są niektóre stałe powtarzania pewnych ustępów. Zauważyć jednak potrzeba, że dzieje się to zwykle nie jak z natury rzeczy wynika, w ważnych miejscach i chwilach, na które poeta szczególnie nacisk chce położyć, ale przeciwnie, w ustępach mniejszego znaczenia, albo przy sposobności przedmiotów obojętnych i błahych (uderzanie w złotą tabakierę, niewczesność Buchmanowej rady)... Można by posądzić Mickiewicza [na pewno!], że tymi powtarzaniem, przy takich sposobnościach użytymi, chciał wywołać jedynie komiczne wrażenie [to znów za silnie, bo nie j e d y n i e!] przez delikatną, pełną uszanowania dla Homera i genialną parodię sposobu przez niego w innych okolicznościach używanego“²⁶.

²⁶ Adam Bełcikowski „Kilka myśli o Panu Tadeuszu“ w zbiorze „Ze studiów nad literaturą polską“ Warszawa 1886, str. 497.

Istotnie powtarzania Homera, jako środek artystyczny nie tracą zupełnie swego znaczenia, nie są wprowadzone po to, by zademonstrować ich nicość literacką, dają one tylko nowe emocjonalne zabarwienie. Tak jest niemal z zasady ze wszystkimi innymi kontaktami „Pana Tadeusza“ i „Iliadą“. Najkapitałniejszym przykładem jest niewątpliwie bitwa. Technikę bitew Homera naśladowały setki i tysiące pisarzy — co stało się tak nieznośne, że już przed Mickiewiczem wielokrotnie — jak wiadomo — karykaturowano i parodiowano ich, ale głównie w celu ośmieszenia naśladowców, w celu obrócenia w niwecz ich niezdarnych zakusów literackich. Parodia Mickiewicza jest jednak zupełnie inna: nie jest jednostronna, nie da się sprowadzić do literackiej satyry czy kpin. Motyw bitwy w „Panu Tadeuszu“ jest jednym z najbardziej zasadniczych i w całości swej poważnych; tylko technika bitew Homera, która ludzi podniosła do wielkości półbogów, dogadzać Mickiewiczowi nie mogła, stąd też delikatne odcienia parodii literackiej, uderzające nas taką świeżością i nowym stylem.

*

Stosunek Mickiewicza do sztuki romantycznej jest pod wieloma względami analogiczny jak stosunek do klasycyzmu: i tu zobaczymy świadome operowanie tymi literackimi wartościami, które poecie odpowiadały w trakcie tworzenia „Pana Tadeusza“, zobaczymy i nutę krytycyzmu a nawet parodię. Mickiewicz widział, że tak samo romantyzmowi może zagrażać i rzeczywiście zagraża maniera, która na miejsce przepisów pseudoklasycznych wprowadza jak gdyby przepisy pseudoromantyczne, odbierające temu stylowi sztuki również naturalność. Parodia Hrabiego wskazuje tu kierunek możliwości tych wynaturzeń, a nie zapominajmy, że Hrabia w poemacie występuje nie tylko jako kochanek, marzyciel i rycerz — jest on także artystą, rysownikiem, malarzem. Tematy jego pejzaży często mają charakter romantyczny, ale stosunek do nich wykazuje wyraźną manierę: Hrabia postępuje tu zupełnie tak samo jak pseudoklasycy: normy, przepisy. Mówi wprawdzie, że dla malarza duszą jest „natchnienie, Które na wyobraźni unosi się skrzydłach“ ale dodaje: „Poleruje się gustem, wspiera na prawidłach“! Telimena, wykształcona na smaku osiemnastowiecznym (Świątynia Dumania, cytat z Trembeckiego, lubowanie się w atmosferze dworskiej, nawet bonończyk!) doskonale w tym zakresie porozumiewa się z Hrabią-romantykiem.

Hrabia odegra też bardzo ciekawą rolę w partiach parodystycznych akcji „Pana Tadeusza“, akcji, której charakter wiąże się z lite-

raturą romantyczną, mianowicie ze Scottem. Mickiewicz zupełnie świadomie poemat swój zbliżył do romansów historycznych twórcy „Waverley'a”, a uczynił to dlatego, że typ jego akcji odpowiadał najlepiej charakterowi odczuwania kraju lat dzieciennych przez poetę. Dzięki Konstantemu Wojciechowskiemu²⁷ wiemy dokładnie, na czym polegają kontakty te w obrębie wątków, rozkładu ról, typu rozwiązania konfliktów itp. Mickiewicz jednak ramy scottowskie świetnie przekomponował, zgodnie z tradycją polską i ze światem polskim. Ani jeden wątek, ani jeden motyw, ani jedna postać nie są wyrazem konieczności naginania się poety do schematu literackiego, lecz powstają zgodnie z jego własną logiką artystyczną. Można pójść jeszcze dalej i powiedzieć, że Mickiewicz zupełnie samodzielnie wypełnił wszystkie wartościowe pozycje, które tkwiły w typie akcji scottowskiej, wszystkie — nawet te, których sam Scott nie wypełnił. W jego utworach znajdziemy zawsze dużo szablonu, który Scott wprowadza pod wpływem literackiej mody, a czerpie z tradycji romansu intrygi, romansu heroniczno-miłosnego, sensacyjnego, czy sentymentalnego. U następców Scotta, bardzo często, te właśnie czynniki stanowiły podstawę zainteresowań, odsuwając w cień rzetelne studia przeszłości. Wytworzył się pewien styl mody, manieri scottyzmu.

W „Panu Tadeuszu” Mickiewicz wprowadzie — jak wiemy — poręczając w preakcji o tony dramatycznej sensacji i intrygi, ale i tu bliższy jest bez porównania Byronowi niż Scottowi. Natomiast z akcji właściwej wyeliminował je. Czy jednak zupełnie? Okazuje się, że nie. Nie ma ich w toku rozgrywających się wypadków, ale tkwią w psychice Hrabiego, który chciałby życie na Litwie nagiąć do mody powieści romantycznej i nastroić je na ton „romantyczny”, ton niezwykłości, sensacji i intrygi. Akcja w „Panu Tadeuszu” z tego powodu także rozgrywa się jakby jeszcze na innych dwóch płaszczyznach: tej, która daje uludę rzeczywistości i tej, która, postulowana przez Hrabiego, ujęta jest jako jaskrawa fikcja, nigdy się nie sprawdzająca, nic wspólnego nie mająca z życiem Litwy, a nawet wprost mu zaprzeczająca. Literackie szablony ówczesnego romansu są tu również ujęte w stylu parodii.

²⁷ Porów. jego studium p. t. „Pan Tadeusz Mickiewicza a romans Waltera Scotta”.

Hrabia żałuje, że opowiadanie Gerwazego nie odbyło się nocą:

„Udrapowany płaszczem, siadłbym na ruinach,
A ty byś mi o krwawych rozповідаł czynach;
Nieraz takie słyszałem i czytam podania;
W Anglii i w Szkocji każdy zamek lordów,
W Niemczech każdy dwór grafów był teatrem mordów!
W każdej dawnej, szlacheckiej potężnej rodzinie
Jest wieść o jakimś krwawym lub zdradzieckim czynie,
Po którym zemsta spływa na dziedziców w spadku...”

Wyobraża też sobie, jak to on będzie się mścił na Soplicach, jak to będzie „zagrabił” im zamek swych przodków, osadził w jego murach Gerwazego jako burgrabie; pragnąłby tylko, by do tych działań dołączył się jakiś konflikt miłosny, bo przecież „nowa, by się w powieści zrobiła zawilść...”

Hrabia jak nowy don Kiszot²⁸ wyobraża sobie, że Zosię „pewnie wzgardzony miłośnik, Jaki pan możny albo opiekun zazdrośnik” strzeże „w tym... parku zamkowym [ani park, ani zamkowy!] jak zakłętą”:

„Odkryj mi, Piękna — woła dalej — tajnie twych losów okrutnych!
Znajdziesz wybawiciela, — odtąd twym skinieniem
Jak rządziś sercem moim, tak rządź mym ramieniem.”

Hrabia to w jasny dzień widzi „istne duchy Błądzące po księżycu” i w gościach soplicowskich zbierających grzyby dostrzega „obraz eliżejskich cieni”,

Które, chociaż boleściom, troskom nie dostępne,
Błąkają się spokojne, ciche, lecz posępne.

Plan zajazdu podoba się Hrabiemu, bo jest „gotycko-sarmacki”, bo przypomina mu „rycersko-feudalny” powrót do Palermo po rozgromieniu rozbójników, kiedy to:

„Nawet wydrukowano o całym zdarzeniu
Romans, gdzie wymieniony jestem po imieniu.
Romans ma tytuł: Hrabia, czyli tajemnice
Zamku Birbante-rokka.”

Itđ. itd. — w całym poemacie obok „historii szlacheckiej z r. 1811 i 1812” snuje się w wyobraźni Hrabiego powieść heroiczno-miłosno-

²⁸ Na łączność Hrabiego z bohaterem Cerwantesa zwrócił uwagę Zgliński, a potem K. Wojciechowski w studium p. t. „Hrabia w Panu Tadeuszu a Don Kiszot”, Stryj r. 1900.

sensacyjna, w której nieraz nawet pobrzmiewają subtelniejsze tony nastrojowości romantycznej:

„...Dwa serca, pałające na dwóch końcach ziemi,
Rozmawiają jak gwiazdy promieńmi drżącemi;
Kto wie! może dlatego ziemia tak do słońca
Dąży, i tak jest zawsze miłą dla miesiąca,
Że wiecznie patrzą na się i najkrótszą drogą
Biegną do siebie! ale zbliżyć się nie mogą!”

Parodia literacka w takich chwilach nabiera lekkich odcieni melancholii... Nie zapominajmy bowiem, że Mickiewicz w „Panu Tadeuszu” parodiuje również i motywy swych własnych utworów, szczególnie „Dziadów”.

Mówiąc o stosunku Mickiewicza do romantyzmu, trudno — rozważając literackie oblicze „Pana Tadeusza” — pominąć Byrona. W zakresie jednak kontaktów z twórcą „Korsarza” nie będziemy już zupełnie mieli do czynienia z parodią. Mickiewiczowi będzie chodziło o coś wręcz odmiennego, mianowicie o wypełnienie, zcałkowanie moralnych wartości związanych z dziełami Byrona, którego nasz poeta uważał bodaj za największego romantyka i miał, aż do czasów Towiańskiego, głęboki kult dla niego. „Odgłos powszechny — pisał właśnie w trakcie tworzenia „Pana Tadeusza” — nazwał Byrona „Napoleonem poetów”, również Napoleona uznano za jedyne poe^te Francji. Wiele wieków minie, nim się znajdzie ręka, która by jedno z tych berel^o dzwignąć mogła!” Tak pisał Mickiewicz w przedmowie do „Giaura”, w której też w sposób bardzo znamieny broni postacie bohaterów Byrona przed zarzutami, często na nich padającymi:

„Dzieci Byrona nie są to pospolicie zbrodniarze, nie zimni egoiści albo szaleni fanatycy, zakochani w swojej przewrotności i głupstwie. Poeta zostawia im jedną przynajmniej cnotę, jedno szlachetne uczucie, które ich mimowolnie z rodzajem ludzkim wiąże, które nie pozwala im pogrzyżyć się w zupełną moralną ciemność i, świecąc na dnie sumnienia, tym wyraźniej daje widzieć wszystkie jego szczyby i plamy. Ludzie Byrona mają s u m n i e n i e . . . czują, że są winni, cierpią; duma tylko nie dozwala im błagać przebaczenia, a czytelnik czuje, że do poprawy brak im tylko — czasu, bo wszyscy zbyt rychło giną”.

Ginie i Giaur, którego winą było, że podstępnie zamordował Hasana za to, iż uniemożliwił mu połączenie się z ukochaną Leilą. Przedśmiertne wyznania Giaura, jak gdyby spowiedź z życia, choć czynione w habicie mnicha o odrodzeniu nic nie mówią... „Zbawienia nie wart jestem i nie żądam...”

W „Panu Tadeuszu“ mamy — odsunawszy wszystkie różnice wpływające z odmiennych indywidualności psychicznych i odmiennych środowisk — analogicznego bohatera. Jemu jednak Mickiewicz kazał żyć, by sumienie pokazało swą siłę, by obaliło dumę a dało triumf pokorze, by postać wypełniła swe wszystkie możliwości moralne i okazała swą głęboką wartość.

„Gdy skonam — oto ostatnia dumna w swym egotyzmie prośba
 Giaura — pogrzeb ubogi mnie sprawisz,
 Krzyż tylko prosty na grobie postawisz,
 Bez żadnych liter! ... Nie chcę, by wędrowiec
 Napisy czytać szedł na mój grobowiec...”

Nad grobem Jacka Podkomorzy stwierdza:

„A wszystkie przeciw Bogu i Ojczyźnie winy
 Zgladził, przez żywot święty i przez wielkie czyny.”

Humor, równoważący moralną stronę życia, nakazał tym razem Mickiewiczowi podnieść cenione przez siebie w literaturze zjawisko do wyżyny, której epoka romantyczna była godna i której oczekiwała.

*

Warto rozstrzygnąć wreszcie jeszcze jedno pytanie: czy „Pan Tadeusz“ jest eposeą? Utwór ten tak się zwykle określa, choć określenie to nie może nie budzić poważnych wątpliwości.

Weźmy przede wszystkim świadectwa samego poety. Mickiewicz po wielokroć oznaczał gatunek literacki swego utworu, ale nigdy terminu eposea nie użył. „Pana Tadeusza“ stale natomiast nazywał poematem: „piszę teraz poema szlacheckie“ (Korespondencja Mickiewicza t. I, str. 66) „piszę powoli poema sielskie“ (str. 69), „poema wiejskie“ (str. 72), „wróciłem teraz do wiejskiego poematu“ (str. 74), „kropię moje poema“ (str. 79), „poemat szlachecki“ (str. 80), „mam już $\frac{3}{4}$ poematu“ (str. 86), „kończę teraz nowe poema“ (str. 96) itd.; raz tylko czytamy: „Jest to romans poetycki, wzięty z życia domowego szlachty litewskiej“ (str. 103).

O eposie ani słowa! Nie przypuszczamy, aby w tym wypadku działała skromność autora. Mickiewicz tylko doskonale zdawał sobie sprawę, że to, co dał w „Panu Tadeuszu“, nie ma łączności z eposeą w rozumieniu, jakie on jej nadawał i jak od wieków ten gatunek określano. „Pan Tadeusz“ wprawdzie przedstawiał życie narodowe w przełomowym dla niego momencie dziejowym, ale nie spełniał jednego

z zasadniczych i koniecznych warunków dla epopei, to jest brak mu wierzeń mityczno-religijnych, z którymi ściśle wiąże się akcja ziemiska, brak mu przedstawienia i uzmysłowienia bezpośredniej łączności świata bóstw czy bóstwa z człowiekiem.

Bez tego warunku właściwie nie ma epopei. Romantycy rozumieli to doskonale, a nie mogąc go spełnić, zrezygnowali w swych wizjach przeszłości z epopei na korzyść poematu. W obrębie tego gatunku literackiego znajduje się też „Pan Tadeusz“ i dlatego — najzupełniej słusznie — Mickiewicz swój utwór tym mianem oznaczał.

Nazwę epopei dopiero pod koniec romantyzmu zaczęto przenosić na inne gatunki literackie, te mianowicie, które odznaczały się rozległością tematu historycznego i ważnością poruszanych, ogólnonarodowych idei. U nas w krytyce chyba pierwszy Michał Grabowski użył tego terminu w zastosowaniu do powieści historycznej²⁹. Ale przenośnia taka jest tylko przenośnią i nie ma ściśle określonej wagi gatunkowej. To też w następstwie, od epoki pozytywizmu począwszy, gdy tradycje klasyczne wśród naszych krytyków osłabły, zaczęto szafować terminem epopei i widzieć ją nawet w tematach współczesnych: a więc „Lalka“ była „epopeą mieszczańską“, „Pan Balcer w Brazylii“ „epopeą chłopską“, „Chłopi“ Reymonta „epopeą ludową“ itd. Takie jednak oznaczenia są zupełnie płynne, i na niczym istotnym nie oparte.

Nie widzę więc żadnej właściwej racji, by termin ten dołączać do „Pana Tadeusza“, tym bardziej, że epopeę jako gatunek literacki należy bodaj — sądząc z doświadczeń dotychczasowych — uznać za pozycję już martwą. Naiwność Homera jest chyba zjawiskiem niepowrotnym: wszyscy naśladowcy autora „Iliady“ od Wirgiliusza do Dyzmy Bończy Tomaszewskiego udawali naiwnych i dlatego w większej lub mniejszej mierze przegrywali. Wartość epopei spadała coraz niżej: postawienie Tomaszewskiego obok Wergilego uczyniłem zupełnie celowo! Zamierającej epopei berło wydarł poemat historyczny, który wysunął się jako nowy zdobywczy gatunek literacki. Na jego szczycie zamiast naiwności homeryckiej — jako siła równo-

²⁹ „Romans mam za najtrudniejszy, ale za to ostatni kres dzisiejszej sztuki.“ „W niniejszej chwili jest on formą najdośćniejszą dla odwzorowywania natury ludzi i świata, co zawsze było sprawą poezji... Romans jest niejako historią bajeczną [!] powszedniego bytu danego kraju“. „Lecz jakież wielkie dzieło poetyczne da się teraz utworzyć?... Niech co chcą mówią, podobno jedyna w tych czasach można (t.j. możliwa) epopea jest romans“. („Literatura i Krytyka“ cz. I, str. 17, cz. III, str 71, Wilno 1838—1840).

rzędna, nie mniej oryginalna i twórcza — pojawił się humor. Pod tym względem „Pan Tadeusz“ spełnia zadanie epokowe. Wielkość poematu Mickiewicza tkwi nie w dostrojeniu się do epepei Homera, lecz w zupełnie odrębnym nowoczesnym stylu epickim, który nie ma odpowiednika w literaturze europejskiej.

*

„Pana Tadeusza“ nie można nazwać utworem klasycznym ani romantycznym. Łączy się on z jednym i drugim odwiecznym (przypominam znów ówczesną terminologię) prądem sztuki, ale zachowuje wobec nich całkowitą niezależność, spełniając przede wszystkim postulat poezji narodowej. W ten sposób Mickiewicz realizuje w swoim poemacie hasło Brodzińskiego, wypowiedziane przez niego w studium „O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej“. Hasło niewątpliwie twórcze naówczas, którego dlatego tylko romantycy nasi nie mogli uznać za swoje, iż w rozumieniu Brodzińskiego poezja polska miała obracać się w atmosferze sielankowej. Musiała być więc raczej poezją trwania, musiała rezygnować z postawy walki, z dynamiki rewolucyjnej, która dla romantyków była główną podniętą tworzenia. Mickiewicz jeszcze przecież tak niedawno, bo w III części „Dziadów“, na pół roku przed rozpoczęciem „Pana Tadeusza“, niesłychanie zjadliwie szydził z poetyki Brodzińskiego:

„A mnie by się zdało,
 Że to wcale nie szkodzi, że przedmiot jest nowy;
 Szkoda tylko, że nie jest polski, narodowy.
 Nasz naród się prostotą, gościnnością chlubi,
 Nasz naród scen okropnych, gwałtownych nie lubi;
 Śpiewać, naprzykład, wiejskich chłopców zalecanki,
 Trzody, cienie... Sławianie, my lubim sielanki...”

W „Panu Tadeuszu“ poezja walki znikła. Mickiewicz — rzecz znamienna — staje natychmiast na stanowisku Brodzińskiego, nawet z jego zamiłowaniem do sielanki, przyrody, prostoty... Czyż wyznanie osobiste poety o „Panu Tadeuszu“ — w wierszu lirycznym zwanym epilogiem — bardzo różni się treścią od tego, co wyszydzał w „Dziadach“?

Chciałem pominąć, ptak małego lotu,
 Pominąć strefy ulewy i grzmotu
 I szukać tylko cienia i pogody,
 Wieki dzieciństwa, domowe zagrody...

A nawet wyrażając w tym samym wierszu pragnienie, żeby „Pan Tadeusz“ zbłądził pod strzechy, Mickiewicz zdaje się go zestawiać z Karpińskiego „Laurą i Filonem“ oraz z „Wiesławem“ Brodzińskiego!

O tym niewątpliwie zdecydował stosunek Mickiewicza do kraju lat dziecinnych, gdzie „człowiek po świecie Biegł jak po łące, a znał tylko kwiecie Miłe i piękne...“, do kraju „szczęśliwego, ubogiego i ciasnego“. Nie, atmosfery sielankowej nie mogło zabraknąć w poemacie! A przez nią „Pan Tadeusz“ łączył się nie tylko z Brodzińskim, ale — co jeszcze ważniejsze dla charakteru narodowego „Pana Tadeusza“ — i z całą rozległą tradycją literatury staropolskiej. Piszemy: rozległą, gdyż nie tylko mamy na myśli sielanki w znaczeniu gatunku literackiego, ale i cały szereg innych utworów (na przykład „Żywot człowieka poczciwego“, „Pieśń świętojańska o Sobótce“), które gatunkowo nie są sielankami, choć tonów sielankowych jest w nich bardzo dużo.

„Pan Tadeusz“ też sielanką nie jest. To też w związku z rozpatrywanym zagadnieniem polskości poematu nasuwa się nowe jeszcze pytanie: czy jeśli chodzi o rzecz najważniejszą, o humorystyczny stosunek do życia, czy i to kapitalne zjawisko możnaby wysnuć także z tradycji literatury polskiej? Odpowiedź to o tyle nie łatwa, że literatura nasza wieków poprzednich z tego właśnie stanowiska jest najslabiej zbadana. Zdaje się jednak, że na pytanie postawione można odpowiedzieć pozytywnie³⁰.

W literaturze staropolskiej — rzecz tylko lekko szkicujemy — uderzają stale następujące zjawiska:

1. Szacunek dla otaczającej rzeczywistości, która też była główną podstawą zainteresowań twórców. Nie opuszczali jej prawie nigdy — a przynajmniej bardzo rzadko — dla fantazji, dla zmyślenia. Ubóstwo w tym zakresie rekompensowała stale skłonność do realizmu (nieraz oczywiście ciasno pojmowanego), która na przykład w naszej epice historycznej XVII wieku sprawiła, że poeci woleli pisać nawet wierszowane kroniki, biorąc tematy bliskie sobie czasowo, znane z autopsji lub dokładnej relacji niż wchodzić na tereny niepewne; sugestie epopei klasycznej przyjmowały się niesłychanie trudno: twórcy swą metodę artystyczną uważali nieraz za wyższą nawet od Homera (Twardowski), który — jak mu przyganiano — przedstawiał

³⁰ Dla Gostomskiego, który humor w „Panu Tadeuszu“ pojmuje znacznie ciasniej, niż to było uczynione w tej rozprawie, sprawa jest zupełnie oczywista (porów.: l. c. str. 310 i nast.) .



nadludzi i wypadki zmyślone. Styl gawędy odpowiadał im znacznie lepiej niż styl epiki bohaterskiej.

2. Uznawanie i lubowanie się zarówno w małych jak i wielkich tej rzeczywistości przejawach, dążenie do przedstawienia jakby dwóch stron życia. Wszyscy niemal najwybitniejsi nasi pisarze dokumentują to zjawisko wyraziście. Rej będzie pisał „Figliki“ i „Postyllę“, Kochanowski „Fraszki“ i „Odprawę posłów greckich“, Potocki „Ogród fraszek“ i „Wojnę chocimską“, Kochowski „Epigramata polskie“ i „Psalmodie“, Krasicki „Bajki i przypowieści“ (przy tym te przypowieści — to właściwie fraszki) i „Wojnę Chocimską“ itd. — Warto i to dodać, że pisarze nasi bardzo często — jeśli nie przeważnie — większe sukcesy artystyczne osiągnęli przedstawiając świat codziennych, drobnych spraw i zdarzeń niż tematy wzniosłe, patetyczne.

3. Cel przedstawiania otaczającego życia wiązał się głównie z chęcią przekształcenia go, urobienia zgodnie z jakimiś ideałami, wyznaczanymi przez pisarzy (satyra i moralistyka). Twórcy jednak, w wielu swych artystycznych poczynaniach, umieli zachować w stosunku do rzeczywistości stanowisko bezinteresowne i wtedy odkrywali niejednokrotnie, że logika życia jest w istocie nieznaną, niedostępną dla umysłu ludzkiego. „Świat się dziwnie kołysze“ Reja i „Wszystko się dziwnie plecie“ Kochanowskiego — to jak gdyby jeden z refrenów literatury staropolskiej. Poczucie niemocy pełnego poznania rzeczywistości nie deprymowało jednak naszych pisarzy, nie wywoływało pesymizmu („Nie porzucaj nadzieje Jakoć się kolwiek dzieje“ — oto drugi refren naszej literatury) — godzono się na to, nie tracąc szacunku dla realistycznego podłoża bytu. Dlatego też piśmiennictwo staropolskie nie zdobyło się na samodzielne konstrukcje filozoficzne — przy takim stanowisku wobec życia były one zupełnie niepotrzebne, a instynkt zbiorowy przestrzegał przed spekulacją myślową jako zjawiskiem zupełnie jałowym.

Czyż cech tych, tkwiących głęboko w literaturze staropolskiej, nie odnaleźliśmy w humorystycznym stanowisku Mickiewicza wobec świata w „Panu Tadeuszu“? Czyż wobec tamtych sugestii, niejednokrotnie pojawiających się tylko jako surogaty, poemat Mickiewicza nie stanowi najwyższej syntezy, zespalającej w jedną całość wielowiekowe tendencje, pragnienia i ambicje naszej literatury?

*

W tajemnicy powstania „Pana Tadeusza“ tkwią więc jakieś siły żywiołowości narodowej, które spontanicznie wybuchły w Mickie-

wiczu. A ta spontaniczność tym silniej uderza, że chwila tworzenia poematu była w życiu artystycznym poety chwilą jedyną, niepowtarzalną, niepowrotną, była chwilą, z której wagi Mickiewicz przestał rychło zdawać sobie sprawę.

„Nigdy już pióra na fraszki nie użyję — pisał do Odyńca w lutym 1834 roku. — To tylko dzieło warte czegoś, z którego człowiek może poprawić się i mądrości nauczyć. Możeby i „Tadeusza“ zaniechał, ale już był bliski końca. Więc skończyłem wczoraj właśnie“.

Tak to na drugi dzień po ukończeniu poematu oceniał go Mickiewicz. „Ledwie skończył — dodaje — bo mnie już duch porywał gdzie indziej, do dalszych części „Dziadów“. Znow miała się pojawić poezja czynu i walki, poezja wtajemniczeń mistycznych... „Pan Tadeusz“ ze swoją cudowną równowagą od razu zbladł, zniknął niemal ze świadomości poety. A i później Mickiewicz żałował, że swego poematu nie podniósł o pół tonu wyżej. Mylił się — wziął bowiem w „Panu Tadeuszu“ ton najwłaściwszy, któremu na imię: humor. Dał też arcydzieło epiki europejskiej³⁰.

³⁰ Główne tezy niniejszego studium ogłosiłem już w roku 1936 w szkicu pod tym samym tytułem (tygodnik „Pion” r. 1936, nr 36). Jeden z fragmentów rozprawy p. t.: „Narrator w Panu Tadeuszu” drukowałem w r. 1947 w „Arkonie” (N: 11/12).

Biblioteka Główna
Akademii Sztuki Wojennej

1396/2



12-001396-000-0