

DR. HENRYK ŻYCZYŃSKI

Z ESTETYKI MICKIEWICZA

**TECHNIKA OBRAZOWANIA POETYCKIEGO
KLASYFIKACJA ESTETYCZNA
TEORJA ROMANTYZMU**



993

CIESZYN
NAKŁADEM KSIĘGARNI „KRESY” W CIESZYNIE
1923

(24)

DR. HENRYK ŻYCZYŃSKI

Wm 499

Z ESTETYKI MICKIEWICZA

TECHNIKA OBRAZOWANIA POETYCKIEGO
KLASYFIKACJA ESTETYCZNA
TEORJA ROMANTYZMU



Wm 993

CIESZYN
NAKŁADEM KSIĘGARNI „KRESY” W CIESZYNIE
1923



18698

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku



FUW0181182

DRUKARNIA »DZIEDZICTWA« W CIESZYNIE

Prof. Uniwersytetu im. Jana Kazimierza we Lwowie

Dr. Wilhelmowi Bruchnalskiemu

jako uczeń, we wdzięcznej poświęcam pamięci.

PRZEDMOWA.

Znajomość estetycznych poglądów Mickiewicza jest niezbędna do pełnego zrozumienia i przeniknięcia jego twórczości. Każde wielkie dzieło sztuki ma charakter dwojaki. W pierwszym rzędzie jest czemś w swoim rodzaju, unikatem. W drugim rzędzie odzwierciedla pewnego rodzaju ogólniejsze zasady, jako ich egzemplifikacja, zdradza pewien kierunek, styl epoki i t. d. Jak dwoisty jest jego charakter, tak też dwojaki są źródła, z których wypływa. Artysta czerpie z głębin duszy, opiera się na natchnieniu, a następnie szuka pewnych wskazówek i kryteriów, któreby go przekonywały o wartości tego, co tworzy. Dziś nie można sobie wyobrazić jakiejś rozleglejszej, doskonalszej twórczości bez współdziałania teorii. Naturalnie, że teoria nie może występować w roli nauczyciela, tylko w charakterze doradcy, odsłaniając drogi, ułatwiając kontrolę i orientację.

W charakterze doradcy współdziałała teoria estetyczna z twórczością Mickiewicza. Dzięki niej, poeta nie tylko tworzył, ale zdawał sobie sprawę z tego, co tworzy. Stosunek Mickiewicza do teorii jest jednym z najnaturalniejszych, jest takim, jakim ma być. Są artyści, którzy z pomocą teorii chcą wyrównać słabość natchnienia; twórczość taka, sztucznie wzmacniana, ma charakter refleksyjny i

zbliża się do rzemiosła. U Mickiewicza coś podobnego miejsca няма; u niego teoria, czyli estetyczne rozważania, albo poprzedzają natchnienie, albo następują po niem, jako pobudki i kontrola. Znaczy to, że Mickiewicz nie należał do twórców zupełnie naiwnych, ale posiadał również zdolności krytyczne. Jak wygląda twórczość, pozbawiona współdziałania głębszej, krytycznej i estetycznej myśli, poucza nas poezja Zaleskiego. Poeta ufał tylko swemu natchnieniu i tworzył takie liche rzeczy, jak »Duch od Stepu«. Refleksja estetyczna, o ileby nie postawiła utworu na wyższym poziomie, pozwoliłaby mu się połapać, że go wprost ośmiesza chęć rywalizowania z arcydziełami Mickiewicza.

Estetyczna teoria albo współdziałała z twórczością Mickiewicza, albo odzwierciedlała jej istotę, jej dążenia. Jeśli więc odnajdziemy teoretyczne założenia i zasady, jakimi się Mickiewicz kierował, wówczas większego sensu nabiorą dla nas jego dzieła; jaśniej wystąpi ich duch, zrozumialszą się stanie ich struktura. Gdy Zaleski pisał swego »Ducha od Stepu«, myślał bardzo mało. Natomiast Mickiewicz, pracując nad »Konradem Wallenrodem«, rozmyślał nad nim we względzie estetycznym.

Poeta pragnął zdawać sobie sprawę z natury efektów artystycznych, do jakich dążył. Jeżeli zaś dzieło sztuki jest wypadkową różnych sił, nie należy pomijać takiego czynnika, jakim jest refleksja estetyczna. Jaką może być jej rola, możemy wykazać na sonecie Mickiewicza p. t. »Czatyrdah«. Poeta zdawał sobie sprawę, że odtwarza specjalną modyfikację piękna, kategorię estetyczną, zwaną

wzniosłością albo górnością (Erhabene). Pod wpływem estetyki angielskiej żywo zajmowali się istotą wzniosłości estetycy niemieccy (Sulzer, Bouterwek, Schiller, Kant). Mickiewicz znał tę kwestję, interesowali się nią również Filomaci, tłumacząc z dzieła Sulzera artykuł o wzniosłości. Przeżycie wzniosłości oddał Mickiewicz z wielką siłą, prawdą i dokładnością. Odtwarza zewnętrzną i wewnętrzną stronę zjawiska. Zewnętrzną stronę stanowi niezwykły, wielki przedmiot, przytłaczający nas swym ogromem. Wewnętrzną stronę stanowi kontrastowe, złożone uczucie; pewne ukorzenie się wobec wielkiego przedmiotu (Drżąc, całuje twe stopy...), i pewne uniesienie duchowe, wynoszące myśl ludzką wysoko ponad ziemię. Oba te uczucia są oddane silnie, z wielką prawdą psychologiczną, z zachowaniem najdelikatniejszych przeżyć. Aby coś takiego odtworzyć, trzeba duszy, zdolnej do takich wzruszeń i artyzmu, umiającego w sposób prosty silnie zyskiwać efekty. Nadto utwór Mickiewicza jest dziwnie skończony, o liniach klasycznie jasnych, niezamąconych, a to piętno wyższej doskonałości jest niezawodnie wynikiem współdziałania estetyczno-krytycznej refleksji. Za plecyma natchnionego i utalentowanego poety stała refleksja estetyczna, jak najlepszy doradca, i prowadziła go najprostszą drogą do właściwego celu.

Estetykę Mickiewicza usiłował zbadać Piotr Chmielowski w dziele p. t. »Estetyka Mickiewicza« (Lwów 1898). Wiele on w tym kierunku zrobił, jednak ogólną linię rozwoju estetycznej samowiedzy Mickiewicza i jej ducha sfalszował. Z książki Chmielowskiego nie padają żadne nowe refleksy

na twórczość Mickiewicza. Co więcej, niejednokrotnie chcieć rozpatrywać dzieła Mickiewicza w świetle wyników Chmielowskiego, znaczy oglądać je w zwierciadle wkłesłem. W latach następnych nie dodano niemal nic nowego do wyników Chmielowskiego, ani też nie poddano ich rewizji.

Jedynie Franciszek Stopa (Sprawozdanie II. Gimnazjum w Nowym Sączu 1914 r.) wykazał poważniejszą rolę, jaką w kształtowaniu estetycznych poglądów młodego Mickiewicza odegrał Sulzer. Jednakowoż w wywodach swych poszedł za daleko i rolę tę wyolbrzymił. Ostatnio poglądy estetyczne Mickiewicza omawiał Prof. Tadeusz Grabowski (Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu, Kraków 1918), jednak wskutek braku odpowiedniej metody dał tylko ogólną ich charakterystykę.

Na te niedostatki zwróciłem uwagę, zagłębiając się od lat dwóch w estetyce Mickiewicza. Wyniki w tym kierunku zebrałem w obszerniejszym wstępie do estetycznych pism Mickiewicza, jakie mają się ukazać w Bibliotece Narodowej Krakowskiej Spółki Wydawniczej. Tam zastosowałem stanowisko systematyczne i genetyczne, aby przedstawić rozwój estetycznych poglądów Mickiewicza i dać charakterystykę najważniejszych jego zasad.

Uzupełnieniem tej pracy ma być obecna publikacja, w której szerzej traktuję kilka zagadnień ważniejszych. Łączą się one ściślej z twórczością poetycką Mickiewicza i są z natury ogólniejsze. Dla specjalisty będą one rozszerzeniem i pogłębieniem pracy poprzedniej, dla innych mogą służyć, jako pomoc w obcowaniu z poezją Mickiewicza.

Technika poetyckiego obrazowania.

1. Rodzaj i znaczenie zagadnienia.

Mickiewicz jest najznakomitszym polskim malarzem-poetą. Stworzone przez niego arcydzieła noszą imponujące cechy genjuszu i natchnienia. Rozporządzał on siłami, których nie zdoła zastąpić żadna nauka, żadna szkoła. Jednakowoż najwięksi nawet poeci, o ile w dziełach swych chcą osiągnąć wyższy stopień artyzmu i wykończenia, muszą posiadać pewną dozę krytycyzmu, muszą umieć stawać wobec własnych dzieł na dystans i osądzać je trzeźwo. Jest to tem bardziej konieczne, że poeci niezawsze są w natchnieniu, niezawsze mają dobre pomysły. Konieczne więc jest dla nich pewne kryterjum, które im pozwala odróżniać robotę od twórczości, szych od złota.

Mickiewicz nie był poetą naiwnym, podobnym do jakiegoś »Janka Muzykanta« ze wsi, nie doceniającego czaru swych pieśni. Przeciwnie, Mickiewicz miał chwile, kiedy jasno uświadamiał sobie potęgę swego ducha: Ja, mistrz!

Nasuwa się więc pytanie, jakie kryteria estetyczne uznawał Mickiewicz w dziedzinie obrazowania poetyckiego? Zadanie polega na tem, by zrekonstruować zapatrywania estetyczne Mickiewicza, odnoszące się do obrazów poetyckich, wykazać ich genezę i wpływ na twórczość.

Obrazowanie poetyckie Mickiewicza ulegało ewolucji; w »Grażynie« jest jeszcze nieśmiałe i papierowe, w »Sonetach« olśniewa i oszałamia. Ten proces doskonalenia się jest w pierwszej linii wynikiem dojrzewającej wyobraźni poety. W drugiej linii pewną rolę musiała tu odegrać autokrytyka. Kryteria estetyczne pozwalały mu oceniać pierwsze próby, odsłaniały ich niedostatki, zachęcały do dalszej pracy. Mamy dowody, że tak istotnie było. Poeta był bardzo niezadowolony z »Grażyny«. Zachowane warjanty sonetów świadczą, jak systematycznie i stopniowo dążył do pełnego artyzmu i doskonałości.

Zrekonstruowanie estetycznych poglądów Mickiewicza na obrazowanie poetyckie nie nastęrcza trudności. Wiemy, czego poeta żądał od obrazu poetyckiego i jakimi, wedle niego, środkami winien rozporządzać poeta. Głównem źródłem jest rozprawka Mickiewicza o »Zofjówce« Trembeckiego.

Nadto zachowały się wykłady poety z zakresu wymowy, jakie miewał w Kownie. Zachowały się one w formie zapisków jednego z uczniów. (Muzeum, czasopismo T. N. S. W., Lwów 1898. Z. 6. i 7. S. 532—572.)

Kurs wymowy świadczy, że Mickiewicz w okresie kowieńskim czerpał wiele wiadomości estetycznych z dzieł estetyka francuskiego, Marmon-tela. Marmontel (1723—1799) był w swoim czasie znakomitością, a dzieła jego ze względu na wszechstronne opracowanie przedmiotu cieszyły się wielką wziętością. Teorii poezji i prozy poświęcił dwa dzieła: »Poétique française« i »Éléments de littera-

ture«. Z tego drugiego dzieła korzystał Mickiewicz bardzo obficie, a nawet całe ustępy tłumaczył.

Drugim źródłem, z którego Mickiewicz obficie korzystał, była duża, cztero-tomowa encyklopedia sztuk pięknych Jana Sulzera (»Allgemeine Theorie der schönen Künste«. 2 Aufl. Lipsk 1778). Sulzer nie był oryginalnym myślicielem, lecz dał sumę najważniejszych poglądów estetycznych, wypowiedzianych przez starożytnych i nowożytnych estetyków.

Wreszcie znaną była Mickiewiczowi dyskusja, wywołana rozprawą Lessinga p. t. »Laokoon«. Konsekwencyj Lessinga Mickiewicz nie przyjął i nie wyrzekł się obrazów w poezji, jednak mogła go ta teoria zachęcić do pogłębiania techniki poetyckiego obrazowania.

Taki stan rzeczy wyznacza plan naszym roz-trząsaniom. Mamy rozpatrzyć stosunek Mickiewicza do Marmontela, Sulzera i Lessinga, a następnie ocenić znaczenie tych teorii dla twórczości.

2. Stosunek do Marmontela.

Marmontel wyróżnia dwie metody poezji epicznej: opowiadanie i opisywanie.

»La narration est l'exposé des faits, comme la description est l'exposé des choses; et celle-ci est comprise dans celle-là, toutes les fois que la description des choses contribue à rendre les faits plus vraisemblables, plus intéressants, plus sensibles.«¹⁾

Opowiadanie ma do czynienia ze zdarzeniami, zaś opisywanie z rzeczami, czyli przedmiotami. Obie te metody współdziałają ze sobą, dążąc do tego, aby odtwarzać wypadki w sposób prawdopodobny, interesujący i zmysłowy. Jeśli więc opowiadanie kreśli wypadki, opis stawia nam przed oczy pewne obrazy.

Marmontel wyróżnia dwa rodzaje opisów: prozaiczny (description oratoire) i poetycki (description poétique). Zasadniczej różnicy między nimi niema, bo oba opisy obowiązuje plastyka, stawiająca nam przedmioty żywo przed oczyma.

»En poésie et en éloquence la description ne se borne pas à caractériser son objet; elle en pré-

sente le tableau dans ses détails les plus intéressants et avec les couleurs les plus vives. Si la description ne met pas son objet comme sous les yeux, elle n'est ni oratoire ni poétique; les bons historiens eux-mêmes, comme Tite-Live et Tacite, en ont fait des tableaux vivants.« (T. II. S. 445.)

Z podobnym poglądem spotykamy się u Mickiewicza:

»Nie tylko poezję, ale i prozę zaczynać (sic) powinny dobrze wykreślone obrazy i piękne opisy; rymofwórstwo tylko przywłaszcza sobie w tym względzie użycie żywszych kolorów i śmielszych przenośni, tudzież okazalszych porównań. Dziejopis, który nie chce być tylko prostym kronikarzem, ale który obraz rzeczy wystawiając, chce go przenieść do potomności, ten starać się powinien o tak żywe malowidła i tak wierne opisy, aby się te obecne oczom czytającym być zdawały. W Tacycie, Sallustjuszu, Liwjuszu na każdej karcie znajdujemy piękne tego przykłady.« (S. 552.)

Mickiewicz wypowiada tu następujące myśli: 1. opis winien budzić iluzję rzeczywistości, czyli być plastyczny; 2. środkami, służącymi do obrazowania, są porównania i przenośnie, oraz żywe kolory, czyli dobór słów o wielkiej wartości malarzkiej; 3. Tacyt i Liwjusz dowodzą, że dobra proza powinna również dawać opisy i obrazy; 4. między opisem w prozie a poezji nie zachodzi różnica zasadnicza, lecz tylko w stopniu żywości.

Wszystkie te myśli można znaleźć u Marmontela, który również opisom poetycznym przypisuje tylko żywszy charakter: »Les descriptions du poète son plus animées«. Marmontel wylicza szczegółowe

¹⁾ Éléments de littérature. Paris 1787. T. IV. S. 469.

warunki, jakim winien czynić zadość opis poetycki. Poeta winien wybrać: 1. przedmiot opisu; 2. punkt widzenia; 3. odpowiednią chwilę; 4. najbardziej interesujące rysy; 5. kontrasty, zdolne lepiej rzecz uzmysłwić.¹⁾ Nadto określa Marmontel stosunek obrazów (*descriptio*) do opowiadania (*narratio*). Naczelna jego zasada brzmi, aby dokładność i wykończenie obrazów stosowało się do tempa akcji; akcja powolna dopuszcza obrazy szczegółowe, akcja zaś żywa wymaga obrazów ogólniejszych.²⁾

Mickiewicz również wyróżnia *narratio* i *descriptio*. Istotę opisanie stanowi plastyczne oddawanie przedmiotów:

»Niedosyć jest prostem mianowaniem wskazać rzecz, o której chcemy dać wyobrażenie: trzeba ją często tak wysłowić czytelnikom, aby się zdawała być obecną. Sposób takowy wystawiania rzeczy nazywa się opisaniem (*descriptio*).« (S. 550.)

Określiwszy istotę opisanie, zastanawia się Mickiewicz nad warunkami, które obraz czynią doskonałym. Z podanych przez Marmontela pięciu warunków uwzględnia Mickiewicz tylko dwa i żąda, aby opis ograniczał się do rysów zasadniczych i aby posługiwał się kontrastami. Szczególną uwagę zwraca na kontrasty:

¹⁾ »c'est surtout à lui de choisir l'objet, le point de vue, le moment favorable, les traits les plus intéressants, et les contrastes qui peuvent rendre son objet plus sensible encore.«

²⁾ »Une règle bien essentielle, c'est de réserver les peintures détaillées pour les moments de calme et de relâche: dans ceux où l'action est vive et rapide, on ne peut trop se hâter de peindre à grandes touches ce qui est de spectacle et de décoration.« (T. II.)

»Każde opisanie mocniejsze na umyśle sprawi wrażenie, gdy zbliża do siebie obrazy przeciwne, n. p. spokojności i zamieszania, niewoli i swobody, dostatku i nędzy.« (S. 551.)

Chcąc dać przykład takiego kontrastu, tłumaczy Mickiewicz odpowiednie miejsce z Marmontela:

»Obraz dzieci Medei, pieszczących się z matką w tej chwili, gdy ta przedsięwzięła je zamordować, i uśmiechających się na widok wzniesionego żelaza nad ich łonem, obraz ten, mówię, wzrusza najmocniej serca przez zbliżenie niewinności i zbrodni, życia i śmierci.«¹⁾

Niechęć do rozwlekłych opisów mógł wzbudzić u Mickiewicza Marmontel, którego wywody w tym względzie przypominają zasady, wyłożone przez Lessinga w »Laokoonie«:

»En poésie, et singulièrement dans le poëme héroïque, l'art de peindre est l'art d'esquisser avec esprit, et de laisser à l'imagination le plaisir dachever l'image. De tous les poëtes épiques, l'Arioste est le seul qui se soit amusé à finir un portrait, celui de la beauté d'Alcine: le ton libre et badin de son poëme l'a permis. Mais ni Homère, ni Virgile, ni le Tasse n'ont peint la figure que par esquisse, et d'un trait rapide; l'intérêt dominant de l'action ne leur a pas laissé le loisir de peindre en détail.« (T. IV.)

Marmontel wypowiada tu głębszą myśl, sięgając w istotę każdej sztuki. Obraz poetycki musi dawać naszej fantazji pole do popisu, musi ją pobu-

¹⁾ »Un exemple de l'effet des contrastes... c'est celui de Médée, caressant leur mère qui va les égorger, et souriant au poignard levé sur leur sein: c'est le sublime dans le terrible.« (T. II.)



dzać, dlatego nie może być zupełny. Wreszcie powołuje się na takie powagi, jak Tasso i Homer, którzy w poematach swych dawali tylko szkice osób. Wpływ tego poglądu Marmontela na Mickiewicza i jego twórczość poetycką da się zauważyć, jak to wykazemy, w »Grażynie«.

Plastykę w opisach można osiągnąć z pomocą różnych środków stylistycznych, zwanych tropami i figurami. Z tych najważniejsze są: a) metafory; b) alegorie; c) porównania.

a) Od metafory żąda Mickiewicz przedewszystkiem, aby była wyraźna. »Słońce jeżeli nazwiemy okiem światła, metafora będzie zrozumiała, gdyż jest podobieństwo między planetą a okiem, najdroższym zmysłem człowieka.« (S. 535.)

b) Alegorię wyjaśnia Mickiewicz zupełnie zgodnie z Marmontelem. Wraz z nim widzi w niej »metaforę przydłuższą« (une métaphore continuée). Najpiękniejszym wzorem alegorii jest dlań jedna z ód Horacjusza: »O navis, referent in mare te novi fluctus.«

»Cała ta oda jest alegorią; pomiędzy okrętem a rzecząpospolitą, pomiędzy wojną domową a nawałnością morską stosunki tak są uderzające, że Rzymianie nie mogli ich nie spostrzec; i nigdy prawda delikatniejszej i przeźroczystszej nie miała zasłony.« (S. 537.) Całe to zdanie jest dosłownie wzięte z Marmontela.¹⁾

¹⁾ »entre un vaisseau et la république, entre la guerre civile et une mer orageuse tous les rapports son si frappants, que les Romains ne pouvaient s'y méprendre, et la vérité n'eût jamais de voile plus fin ni plus clair.« (T. II.)

Wyjaśniewszy istotę alegorii, zastanawia się Mickiewicz nad jej zaletami i żąda, by była zrozumiała, szlachetna, naturalna. Następnie zastanawia się Mickiewicz nad korzyściami, jakie daje użycie alegorii:

»Służy ona do nadania przyjemniejszego kształtu prawdzie moralnej, która pod obcą sobie wystawioną postacią, mocniej wzrusza umysł, dzielniej przemawia do serca i łatwiej wraża się w pamięć.« (S. 538.) Te właściwości alegorii podkreśla Marmontel, by ją wyróżnić od apologu. Apolog ukrywa sens moralny, alegoria zaś go upiększa:

»La mérite de l'apologue est de cacher le sens moral, ou la vérité qu'il renferme, jusqu'au moment de la conclusion, qu'on appelle moralité. Le mérite de l'allégorie est de n'avoir pas besoin d'expliquer la vérité qu'elle enveloppe; elle la fait sentir à chaque trait par la justesse de ses rapports. L'allégorie se propose, non pas de déguiser, mais d'embellir la vérité et de la rendre plus sensible.« (T. I. S. 121.)

Wreszcie również wedle Marmontela wyjaśnia Mickiewicz, na czym polega sztuka alegorii:

»Sztuka alegoryj zależy na odmalowaniu żywym i dokładnem rzeczy, której nadajemy jestestwo podług wyobrażenia i postaci, w jakiej wystawiać ją chcemy. Takim jest obraz Prośb w Iljadzie, Wieści w Eneidzie, Zazdrości w Przemianach Owidjusza, Niezgody... w Henrjadzie.« (S. 538.)¹⁾

¹⁾ »L'art de l'allégorie consiste à peindre vivement et correctement, d'après l'idée ou le sentiment, la chose qu'on personnifie: comme la Renommée, dans l'Enéide de Virgile: l'Envie, dans les Metamorphoses d'Ovide et dans la Henriade: les Prières dans l'Iliade, etc.«

c) O porównaniach mówił Mickiewicz już w recenzji Jagiellonidy Tomaszewskiego. Mickiewicz żądał porównań, czerpanych z natury, gdyż »są zawsze wspanialsze, więcej podnoszą przedmiot, do którego się przyrównywają, a zatem lepiej swemu celowi odpowiadają«.

Rekapitulacja:

Idąc za Marmontelem, wyróżniał Mickiewicz dwie czynności poety. Raz kreśli poeta zdarzenia, czyli opowiada: jest to narratio. Drugi raz kreśli obrazy, czyli opisuje: jest to descriptio. Obrazy w opowiadaniu powinny być szkicowane, ograniczone do kilku rysów zasadniczych. Opisy winny być zmysłowe, czyli plastyczne, a plastykę można osiągnąć przez użycie odpowiednich tropów i figur.

W kursie wymowy, wykładanym przez Mickiewicza w szkole, uderza brak kilku szczegółów. Mickiewicz nie wspomina o tem, że poeta, kreśląc pewien obraz, powinien obrać sobie pewien punkt widzenia. W ten sposób postępują malarze, a punkt widzenia pozwala im zachować w obrazie perspektywę. Teoretycy poezji stawiali takie samo żądanie poetom, kreślącym obrazy. Jak widzieliśmy, żądał punktu widzenia od obrazu poetyckiego również Marmontel. Jednakowoż Marmontel nie uzasadniał należycie, dlaczego zachowanie punktu widzenia w obrazie poetyckim jest potrzebne. Nic więc dziwnego, że Mickiewicz, nie przekonany należycie o ważności tej rzeczy, mógł ją pominąć, jako szczegół podrzędny.

Wykłady szkolne Mickiewicza pochodzą z 1822 roku, lecz mogły być ułożone wcześniej. W każdym razie układał je poeta w Kownie, gdzie nie miał wszystkich, potrzebnych mu rzeczy pod ręką.

Przekonanie, że jednym z zasadniczych warunków dobrego obrazu poetyckiego jest zachowanie punktu widzenia, wypowiada Mickiewicz we »Wstępie do Zofjówki«. Stawiając takie żądanie, Mickiewicz równocześnie uzasadnia je bardzo głęboko. Uzasadnienie, podane przez Mickiewicza, znajduje się w encyklopedji sztuk pięknych Sulzera. Dzieła Sulzera nie miał Mickiewicz w Kownie, bo — jak wiemy z »Korespondencji Filomatów« — zapytywał listownie Jeżowskiego, czy można to dzieło kupić w Wilnie i za jaką cenę? Encyklopedia Sulzera krążyła w Wilnie wśród Filomatów. Jest więc rzeczą jasną, że Mickiewicz, przystępując do skreślenia »Wstępu do Zofjówki«, musiał być w Wilnie i przestudjować odpowiedni artykuł z dzieła Sulzera. Zobaczmy więc, co nowego mógł się Mickiewicz nauczyć od Sulzera?



3. Stosunek do Sulzera i Lessinga.

Zasady poetyckiego obrazowania wyklada Sulzer jasno, dokładnie i metodycznie w artykule p. t. »Gemählde«.

a) Najpierw mówi o tem, co należy rozumieć przez obraz poetycki? Obraz poetycki ma u niego znaczenie ciaśniejsze, niż u Marmontela. Marmontel wyróżniał tylko narratio i descriptio. Tymczasem Sulzer idzie jeszcze dalej i w obrębie opisu wyróżnia miejsca szczególnie żywe, silne i wyraziste, które nazywa obrazami. Poezja wykazuje tu analogię z malarstwem. Malarz kładzie na obrazie pewne przedmioty w oddaleniu i traktuje je ogólnikowo, inne zaś stawia blisko i żywo przed oczy. »W ten sam sposób postępuje poeta, który większą część swych przedmiotów nieco ogólnie kreśli i tylko zaznacza, inne zaś tak dokładnie i starannie, że wydają się nam bliższe, niż inne, tak, jakby były od nas bardzo blisko. Tym szczególnie wyróżnionym częściom nadajemy przedewszystkiem nazwę obrazów, choć ona przysługuje również całemu poematowi.« (II. S. 227.)

b) Następnie zastanawia się Sulzer nad właściwością obrazu poetyckiego i podkreśla wielką siłę plastyki i bezpośredni charakter działania na wyobraźnię czytelnika.

»Na tem polega wogóle właściwość i oddziaływanie poszczególnych poetyckich obrazów; znajdujemy się w pobliżu opisywanej sceny, widzimy i czujemy każdy szczegół, a odbieramy wrażenie tak żywe, jakby rzeczy odzwierciedlały się nietylko w fantazji, lecz jakbyśmy je odbierali zmysłami.« (II. S. 227-8.)

c) Technikę obrazowania poetyckiego wzoruje Sulzer na metodach malarskich. Między malarstwem a poezją opisową zachodzi ścisła analogia: »Poezja ma także swój sposób rysowania i swój koloryt, jak malarstwo.« (II. S. 227.) Malarstwo posługuje się linją i plamą, a te same zadania ma przed sobą poezja opisowa. Musi ona dawać kontury i barwy, rysunek i koloryt. Obie te strony obrazowania poetyckiego Sulzer szczegółowo omawia.

d) Kolorytem są dlań barwy poetyckie (poetische Farben). Koloryt można uzyskać przez pochwycenie i oddanie kilku rysów charakterystycznych.

»Subtelność sztuki polega na tem, aby obrazowanie było zwięzłe i dosadne, aby w obraz wlać prawdziwe życie z pomocą kilku mistrzowskich rysów.« (II. S. 228.)

Stąd powstaje trudne dla poety zadanie, aby w niewielkiej ilości słów zamknąć obraz przedmiotu. Jedyńą do tego drogą jest dobór odpowiednich słów i zwrotów:

»Dlatego poeta musi tu umieć dobierać słów, które wywołują o wiele więcej wyobrażeń, niż bezpośrednio w nich tkwi; on musi wynajdywać wyrażenia i zwroty, które nieoczekiwanie wywołują

wszystkie wyobrażenia pośrednie (Nebenbegriffe), które pojedynczo nie dadzą się wyrazić.» (II. S. 229.)

e) Perspektywa. Zdaniem Sulzera, poeta musi się tej sztuki nauczyć od malarza. Podobnie jak malarz musi on jedno rzeczy wysuwać na czoło, inne zaś, ważniejsze, kłaść na pierwszym planie.¹⁾ Następnie rzeczy dalsze mają być tylko szkicowane, rzeczy zaś bliższe muszą być wykończone. W ten sposób skomponowany obraz poetycki tworzy całość i jest zdolny przemówić do wyobraźni czytelnika.

Przez zachowanie perspektywy obrazowanie poetyckie różni się od zwykłego sprawozdania, od schematycznego opisu i pozostaje doń w takim stosunku, jak namalowany obraz pewnej okolicy do jej mapy; »jak perspektywiczny rysunek pewnego krajobrazu do jego planu, albo namalowany pejzaż do karty geograficznej, która tę samą okolicę przedstawia.«²⁾

¹⁾ »Diese Kunst muß der Dichter von dem Landschaftsmaler lernen. Alles, was bloß überhaupt dienet seine Landschaft zu charakterisieren, wird in die Entfernung gesetzt; die mittlern Gründe werden mit Sachen angefüllt, die das Besondere der Vorstellung näher bezeichnen, ihre Hauptteile erscheinen schon in einiger Deutlichkeit; die Hauptsachen aber, eine Gruppe von Figuren, die Handlung, die der Maler in seiner Landschaft vorstellen will, wird auf den vordersten Grund ins Große gezeichnet. Die Personen sind uns so nahe, daß wir ihre Gesichtsbildung sehen, jede Geberde bemerken, und sie fast reden hören.« (II. S. 229.)

²⁾ »Die schöne Rede, die nicht bloß ein Werk des Verstandes, sondern auch des Geschmacks ist, verhält sich zu der bloß philosophischen Rede, da es allein um die genaue und methodische Entwicklung der Gedanken zu tun ist, wie die perspektivische Zeichnung einer Landschaft zu einem Grundriß, oder wie eine gemalte Landschaft zu einer Landkarte, die dieselbe Gegend vorstellt. In der Landkarte ist jeder Ort gleich deutlich und in seiner wahren Lage angedeutet; alles

W słowach tych odsłania Sulzer istotę obrazu i wskazuje, czem obrazowanie poetyckie różni się od zwykłego opisu. Powstaje teraz pytanie, w jaki sposób teoria Sulzera wpłynęła na estetyczne poglądy Mickiewicza i jego twórczość?

Odzwierciedlenia tych poglądów należy szukać we »Wstępie do Zofjówki«. Obejmuje on dwie rzeczy: krótko wyłożone zasady obrazowania poetyckiego i próbę dowodu, iż poemat Trembeckiego zasadam tym czyni zadość. Uprzytomnijmy sobie wyłożoną przez Mickiewicza teorię obrazowania.

1. Najpierw zdaje sobie Mickiewicz sprawę z trudności, jakie nastrecza opis poetycki. »W malowaniu okolic, najhojniej od natury upięknionych i godnych podziwienia, śliski jest nader środek pomiędzy pochwałą zbyt ogólną, deklamacyjną, a dokładnem tylko, topograficznem szczegółów wyliczaniem.«

Tę samą myśl z większym naciskiem powtórzył Mickiewicz w kilka lat potem w rozmowie, zanotowanej przez Odyńca. Mianowicie utrzymuje, że sama wierność szczegółów w obrazie »łatwo zrobi go raczej mapą, niż obrazem«. Jest to więc twierdzenie zupełnie w duchu Sulzera. Dalej zgodnie z Sulzerem przeprowadza Mickiewicz ścisłą analogię między malarstwem a obrazowaniem poetyckiem, twierdząc, że »wszystkie zalety obrazu poetyckiego kończą się na doskonałej perspektywie, światłocieniu i kolorycie«.

ist uns da gleich nahe; in der Landschaft aber fällt jedes so ins Gesicht, wie man es aus einem gewissen Stand und aus einem Gesichtspunkt sieht; das Nahe ist groß und ausführlich, das Entfernte klein und undeutlich.« (II. S. 230.)

2. Mickiewicz chwali koloryt poematu Trembeckiego. Ponieważ Trembecki koloryt obrazów dobrze oddawał, dlatego spotykamy w jego poemacie »zwroty śmiałe i niepospolite składnie«. Znowu idzie tu Mickiewicz w ślady Sulzera, który w podobny sposób każe poecie osiągać koloryt: »Er muß Ausdrücke und Wendungen finden, die plötzlich alle Nebenbegriffe erwecken, die sich einzeln nicht ausdrücken lassen.«

3. Oprócz tych dwóch głównych myśli znajduje się we »Wstępie do Zofjówki« ustęp, który nie ma odpowiednika u Sulzera. Mianowicie Sulzer poprzestaje na przeprowadzeniu analogji pomiędzy malarstwem a poezją opisową. Tymczasem Mickiewicz przyjmuje również pewne odmienne metody poetyckiego obrazowania.

»Uważać wypada, iż oprócz wmieszanych stosownych ustępów dla rozmaitości, samo to przechodzenie z miejsca na miejsce okazuje wielką sztukę poety, który, oprowadzając niejako za sobą czytelnika, martwemu obrazowi życie i ruch nadał.«

Mickiewicz chwali tu dwie rzeczy u Trembeckiego: 1. przeplatanie opisów wtrąconemi zdaniem i uwagami; 2. nadawanie przedmiotom martwym ruchu i życia.

Powstaje pytanie, pod czyim wpływem zwrócił Mickiewicz uwagę na takie środki techniki poetyckiej. Zdanie pierwsze mógł wypowiedzieć pod wpływem Bouterweka, w którego estetyce wówczas się rozczytywał. Otóż Bouterwek żądał przeplatania opisu refleksjami i uwagami:

»Niema czystego opisu poetyckiego. Sprzeciwia się więc idei doskonałego poematu obieranie opisu za podstawę kompozycji. Jednak interesująca mieszanina poezji lirycznej z dydaktyczną i epiczną może w ten sposób powstać. Na takiej mieszaninie polega cała wartość poetycka »Pór roku« Thompsona, »Alp« Hallera i podobnych poematów.«¹⁾

Ubocznie można zaznaczyć, że również pod wpływem Bouterweka mógł Mickiewicz obok kolorytu i perspektywy żądać od obrazu światłocienia (Helldunkel).

W każdym razie możemy stwierdzić, że Sulzer nie był dla Mickiewicza jedynym źródłem informacji. Od Sulzera przejął tylko myśl zasadniczą, by opis poetycki dawał efekt równy malowidłu, czyli z malarstwem rywalizował. Natomiast metody poetyckiego obrazowania znacznie rozszerzał. Później w praktyce trzymał się tych samych zasad: n. p. portret Gerwazego jest gęsto przeplatany uwagami.

Ciekawszą jest druga myśl Mickiewicza, który mówi, że Trembecki niejako oprowadza czytelnika za sobą, a tem samem martwemu obrazowi nadaje życie i ruch. Zdanie to nasuwa nam na myśl teorię Lessinga, który najbardziej oddalał metody poetyckiego obrazowania od metod malarskich. Żądał on, by poeta oddawał tylko czynności, a przedmioty malował tylko w stanie ruchu. Jest rzeczą wątpliwą, czy Mickiewicz znał wówczas teorię Lessinga w całej jej rozciągłości. W każdym razie powyższy pogląd zdradza z nią pewną styczność. Mickiewicz

¹⁾ F. Bouterweks Aesthetik. Wien-Prag 1807. S. 378.

musiał zapoznać się z nią za pośrednictwem autorów innych. Przedewszystkiem Goethe utwór swój p. t. »Herman i Dorota« napisał zgodnie z wymaganiami Lessinga. Opisując ogród, rzeczy martwej nadaje ruch w ten sposób, że każę gospodyni oprowadzać nas po tym ogrodzie. Ten pomysł Goethego uwydatnia w swym rozbiórze krytyk niemiecki, Schlegel, a z rozbiorem tym mógł się Mickiewicz zapoznać.

Wreszcie podobny pogląd wygłasza Schiller w rozprawce krytycznej o poezjach Mattissona, która również mogła być Mickiewiczowi znana.¹⁾

W praktyce stosuje Mickiewicz podobną zasadę w »Panu Tadeuszu«. Widzimy to w opisie ogrodu:

»Tu kapusta, sędziwe schylając łysiny...
Ówdzie podnosi złotą kitę kukurudza:
Gdzie niegdzie otyłego widać brzuch harbuza...«

W opisie tym mieści się w sposób domyślny oprowadzanie po ogrodzie. Partykuły: tu, tam, ówdzie, wyobrażają gesty ręki, wskazujące na prawo i lewo grzędy jarzyn. Odczucie tych gestów ręki ułatwia wyobraźni odtworzenie obrazu ogrodu.

¹⁾ »Seine (poety) Sache ist nicht sowohl, uns zu repräsentieren, was ist, als was geschieht; und versteht er seinen Vorteil, so wird er sich immer nur an denjenigen Teil seines Gegenstandes halten, der einer genetischen Darstellung fähig ist. Die landschaftliche Natur ist ein auf einmal gegebenes Ganze von Erscheinungen, und in dieser Hinsicht dem Maler günstiger; sie ist aber dabei auch ein succesiv gegebenes Ganze, weil sie in einem beständigen Wechsel ist, und begünstigt insofern den Dichter. H. M. hat sich mit vieler Beurteilung nach diesem Unterschied gerichtet. Sein Objekt ist immer mehr das Mannigfaltige in der Zeit als das im Raume, immer mehr die bewegte als die feste und ruhende Natur.« (S. W. Stuttgart 1869. T. XII. S. 307.)

Rekapitulacja:

Sulzer pouczył Mickiewicza, że poeta może skutecznie rywalizować z malarzem. Inni teoretycy, jak Bouterwek, ewentualnie Lessing, zaznajamiali go z metodami, właściwymi poetyckiemu obrazowaniu. Jakież znaczenie mogła mieć ta teoria dla twórczości Mickiewicza? Dodatnią jej stroną było to, że nie ograniczała ona swobody wyobraźni, — przeciwnie ośmielała ją. Sulzer, każąc poecie dorównywać malarzom pod względem perspektywy i kolorytu, zwracał właściwie uwagę na trudności, z jakimi ma poeta-malarz do czynienia. Natomiast teoria Sulzera poza temi ogólnymi pouczeniami nie dawała żadnych wskazówek, któreby zastępowały talent lub pracę wyobraźni.

Możemy więc powiedzieć, że Sulcer uświadomił tylko Mickiewiczowi właściwą istotę obrazów poetyckich, a następnie zachęcił do samodzielnych w tym kierunku prób. Tem samem wyzwolił go z pod powagi retoryki, tworzącej obrazy mdłe, papierowe, stylizowane, a skłonił go do ufania wyobraźni.

Mickiewicz, w miarę rozwoju i dojrzewania talentu poetyckiego, stawał się coraz bardziej samodzielny. Studja estetyczne utwierdziły go tylko w tem dążeniu, ułatwiając mu uświadomienie sobie tego, co sam czuł w głębi, jako prawdziwy i wielki artysta.

4. Technika malarska w Grażynie.

Przekonaliśmy się, że Mickiewicz pilnie studiował teorię obrazowania, pragnąc zdać sobie jasno sprawę z tego, jaki ma cel obrazowanie poetyckie, jakie trudności do przewyciężenia i jakie środki do dyspozycji. Powstaje pytanie, w jaki sposób odzwierciedliła się teoria estetyczna i świadomość zasad tworzenia w twórczości Mickiewicza?

Najbliższym utworem, jaki zasługuje na rozpatrzenie z tego punktu widzenia, jest »Grażyna«. Dość zajmowano się głównie takimi zagadnieniami, jak Kompozycja tego utworu, geneza, styl i t. d. Nikt jednak nie rozpatrzył malarskiej strony utworu, nie ocenił plastycznej siły poematu.

Zdania krytyków o »Grażynie« są podzielone, chociaż przeważnie zlewają się w zgodny hymn pochwalny. Prof. Kallenbach nie ma dla poematu słów zachwytu: »Spokój epicki, powaga słowa, dosadność i jędrność wyrażenia czarują nas dzisiaj w »Grażynie« tak samo, jak niegdyś Czeczota.«¹⁾

Bardziej wstrzemięźliwy jest Chlebowski, który w utworze Mickiewicza widzi raczej »studjum«, niż dzieło, wypływające z bezpośredniego tworzenia i natchnienia. (Pisma. Warszawa 1912. T. I. S. 194.)

¹⁾ A. Mickiewicz, Poznań 1918, T. I. S. 243.

Ostatni badacz »Grażyny«, Prof. Bruchnalski, z wielkiem uznaniem wyraża się o stylu poematu; uwypatnia naturalne i jasne porównania, oraz personifikację (»Grażyna«. Wydawnictwo Zakładu Ossolińskich, Lwów 1922. S. XLVI.) Prof. Bruchnalski rozpatruje styl poematu w oderwaniu od celu, jakiemu ma służyć, dlatego również pominął kwestję plastycznej jego siły. Wogóle, w wypadku takim wchodzi w grę czynniki, które utrudniają przedmiotowość sądu. Erudyte i badacza literatury pociąga »Grażyna« tyloma ciekawymi stronami, że łatwo nie dostrzega albo jej wybacza pewne niedostatki. Tak właśnie stało się z plastyczną stroną tego poematu. Obrazowanie poetyckie w »Grażynie« nie jest ani śmiałe, ani silne. Można powiedzieć, że stoi o całe niebo niżej od »Zofjówki« Trembeckiego. Jednak wpojono w nas uprzedzenie do »Zofjówki«, jako utworu klasycznego, skutkiem czego nikomu nawet nie przychodzi do głowy utworów tych zestawiać. Bez wątpienia »Grażyna« ma inne piękności, nieznane »Zofjówce«, ma interesującą treść, wzruszające sceny, intrygującą akcję; pod względem opisowym jednak różni się tylko wierszem, zastępując regularny, na wzór francuskiego aleksandrynu budowany trzynasto-zgłoskowiec, bardziej elastycznym, choć nierównie silnym i harmonijnym jedenasto-zgłoskowcem.

Wiadomo, że sam Mickiewicz nie był zadowolony z »Grażyny«: »Jest to pierwsza robota, której skończenie nic mnie nie cieszy, bo po większej części klepana invita Minerva«. Wyznania poety nie można bagatelizować, lecz należy rozważyć, co się Mickiewiczowi w dziele mogło nie podobać?

Ogólny niedostatek podkreśla sam poeta, przyznając, że poemat nie był wynikiem bezpośredniego natchnienia. Nadto z punktu widzenia teorii estetycznych, jakie wówczas wyznawał, mógł dostrzec pewne niedostatki. Spróbujmy zrekonstruować te wszystkie założenia teoretyczne, które usposabiały go krytycznie w stosunku do własnego dzieła.

a) W »Uwagach nad Dumą« zdał sobie Mickiewicz sprawę ze stosunku krytyki do twórczości: »Ideal, który sobie (poeci) myśląnie utworzyli, służył im za skalę, podług której doskonałość dzieł swoich oceniali...« Zdaniem Mickiewicza, każdemu twórcy przyświeca pewien cel, pewien ideał. Zadanie krytyki polega na tem, aby ten ideał odgadnąć i stwierdzić, o ile twórca zamiaru swego dopiął. Przekonanie takie o metodzie krytyki przejął Mickiewicz od Sulzera, który twierdzi, że »każde dzieło sztuki zmierza do pewnego celu. Cel jego, czyli to, czem ono być powinno, musi się wydobyć z jego stylu. Gdy się to robi, ma się pierwowzór, wedle którego dzieło powinno być osądzone.« (III. S. 12. art. Kenner.)

Zastawwszy ten punkt widzenia do Mickiewicza, zastanówmy się, jaki ideał artystyczny przyświecał mu przy tworzeniu »Grażyny«, jaki gatunek literacki chciał stworzyć?

b) »Grażyna« mogła być próbą szukania nowych dróg. W jakim kierunku mogły podążać nowatorskie dążenia Mickiewicza, pouczają nas ówczesne rozprawy teoretyczne poety. Mickiewicz potępiał stanowczo tylko klasycyzm francuski. Romantyzm był dla niego pojęciem ciasnem i oznaczał piękno

o charakterze średniowiecznym. Ideału zupełnie nowej poezji nie miał poeta wówczas jeszcze należyście określonego. Obok romantyzmu cenił klasycyzm czysty. W tym kierunku wpłynęła nań literatura niemiecka, klasycyzm Goethego i Schillera. Jak dla innych, tak samo i dla Mickiewicza, »Herman i Dorothea« była prawdziwym Homerem, przeniesionym do XVIII. w. Pod wpływem kultu dla czystego klasycyzmu Mickiewicz zaczyna uwielbiać pisarzy staropolskich, wolnych od maniery francuskiej. W rozprawie o »Zofjówce« stara się udowodnić, że Trembecki zbliża się do pisarzy staropolskich, że jest klasykiem, a nie pseudoklasykiem.

c) Jak wykazano, Grażyna pozostaje pod silnym wpływem »Jerozolimy Wyzwolonej«. Mickiewicz znał sąd Bouterweka o tem dziele, który je nazywał »Iljadą romantyczną«. Dzieło to miało treść romantyczną, a formę klasyczną. Jest więc rzeczą jasną, dlaczego Mickiewicz obrał sobie to dzieło za wzór. Nie miało ono nic wspólnego z manierą francuską i przedstawiało szczęśliwą kombinację stylu klasycznego z romantycznym. Nadto polskie tłumaczenie Kochanowskiego uczyło go przywracać językowi polskiemu moc i żywość.

d) Obecnie możemy wywnioskować, jaki zamiar przyświecał Mickiewiczowi przy pisaniu »Grażyny«. Ówczesne pokolenie polskie tęskniło za eposem. Z tego powodu nawet takie liche próby, jak »Jagiellonida«, spotykały się z entuzjastycznym przyjęciem. Mickiewiczowi uśmiechnął się śmiały pomysł, by zapłacić tę dotkliwą lukę w literaturze polskiej. Plan poety był bardzo szeroki. Tu nie chodziło o napisanie interesującego dzieła, ale chodziło

o czyn epokowy, o stworzenie nowego rodzaju. Wydając równocześnie »Grażynę« i »Dziady«, stwierdzał poeta, że na dwóch najważniejszych polach literatury szuka dróg nowych. Zamiar był śmiały i przechodzący siły młodzieńca, którego talent jeszcze należycie się nie rozwinął, a fantazja czerpała więcej z książek, niż z życia.

e) Stwierdziliśmy, że »Grażyna«, jako pomysł rodzaju literackiego, urodziła się w sztucznej nieco atmosferze, bo przedewszystkiem wyrosła z teorii literackich i estetycznych. Niezupełnie naturalne urodzenie musiało zaciążyć na jej organizmie. Innymi słowy, nie należy się dziwić, jeżeli w niej będzie więcej literatury, niż życia, więcej retoryki, niżli bezpośredniej inspiracji.

f) Przypatrzmy się teraz obrazowaniu poematu.

»...miesiąc wysoko,
Pośród krążącej czarnych chmur powodzi
We mgłę niecałe pokazywał oko.«

Są tu dwie przerośnię: powódź i oko. Przerośnię pierwsza jest bardzo poetyczna, druga zupełnie prozaiczna, psująca urok opisu. Czyni ona wprawdzie zadość wymaganiom Marmontela, by była jasna i zrozumiała, ale tyle tylko; oko jest dla nas pojęciem, dlatego słowo to nie przemawia do wyobraźni.

»Jakowiś ludzie biegną po błoniach,
A gałąź cieniu za każdym się czerni.«

Określenie »gałąź cieniu« jest optycznie wierne, ale pod względem poetyckim pozbawione malowniczości. Zestawienie tych słów jest niezgrabne, a szczególnie ten w opisie całym razi, jak ciało obce.

»A chociaż wiekiem od młodej jutrenki
Pod lat niewieścich schodziła południe,
Oboje, dziewczki i matrony wdzięki
Na jednym licu zespoliła cudnie.
Powagą zdziwi, a świeżością znęca:
Zda się, że lato oglądasz przy wiosnie.«

Jest to portret w stylu czysto klasycznym, wykonany wedle recepty choćby Marmontela. Poeta nie daje obrazu, portretu właściwego, nie posługuje się linią ani kolorem, lecz roztacza przed nami szereg alegoryj. Oto! cała tajemnica tej posagowości, czy chłodu klasycznego, o którym się mówi z powodu »Grażyny«. Takiego »posagowego« portretu nie znajdzie w »Panu Tadeuszu«, bo tam poeta wszędzie dąży do bezpośredniości wrażeń i nie ucieka się do alegoryj. Naturalnie, że nie odmawiam charakterystyce Grażyny zalet, stwierdzam jednak wybitnie klasyczny charakter opisu. Podziwiać tu można tylko zreczność poety w posługiwaniu się retoryką.

»Jest od przykopów miejskich tak daleka,
Jako niemieckiej broni grzmot doniesie,
Mała, zaledwie znana komu rzeka...«

Mamy tu typowo klasyczną peryfrazę (broń niemiecka), a styl ma wybitny charakter gawędzenia (narratio), daleki od jakiegokolwiek plastyki.

»Już noc pierzchała, już różane włosy
Zorza na wschodnim roztacza obłoku.«

Personifikacja ta również jest sztuczna i zawiła, zbliża się do alegorii i jako taka daje słabe wyobrażenie o piękności świtu. Tu, jak i w innych miejscach, ulega Mickiewicz złudzeniu klasyków, jakoby piękno opisu zasadzało się na operowaniu figurami. Same figury czynią opis retoryckim, ale nie poetycznym.

»A bóg zwycięstwa, przyszłe ważąc losy,
Równy krwi ciężar stąd i zowad bierze,
I szala dotąd w równej stoi mierze.

Tak ojciec Niemen, mnogich piastun łodzi...»

Sytuację bojową określa poeta z pomocą bladoego »zmyślenia poetyckiego« (bóg zwycięstwa). Następnie daje długie porównanie homeryckie, które wymaga zastanawiania się. Jest to znów spokojne gawędziarstwo, ale nie silny, dramatyczny opis.

Wogóle takie długie porównania homeryckie przeważają w poemacie, a zjawiając się w momentach najdramatyczniejszych, osłabiają wrażenie. N. p.

»Jęknał mąż czarny, a jak czarna chmura,
Ryknawszy, błysnie piorunowym gradem,
Z taką szybkością leci na kontura.»

Poeta wszystko czyni, aby siłę naszego przeżycia sparaliżować. Zamiast skupić uwagę na błyskawicznym ruchu Litawora, poeta ją odrywa i każe zająć się widokiem chmury. W dodatku ta chmura jest mało interesująca, bo nieodrazu zorjentujemy się, co to za dziwoląg ten »grad piorunowy«. W tym wypadku poeta winien oddać ruch Litawora, jeżeli opis ma być poetycki. Jak się jednak oddaje ruchy w poezji, retoryka nie uczyła. Mickiewicz nauczył się tego sam, gdy pisał »Pana Tadeusza«.

Piękne porównania, silniejsze i żywsze obrazki trafiają się w »Grażynie«, ale toną w powodzi zimnych, szkolnych opisów. Pięknym n. p. jest opis uśmiechu Litawora:

»Tyle dodaje smutnej twarzy wdzięku,
Ile kwiat w bladym nieboszczyku ręką.»

W przeciwieństwie do innych porównań chłodnych, bezbarwnych i bezwonnych, opartych na wyrozumowaniem, logicznym pokrewieństwie, to porównanie opiera się na pokrewieństwie uczuciowym i dlatego jest porównaniem nie tylko z formy, ale z istoty.

Rekapitulacja:

Pisząc »Grażynę«, szukał Mickiewicz nowej formy eposu narodowego. Z jednej strony chciał się oddalić od stylu pseudoklasycznego i utworów w rodzaju »Jagiellonidy«, z drugiej strony chciał pod względem formy trafić w ducha prawdziwej klasyczności. Utwór miał być podobnie, jak dzieło Tassa, — »Hjadą romantyczną«. Stosownie do »epickiego spokoju« obrał poeta, jako formę przedstawiania, opowiadanie (narratio), które miejscami miało przechodzić w opis (descriptio). W sposobie opisywania wzorował się na Homerze i Tassie, oraz korzystał obficie z tych wskazówek Marmontela, jakich sam udzielał uczniom kowieńskiej szkoły powiatowej. Poemat, podsycany więcej erudycją, niż natchnieniem i wyobraźnią, nie zdradza pod względem plastyki znamion wyższego artyzmu. Gdybyśmy chcieli utwór sądzić z tej tylko jednej strony, musielibyśmy się zgodzić z Chlebowskim, że jest on tylko literackim »studjum«. Pod względem czysto artystycznym »Grażyna« nie może wytrzymać porównania z »Marją«, bo utwór Malczewskiego przewyższa ją prawdą psychologiczną, prawdą historyczną, siłą plastyki i pięknnością krajobrazów.

Znikli w zarosłą przepaść — aż krążąc parowy,
Jeszcze raz świetne z krzaków ukazali głowy.
Jakiś na wzgórkę rozkaz młodzieniec dał znakiem,
I poszli, poszli...

I ciche, puste pola — znikli już rycerze.»

5. Tajemnica artyzmu.

Analiza »Grażyny« mogła nas pouczyć, dlaczego Mickiewicz nie był z niej zadowolony? Zapewne gdy utwór był już bliski ukończenia, zapoznał się poeta z teorią Sulzera i bliżej wniknął w istotę poetyckiego obrazowania. Wówczas mógł spostrzec, że obrazowanie »Grażyny« jest czysto szkolne, retoryczne. Nie było tam ani jednego obrazu, któryby mógł rywalizować z malowidłami. W doborze środków stylistycznych przeważały refleksyjne porównania i chłodne alegorie. Brakowało zupełnie świeżego, żywego kolorytu i perspektywy.

Malczewski, dając jakiś opis, przestrzega punktu obserwacyjnego, podobnie jak malarz. W ten sposób został przedstawiony wymarsz wojska z zamku pod wodzą Wacława (I.—VII.). Poeta, kreślący obraz tego wymarszu, znajduje się w zamku i stoi na miejscu. Następujące wrażenia wzrokowe i słuchowe zostały pochwycone i oddane z tego nieruchomego punktu obserwacyjnego. Najpierw słyszemy dudnienie kopyt po bruku zamkowym, potem lżejsze uderzanie o ziemię na drodze polnej, a wreszcie powolne oddalanie się;

»I ciszej, ciszej brzęcząc — już słabo — zdaleka —
Głuchy dochodzi odgłos i coraz ucieka.

W »Grażynie« niema ani jednego obrazu, któryby był uchwycony z pewnego punktu obserwacyjnego. Natomiast podobny, co u Malczewskiego, opis, ale bardziej jeszcze kunsztowny i pomysłowy spotykamy w »Konradzie-Wallenrodzie«. Poeta miał opisać wyprawę Krzyżaków na Litwę. Z pomocą opowiadania mógł poeta łatwo wywiązać się z tego zadania. Jednak w epoce »Konrada-Wallenroda« Mickiewicz był za wielkim artystą, by posługiwać się zwykłym gawędzeniem. Dlatego obrał drogę osobliwszą. Nie wybrał się razem z Wallenrodem na Litwę, jako sprawozdawca wojenny, ale pozostał w Malborgu. Zamiast opisywać samą wyprawę, poeta przedstawił nam mieszkańców Malborge, którzy żegnają wyruszające hufce, nad słuchują wieści z pola bitwy, witają z przerażeniem kopiących się przez śniegi niedobitków. Opis ten nie ma nic wspólnego z retoryką, ani literaturą. Poeta czerpie tu z własnych przeżyć, kreśli wspomnienia dziecinne wyprawy i powrotu wojsk napoleońskich.

Artyzm opisu polega na tem, że poeta nie unika trudności, lecz zdaje sobie z nich sprawę, by je szczęśliwie przezwyciężyć. Równocześnie rywalizując z malarzem, zna przywileje i niedostatki swej sztuki. Poezja może oddać to wszystko, co malarstwo, ponieważ jednak nie działa wprost na zmysły, musi przemawiać i wdzierać się do duszy pośrednio. Obrazowanie poetyckie Mickiewicza

możemy podziwiać w sonetach i w Panu Tadeuszu. Mickiewicz zdumiewa nas siłą wyobraźni i tą intuicją niezawodną, która mu w każdej chwili podsuwa środki dla poety najodpowiedniejsze. Pod tym względem Sonety od Grażyny dzieli przepaść ogromna. Tę szybką zmianę tłumaczy nam fakt, że poeta z powodu wyjazdu z Litwy oderwał się od literatury i teorii, a począł kształcić się na księdze najniezawodniejszej. Jaka są piękne widoki przyrody. Pod jej wpływem postawił Mickiewicz opis poetycki na wyżynie prawdziwego artyzmu i uczynił go równie silnym, żywym i wymownym, jak najwspanialsze malowidła.

Nasuwa się pytanie, jaką techniką posługuje się Mickiewicz przy kreśleniu swych obrazów słowem? Odpowiedź jest bardzo prosta. Poeta, obdarzony z natury talentem i wyobraźnią, zajmuje wobec przyrody właściwe stanowisko, zatapia się w niej, a wówczas staje się ona treścią jego wewnętrznych przeżyć i sama szuka sobie słów, zwrotów, porównań i rymów. Jest to więc bardzo ogólna i prosta reguła, czy metoda, której nauczyć się nie można. Nawet nowsze teorie estetyczne nie mogły tu nic nowego dorzucić, ograniczając się wyłącznie do wyjaśnienia naturalnego stosunku twórcy do przedmiotu. Albalat poleca tylko żywe odczucie przedmiotu, jako podstawę opisu; przedmiot trzeba widzieć, odczuć, przeżyć, a odpowiednia interpretacja artystyczna nasunie się sama.¹⁾

Na czym polega malarska potęga słowa Mickiewiczowskiego, wskazałem w innych rozpra-

¹⁾ Albalat A.: *L'art d'écrire*. Paris 1908.

wach.¹⁾ Ażeby się nie powtarzać, podkreślę tylko kilka rysów malarskiej techniki Mickiewicza. W tym celu rozpatrzę sonet p. t. *Stepy Akermańskie*.

»Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu;
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi,
Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi,
Omijam koralowe ostrowy burzanu.«

Opis wykazuje następujące właściwości techniki:
1. Poeta posługuje się metodą pośrednią, bo zamiast dawać suchy opis, odtwarza swoje przeżycia. Treść tego przeżycia jest złożona; poeta ogląda stepy i rozkoszuje się jazdą. Oba elementy, podmiotowy i przedmiotowy, zlewają się w jednolitą, harmonijną całość.
2. W sposobie opisywania uderza nas fantazja poety. Poeta wyszukuje niezwykle pokrewieństwo między morzem i stepem. Wyszukanie takiego pokrewieństwa jest wynikiem spotęgowanej czynności wyobraźni, niejako jej igraszką. Fantazja, z jaką poeta traktuje swój przedmiot, udziela się i nam, czyniąc opis żywym. Jest to konieczny warunek, od którego zależy artyzm opisu, gdyż podobać może się nam tylko przedmiot, pobudzający fantazję.
3. Poeta wywołuje w nas bogatą skalę uczuć i wrażeń. Zwrot: »śród fali łąk szumiących« — oddaje równocześnie wrażenia dotykowe (miętkość, łagodność fali) i słuchowe (szum łąk). Jednym słowem, poeta przemawia do wszystkich stron naszej duszy.

¹⁾ Brodziński i Mickiewicz wobec Laokoona Lessinga (*Archiwum Tow. Nauk. we Łwowie. Dział I., tom I., zes. 1.*).

Wzory metodyczno-krytycznego rozbioru literatury pięknej. Cieszyń. »Kresy« 1921.

Podobną metodą jest opisana w zwrotce następnej noc na stepie:

»Już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu;
Patrzę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi:
Tam zdala błyszczący obłok? tam jutrzienka wschodzi?
To błyszczący Dniestr, to weszła lampa Akermanu!«

Opisując dalszy etap podróży, poeta nadal czuje się w sytuacji żeglarza. Jak żeglarz nocą, musi się kierować gwiazdami. Jak żeglarza prowadzi do portu lampa, tak jemu wskazuje drogę do Akermanu srebrna wstęga Dniestru. Poecie znów nie chodzi o pokrewieństwo formalne, refleksyjne. Do żeglarza dlatego jest podobny, bo podobnych doznawał uczuć i wrażeń. Z nastaniem nocy, jak żeglarz, walczy z ciemnością, aby nie zbłądzić. Walczy szczęśliwie, a przewycięzanie trudności sprawia mu rozkosz. Jak w zwrotce poprzedniej urok jazdy, tak tu odtwarza poeta urok walki. Obraz nocy dochodzi do wyrazu pośrednio, prześwieca niejako przez uczucia i wrażenia poety; jest to noc przeżyta, podmiotowa raczej, niż realna.

Jako autor sonetów, wszedł Mickiewicz na właściwą drogę; zrozumiał, w czym tkwi istota i piękno poetyckiego obrazu. Jeszcze dalej poszedł w tym kierunku w »Panu Tadeuszu«. Poeta ubiegał się o najsmielsze efekty malarskie, nie opuszczając nigdzie granic poezji, bo rozumiał, że poeta różni się od malarza nie przedmiotem, ale metodą tworzenia. W tym rozwoju talentu teoria i estetyka odegrały rolę pośrednią; nie uczyły go tworzyć, tylko uczyły odróżniać szych od złota i zachęcały dążyć w kierunku pełnego, niezaprzeczonego artyzmu.

Dzięki temu poemat Mickiewicza wolny jest od wszelkiej maniery, jaką traci jeszcze Grażyna.

Mickiewicz w rozwoju swym przeszedł tę samą drogę od poezji fałszywej do prawdziwej, jaką przeszli również romantycy francuscy. Bardzo pouczającą jest w tym względzie odpowiednia paralela. Rozwój poetyckiego stylu francuskiego przedstawił znakomicie Emanuel Barat w dziele p. t. »Le style poétique et la révolution romantique« (Paryż 1904). Wedle niego fałszywość poezji klasyków polega na tem, że oni sam styl poetycki podnosili do godności poezji. Ich teoria i praktyka dowodzi, że poezję zasadzali na zniekształcaniu naturalnej treści. Jakakolwiek treść, przetransportowana na sumę pretensjonalnych figur retorycznych i środków stylistycznych, uchodziła za dzieło sztuki. Delille powiada wyraźnie: »En général il semble que la poésie soit une transposition, une métonymie continue« (Georg. III. nota 25.). Barat podaje klasyczny przykład, jak wyglądało takie transponowanie. Mamy prostą myśl: widać z wiejskich nazw konstelacji, że pierwsi astronomowie byli pasterzami. Poeta klasyczny w ten sposób to zdanie zniekształca:

»... et le ciel nous répète
Que la docte Uranie a porté la houlette.«

Tu środek stylistyczny przestaje być środkiem, a nabiera znaczenia celu, czyli jak mówi Barat: »la poésie de style est toute la poésie, elle consiste à tout dénaturer pour nous donner le plaisir de tout reconnaître.« (S. 31.)

Takie zniekształcenie treści, usiłujące zastąpić polot poetycki pretensjonalną liberją retoryczną,

może występować w stopniu mniejszym lub większym, a stosownie do tego sprawia wrażenie chłodne lub śmieszne. Jaki polot i wdzięk uderza nas we wierszu Słowackiego:

»Trzy razy księżyc przemienił się złoty.«

Jak niedołącznie zaś wyraża tę samą myśl Twardowski:

»Już po trzykroć słonecznych dostawa promieni
Złota Febe i szczupłą w zupełną twarz mieni.«

Użyte przez Mickiewicza w »Zimie miejskiej« peryfrazy bardzo dobrze mogą służyć celom humorystycznym, ale nie poważnemu opisowi.

Obraz nowoczesny stworzył w poezji francuskiej Chateaubriand, a pojął go tak, jak Mickiewicz w »Panu Tadeuszu«. ¹⁾

¹⁾ »C'est la représentation par des mots d'un objet, d'une personne, d'un paysage, d'une scène; il ne s'agit pas comme pour l'image pseudoclassique de représenter l'objet donné avec les traits d'un objet voisin; non; il faut représenter l'objet aussi clairement que possible en l'appelant par son nom, en expliquant par la tournure la plus simple et avec les mots propres et les diverses circonstances qu'on veut reproduire.« (Barat, S. 48.)

6. Teorja Mickiewicza w błędnym oświeceniu Chmielowskiego.

Jak wykazały nasze rozstrząsania, rozprawa Mickiewicza o »Zofjówce« oznacza w rozwoju estetycznej samowiedzy poety znaczny postęp i rozwój ten nam objaśnia. Na tę rzecz nie zwróciła należytej uwagi nasza krytyka. Wiele w tym względzie zawinił Chmielowski, który nie zrozumiał dobrze myśli Mickiewicza, przedstawił je w fałszywym świetle i ten sfalszowany obraz teoryj Mickiewicza przekazał następcom.

Wedle Chmielowskiego rozprawka o »Zofjówce« stoi na jednym poziomie z recenzją Jagiellonidy, dlatego zalicza ją do okresu klasycznego mimo późnej daty:

»Jeszcze więc i w kwestji poezji opisowej Mickiewicz pozostał wiernym kierunkowi klasycznemu. Jak w tym samym tomiku pomieścił poeta ballady obok Warcab, tak też w tym samym roku napisał objaśnienia do »Zofjówki« i rzecz o poezji romantycznej.« (Estetyka M., s. 48.)

Chmielowski więc uważa rozprawkę o »Zofjówce« za anachronizm. Mickiewicz, wyznawca romantyzmu, miałby tu jeszcze ulegać starym nałogom, składać ofiary bogom, których się wyparł w imię bogów nowych.

Rozumowanie Chmielowskiego jest bardzo proste i pozornie trafne, w samej rzeczy jednak imputuje Mickiewiczowi bezmyślność. Trudno wprost przypuścić, aby Mickiewicz, który z taką uporczywością szukał dróg najwłaściwszych i pilnie zagłębiał się w teorie estetyczne, w tym wypadku postępował bez głębszego uzasadnienia. Postępowanie Mickiewicza wynikało z głębokiego przekonania, opartego na szerszych założeniach teoretycznych. Te założenia należało wydobyć, czego właśnie nie uczynił Chmielowski i dlatego zabłąkał się w świecie myśli Mickiewicza.

Różne okoliczności złożyły się na to, że Chmielowski sfałszował właściwe oblicze estetyki Mickiewicza. Po pierwsze, kierował się pewnymi uprzedzeniami. Dla niego Lessing był powagą, a jego teoria pewnikiem niewzruszonym. Następnie tło porównawcze daje za skąpe. Chmielowski nie uwzględnia całego bogactwa teorii estetycznych, jakie krążyły w dobie romantyzmu, a wśród których mógł Mickiewicz wybierać. Wreszcie zupełnie fałszywie widzi Chmielowski w Mickiewiczu skrajnego romantyka, co nie pozwala mu należycie odczuć i przeniknąć nowatorskich dążeń poety. Dla Chmielowskiego kasycyzm i romantyzm to dwa ściśle określone pojęcia, odgraniczone od siebie w sposób bezwzględny.

Rozpatrzmy po kolei najważniejsze pomyłki Chmielowskiego.

1. Zastanawiając się nad stosunkiem Mickiewicza do »Laokoona« Lessinga, twierdzi, że Mickiewicz wówczas nie znał jeszcze teorii Lessinga. Twierdzenie swe tak uzasadnia:

»...gdyby Mickiewicz znał »Laokoona«, to prawdopodobnie nie byłby z takim zachwytem uwielbiał poematu Trembeckiego, jako okazu wkraczania poezji w dziedzinę malarstwa; a jeżeliby mimo rozumowania Lessinga dopuszczał prawo bytu dla poezji opisowej, toby uczuł się zmuszonym do zbicia, albo zachwiania przynajmniej zasady, przez krytyka niemieckiego postawionej, że właściwą dziedziną poezji są rzeczy, dziejące się w czasie, nie zaś przedmioty w przestrzeni.« (S. 46.)

Jak wiadomo, jest w rozprawie Mickiewicza miejsce jedno, które wskazuje, że rozprawa Mickiewicza pozostaje w pewnym stosunku do teorii Lessinga. Chmielowski wyklucza znajomość tej rozprawy, rozumując całkiem logicznie, że Mickiewicz, znając teorię Lessinga, albo ją zbijał, albo by odrzucał uprawnienie poezji opisowej.

Jest jednak jeszcze trzecia możliwość, której nie dostrzegł Chmielowski. Mickiewicz stawia poezji opisowej bardzo surowe wymagania. Odrzuca ulubioną przez klasyków ornamentykę mitologiczną, żądając porównań, czerpanych z natury. Następnie pomija różne figury retoryczne, których istnienie samo wystarczało klasykom, by opis jakiś uważać za arcypoetyczny. Mickiewicz żąda od poezji opisowej perspektywy i kolorytu, a obok tych zalet wymienia życie i ruch. Jak widzimy, Mickiewicz formułuje tak głębokie pojęcie poezji opisowej, o jakim nawet się nie śniło klasykom w rodzaju Koźmiana. Wobec tych faktów jest rzeczą śmieszną twierdzić, że Mickiewicz, pisząc »Wstęp do Zofjówki«, stał na stanowisku tych zasad stęchłego klasycyzmu, jakie przyświecały recenzentowi Jagiellonidy. Mickiewicz

nie jest tu ani klasykiem, ani romantykiem, tylko żąda prawdziwej, rzetelnej poezji, tego, co stanowi istotę artyzmu.

Z wywodów Mickiewicza wynika, że ruch i życie uważał za zaletę obrazów poetyckich. Poza tem mówi poeta o trudnościach metody w obrazowaniu poetyckiem, ale nigdzie nie naznacza mu granic. Nasuwałoby się więc przypuszczenie, że Mickiewicz znał teorię Lessinga, ale nie przyjmował jej bez zastrzeżeń. Sam instynkt poetycki mógł go względem Lessinga usposabiać krytycznie. Nadto oddziaływać mogły na Mickiewicza pobudki zewnętrzne. Rozprawę o »Zofjówce« pisał Mickiewicz równocześnie z rozprawą o poezji romantycznej. Przy tej rozprawie ostatniej posługiwał się Mickiewicz Berlińskimi Wykładami A. W. Schlegla.

Wykłady Schlegla były istną kopalnią najróżnorodniejszych teorii romantycznych, pomysłów oryginalnych, uwag nowych. Jako takie, stanowiły główną ewangelję romantyków. Otóż Schlegel nie był szczególnie życzliwie usposobiony względem Lessinga. Kwestjonował przeprowadzone przez Lessinga odgraniczenie poezji od malarstwa, twierdząc, że istnieją środki, ułatwiające prawdziwie poetyckie traktowanie poematów opisowych. Środkiem takim miało być mistyczne i symboliczne ujmowanie przyrody. Pogląd ten powstaje w związku z filozofją Schellinga, który w kształtach przyrody widział tylko symbole duchowego życia. Romantycy niemieccy, jak Tieck (Zerbino) wpadali nawet na takie oryginalne pomysły, że opisywali rozmowy kwiatów. Na upartego, możnaby się doszukać pewnego pokrewieństwa z temi innowacjami romanty-

ków w »Pierwiosnku« Mickiewicza. Z tego względu był on wówczas równie śmiałą próbą, jak nieco później rozmowa puszczyków.

W każdym razie stwierdziliśmy, że teoretycy romantyzmu, jak Schlegel, znani Mickiewiczowi, nie uznawali teorii Lessinga w całej rozciągłości. Rzecz więc najprostsza, że usposobiony przez Schlegla względem Lessinga krytycznie, Mickiewicz nie wyrzekł się poezji opisowej, lecz zdawszy sobie sprawę z jej trudności, tem pilniej szukał nowych sposobów jej pogłębiania i udoskonalenia.

2. Jak dalekim był Mickiewicz od sympatyj pseudoklasycznych, świadczy osobliwa uwaga poety o następującym dwuwierszu Trembeckiego:

»Baran, którego twoje utuczyły zioła,
Ciężary chwostu jego dźwigać muszą koła.«

Mickiewiczowi podoba się ten dwuwiersz: »Zaimek je go, jakby niepotrzebnie wtrącony, łamie zwyczajną konstrukcją. Jest to umyślna nieregularność mowy, zwana u poetów starożytnych anakoluton, bardzo często przez Trembeckiego używana.«

Pochwała Mickiewicza wywołuje taką uwagę Chmielowskiego: »Mybyśmy dzisiaj dla takich anakolutów nie mieli tej wyrozumiałości, choćby się one nawet u Mickiewicza znajdowały. Mickiewicz patrzył na nie pobłażliwie, a co więcej, z zachwytem, przejęty czcią dla klasyków łacińskich i uwielbieniem dla Trembeckiego.« (S. 40.)

Chmielowski słusznie gani zachwyty Mickiewicza, jednak nie wyjaśnia, w czym pobładził, a następnie mylnie mniema, że błąd Mickiewicza wypłynął wyłącznie z pobudek osobistych. Mickiewicz

błądzi w tem, że zaimbek »jego« uważa za anakoluton. Tem jest tu całe zdanie, związane z poprzedniem niezgodnie z wymaganiami składni. Natomiast sam zaimbek »jego« jest tu najpospolitszą wstawką, mającą na celu łączyć dziurawy rytm wiersza.

Mickiewicz przypisuje zwrotowi Trembeckiego umyślną nieregularność. Ponieważ nie jest ona niczem uzasadniona, pozostaje jedynie przypuszczenie, że wedle Mickiewicza Trembecki pragnął unikać jednostajności wiersza, jaką grzeszyli pseudo-klasycy. Podsuwanie takich intencji Trembeckiemu jest wysoce charakterystyczne dla Mickiewicza, który wówczas wyśpiewał swą »Grażynę« niejednostajnym wierszem jedenastozgłoskowym. Jest to metoda czysto negatywna, bo, chroniąc od jednostajności, nie daje nic w zamian za to. Nic dziwnego, że w »Grażynie« rzadkie są wiersze, odznaczające się żywszym polotem i czarem harmonji, jak n. p.:

»Co za dziw? północ, jesienią noc długa;
Zacóż dotychczas w Litawora wieży
Lampa, jak gwiazdka, między krątą mruga?«

Mickiewicz pragnął wykazać, że Trembecki nie jest klasykiem typu francuskiego. Poza tem przyznawał, że był człowiekiem wielkiej kultury i korzystał z doświadczenia wieków; dodawał jednak, że temi skarbami umiał »rozsądnie zarządzać«. Znaczący to tyle, że Mickiewicz chciał traktować »Zofjówkę« w taki sposób, w jaki krytycy niemieccy traktowali klasyczne utwory Goethego w rodzaju »Ifigenji w Taurydzie« i t. d. Chwaląc Trembeckiego, kierował się Mickiewicz ogólniejszą zasadą estetyczną, jaką wówczas wyznawał. W przekonaniu

poety piękno mogło występować w rozmaitych obliczach, a te jego odmiany noszą nazwę stylu. Ze wszystkich stylów najmniej poetycznym jest francuski, bo istotę piękna zasadza na regularności i zewnętrznym polorze, a nadto zaciera indywidualność poety.

W poszczególnych swoich sądach mógł się Mickiewicz mylić, niejedno przecenić, niejednego nie docenić; zasadnicze jednak dążenie Mickiewicza było trafne i pochwały godne. Mickiewicz szukał istoty piękna, ducha prawdziwej poezji, a w dążeniu tem kierował się naprzemian własnym instynktem i wskazówkami teorii.

Z tego punktu widzenia należy rozprawić Mickiewicza o Trembeckim wyznaczyć w rozwoju estetycznej samowiedzy poety miejsce odpowiednie. W tym duchu też należało sprostować rozpowszechnioną a fałszywą interpretację Chmielowskiego; rozprawka o »Zofjówce« bowiem nie jest ani anachronizmem, ani incydentem drobnym, lecz dokumentem pierwszej wagi, który rzuca ciekawe światło na przełomowe lata Mickiewicza i pozwala tem lepiej zrozumieć ówczesne jego próby literackie.



Klasyfikacja Estetyczna.

.....

Klasyfikacja sztuk jest jednym z zagadnień estetyki i wiąże się ściśle z całością estetycznych poglądów. Szczególnie ważną jest zasada podziału. Powinna ona być w zgodzie z duchem systemu estetycznego, dlatego rzuca na dany system ciekawe światło. Istnieją różne podziały sztuk, co pochodzi z różności użytych do podziału zasad. Podział formalny szuka różnic w dziełach sztuki; wydobywa ich charakterystyczne znamiona i ustala stopnie pokrewieństwa. Podział psychologiczny obiera za punkt wyjścia zdolności twórcze i na tej podstawie wyszczególnia zasadnicze typy twórców. Wreszcie istnieją podziały metafizyczne, spekulacyjne, które usiłują ustalić stosunek sztuki do najwyższej prawdy bytu, t. j. ideału lub absolutu.

Obok samej zasady podziału na rodzaj klasyfikacji wpływają pewne ogólniejsze założenia, czyli metoda postępowania. Charakter jej może być dwójaki, dogmatyczny lub krytyczny. W wypadku pierwszym podział uważa się za niewzruszony. Każdej sztuce, każdemu rodzajowi wyznacza się ściśle określony teren. Ten dogmatyzm, połączony z surową systematyką, naznaczał dawniej twórczości artystycznej pewne szranki, granice i krępował swobodę natchnienia. Krytycyzm nie przypisuje podziałom i gatunkom znaczenia bezwzględnego, lecz uważa wszelkie granice za rzecz mniej lub więcej

sztuczną, oddającą istotę rzeczy tylko w przybliżeniu. Dogmatyzm jednak, tak jak prawda, jest jeden i niewzruszony. Natomiast krytycyzm, podobnie jak prawdopodobieństwo, może występować w rozmaitym stopniu. Swoboda w traktowaniu granic może być większa lub mniejsza, a krytycyzm, doprowadzony do ostateczności, jako bezwzględna negacja dogmatyzmu, prowadzi do anarchji, czyli zupełnego zatarcia granic.

Krytycyzm, w tej formie stosowany, wyklucza wszelką możliwość estetyki, jako systemu pojęć bardzo nawet liberalnych. Jednym z pierwszych u nas, którzy zakwestjonowali uprawnienie podziałów dogmatycznych, był Mochnacki. System pojęć estetycznych, podobnych do niewzruszonych szablonów, nazywa »gabinetem martwych istot«. (O literaturze polskiej w XIX. w.) Zadaniem estetyki nowej jest wykreślenie »idealnej architektoniki efektów poetyckich«. ¹⁾

Mochnacki rozumie to w ten sposób. Dzieło sztuki jest układem pewnych sił pierwiastkowych i zasadniczych, jak słowo jest układem głosek. Estetyka jest w stosunku do dzieła sztuki refleksją, czyli uświadomieniem sobie jego natury. Do tego celu dojdzie ona w ten sposób, gdy określi każdą z tych sił, a następnie poda ich stosunek w danem dziele sztuki. Znaczy to tyle, że należy ustalić pewien system pojęć estetycznych, a następnie umieć je stosować, czyli wydobywać z dzieł sztuki tkwiącą w nich architektonikę idealną.

¹⁾ Bliższe szczegóły podaję we Wstępie do rozprawy Mochnackiego: O literaturze. (Kraków 1923. Biblioteka Narod.)

Założenia Mochnackiego są bardzo dobre, nie zadawałają zaś nas dopiero dalsze konsekwencje; Mochnacki bowiem ustala ten system pojęć nie na drodze psychologicznej, lecz z pomocą filozoficznej spekulacji. W każdym razie, stojąc dziś na nowoczesnem stanowisku, możemy się zgodzić z Mochnackim w dwóch punktach: podziały powinny być bardzo ogólne i służyć do orientacji i charakterystyki raczej, niż do sądzenia, poprawiania, wyrokowania.

Z takich względów będzie rzeczą ciekawą zbadać, jakie rodzaje poezji przyjmował Mickiewicz i na jakiej zasadzie dokonywał podziałów. Jeśli się okaże, że poeta przyjmował pewne zasadnicze typy poezji lub poetów, wówczas te jego poglądy estetyczne muszą pozostawać w pewnym stosunku do jego twórczości. Są dwie możliwości. Mickiewicz mógł przejąć poglądy cudze, a będąc o ich trafności przekonany, naginał twórczość do wymagań teorii. W wypadku drugim poglądy poety mogły być odbiciem twórczości, czyli teoretycznem sformułowaniem tego, o czem go pouczała własna praktyka. W każdym razie kwestja wyznawanych przez Mickiewicza podziałów nie jest zagadnieniem oderwanem. Wiąże się ona ściśle z jego twórczością, a wyświetlenie jej może nam wyjaśnić niejedną stronę tej twórczości. Na innem miejscu miałem sposobność wykazać, jak ściśle łączył się u Krasińskiego podział poetów na pewne typy z twórczością.¹⁾ Pogląd Krasińskiego w tym względzie pozwalał mu nie tylko godzić Mickiewicza ze Słowackim, ale i dla niego samego, jako poety, miał wielkie znaczenie moralne.

¹⁾ Estetyka Krasińskiego. Pamiętnik Literacki 1920.

Nim przystąpimy do poglądów Mickiewicza, naszkicujmy sobie krótko tło historyczne, aby tem lepiej zdać sobie sprawę ze stanowiska Mickiewicza. Kolejne wyliczanie szczegółowych i różnorodnych podziałów nie doprowadziłoby nas do celu. Aby uzyskać jasną, przejrzystą perspektywę, należy zdać sobie sprawę z przeciwieństwa, jakie zachodzi między starem a nowożytnym stanowiskiem.

Estetyka stara, szkolna wysuwała na czoło właściwości zewnętrzne, a tem samem drugorzędne. Dla niej czynnikiem decydującym był przedmiot i materiał tworzenia. Z tego punktu widzenia przestrzegano czystości gatunków literackich. Nie rozumiano n. p. jak można wplatać do tragedji sceny trywialne, jak to czynił Szekspir. Tymczasem u Szekspira sceny takie są na miejscu, bo służą dla kontrastu, a tem samem potęgują bolesny nastrój. Jednem słowem, zarzut, stawiany Szekspirowi, nie da się niczem poważnem uzasadnić. Jeśli w dziele sztuki rzecz jakaś odpowiada celowi i spełnia zadanie, jest dobrą i uprawnioną. Błąd klasyków polegał na tem, że wrywali pewne rzeczy z całości i osądzali je, jako rzeczy same w sobie. Rozpatrując rzeczy wyłącznie od strony zewnętrznej, jako przedmiot, w trywialnych scenach Szekspira widzieli tylko komizm, a więc rzecz, kwalifikującą się do komedji. Natomiast nie widzieli zupełnie w tych scenach ukrytego ducha, który je łączył z całością tragicznego nastroju. W ten sposób sztuczne i zewnętrzne podziały estetyki szkolnej rozrywały często rzeczy, blisko z sobą spokrewnione, a łączyły rzeczy, pozornie tylko i z wierzchu do siebie podobne.

Stanowisko nowoczesne cechuje postępowanie zupełnie przeciwne. Sięgając do istoty rzeczy, usiłuje dać podział naturalny, uwzględniający istotne różnice i wewnętrzne pokrewieństwa. Nowsze podziały segregują w sposób, który ze stanowiska estetyki klasycznej wydaje się parodoksalny.

Przedewszystkiem dąży się do podziału najogólniejszego, aby uzyskać zasadnicze typy artyzmu. Podziałowi temu ulegają przedewszystkiem sami artyści. Najpowszechniejszym jest podział dychotomiczny, który wyróżnia dwa zasadnicze typy artystów: typ plastyczny i muzyczny. Podział taki z estetyków naszych wyznaje Matuszewski. Stosując go do poetów, wyróżnia epików i liryków, dramaturgom zaś odmawia charakteru zasadniczego, widząc w nich kombinację żywiołów tamtych:

»Dramat jest syntezą pierwiastków epicznych z lirycznymi. Akcja, mimika i dekoracje reprezentują żywioł plastyczny, dialog i deklamacja — żywioł muzyczny, uczuciowy.«¹⁾

Pogląd taki przeważa wśród estetyków, a uświęca go również powaga Wundta.²⁾ Przyjmuje on dwa zasadnicze rodzaje sztuk: plastyczne i muzyczne. Sztuka plastyczna ma do czynienia z przedmiotami. Są one jej dane, jako bodźce zewnętrzne. Fantazja je przekształca, ożywia, wlewa w nie ducha, czyli dąży do nadania im charakteru wewnętrznego. Przedmioty te, powołane przez fantazję do spotęgowanego życia, stają się źródłem wzruszenia dla artysty i widza. Sztuka muzyczna postępuje od-

¹⁾ Słowacki i nowa sztuka. 3. wydanie Warszawa 1911. T. I. S. 90.

²⁾ Völkerpsychologie. Leipzig 1908. T. III. S. 107.

wrotnie, bo ma do czynienia z bodźcami wewnętrznymi, wzruszeniami, a dąży do nadania im charakteru zewnętrznego. Obie te sztuki, o przeciwnych kierunkach, uzupełniają się nawzajem.¹⁾

Ten podział nie wydaje mi się zupełnie dobry. Gdybyśmy uznawali tylko dwa bieguny, biały i czarny, wówczas w tych granicach nie pomieścilibyśmy różnorodności barw, ani nie wyjaśnili wszystkich istniejących odcieni. Tak samo dwa tylko pojęcia, plastyka i muzyka, nie wyjaśniają należycie faktycznego bogactwa indywidualności artystycznych. Podział musi być dokonany na innych podstawach. Każde przeżycie estetyczne jest wewnętrzne, zarówno gra fantazji, jak uczucia. Jedno ma charakter plastyczny, drugie emocjonalny, ale w jednym widzieć coś zewnętrznego, a w drugim coś wewnętrznego, znaczy ulegać zwodniczym nałogom, któreby Bacon nazwał »idola tribus«.

Na tej drodze nie dojdziemy nigdy do ładu. Aby znaleźć drogę właściwą, trzeba zważyć, że przeżycia estetyczne są podobne do przeżyć sennych i realnych. Różnica polega na tem, że we wszystkich trzech wypadkach inna panuje logika, inne rządzą prawa. Składniki jednak zawsze są te same; treść przeżycia stanowią sądy, wyobrażenia, uczucia, dążenia. Stosownie do tego należy wyróżniać również cztery składniki przeżycia estetycznego, przyczem przewaga jednego z nich nadaje charakter całości. Żywiołami temi będą: wyobrażenia (plastyka), my-

¹⁾ »So ergänzen sich beide; die bildende Kunst als die äußere, die nach Verinnerlichung ihrer Eindrücke strebt, und die musische Kunst, als die innere, die zur Aeüßerung des Selbst-erlebten drängt.« (III. S. 108.)

śli (refleksja), uczucia (liryzm), dążenia (dramatyczność).

Jeśli artysta budzi w nas pewne myśli, które się rodzą bez przymusu, niejako z wewnętrzną koniecznością, z głębin przekonania, wówczas mamy do czynienia ze sztuką refleksyjną. Jeżeli dalej dramatycznym może być obraz, albo rzeźba, pochodzi to stąd, że pierwiastkową i zasadniczą może być tylko treść wewnętrzna, oraz ze dramatyczność posiada charakter zasadniczy. Słuszność proponowanego przeze mnie podziału wykaże taki skomplikowany wypadek, jak n. p. »Koncert Jankiela«. Analiza Gostomskiego jest obrazem biedzenia się przy niedostatecznych narzędziach, jakimi są dwa tylko pojęcia: epika i liryka. Wystarczą one tylko do zagmatwania i zmieszania czegoś, co jest zadziwiające jasne i proste. Przypatrzmy się zasadniczemu momentom:

»Razem ze strun wiele
Buchnął dźwięk, jakby cała janczarska kapela,
Ozwała się z dzwonkami, z zelami, z bębenki.«

Co jest głównym celem poety, jeśli nie wywołanie w nas złudzenia, że słyszymy muzykę? Osiąga to poeta przez uzmysławianie. Możemy więc powiedzieć, że to miejsce jest wybitnie plastyczne. Naturalnie, że pojęcie plastyki trzeba rozszerzyć, rozumiejąc przez nią iluzję rzeczywistości. Ta sama treść, oddana nie wierszem, lecz muzyką, nie byłaby plastyką, bo głównym celem muzyki nie jest wpajanie w nas konkretnych dźwięków. Muzyk nie mógłby położyć głównego nacisku na iluzji rzeczywistości. Skoro jednak muzyka naśladuje zjawiska, n. p. pioruny, burze, staje się malownicza, plastyczna.

»Skoczne dźwięki
Radością oddychają, radością słuch poją,
Dziewki chcą tańczyć, chłopcy w miejscu nie dostoją.«

Tu stosunek przedstawia się odwrotnie. Poeta oddaje skutki, wywołane przez muzykę, czyli uczucia. Samo wyobrażenie muzyki budzi się pośrednio, dzwoni, jak echo. Ustęp ten ma charakter wybitnie liryczny. Jak widzimy, dusza ludzka ma cztery zasadnicze strony, a od tego, do której z nich przedewszystkiem umie przemawiać dzieło sztuki, zależy jego charakter.

Najogólniejszą więc podstawą podziału artystów jest kierunek zdolności artystycznych. Wewnętrzna istota pewnego uzdolnienia pozostanie zawsze ta sama, bez względu na to, czy artysta posługuje się pędzlem, czy piórem.

Istnieje jeszcze drugi podział artystów, równie dychotomiczny, wyróżniający artystów podmiotowych i przedmiotowych. Bardzo często można się spotkać z pomieszaniem obu podziałów i z utożsamieniem plastyki z przedmiotowością, a muzyki z podmiotowością. Tak czyni Matuszewski, dla którego Mickiewicz jest typem poety plastyczno-przedmiotowego, Słowacki zaś muzyczno-podmiotowego. Tymczasem przedmiotowość i podmiotowość nie są to dyspozycje natury specjalnie artystycznej, lecz ogólne dyspozycje psychiczne, dotyczące artysty, jako człowieka. Jedni ludzie więcej żyją sobą, inni światem, a to samo może dotyczyć artysty. Raz skala jego przeżyć jest szersza, drugi raz węższa, raz przeżycia jego mają charakter więcej realny, drugi raz bardziej wewnętrzny, senny. Słowacki, tak samo jak Mickiewicz, ma zdolności muzyczno-plastycz-

ne, pod tym względem niema między nimi różnicy. Obaj różnią się dopiero jako ludzie: u Mickiewicza jest więcej siły i natury, u Słowackiego więcej kultury i miękkości. U Mickiewicza wszystkie przeżycia mają silny charakter zmysłowy. Naturalnie, że zmysłowość rozumiemy tu w znaczeniu psychologicznem, a nie moralno-mieszczkańskiem.

Zmysłowość ta polega na tem, że uczucia poety wiążą się ściśle z silnem wyobrażeniem przedmiotu, jako ich podstawy. W sonetach erotycznych przez uczucia poety przezierają nagie kształty kobiecego ciała, namiętne wargi, rozpalone oczy. Podobne zjawisko spotykamy w jego lirykach religijnych. Uczucia religijne poety to nie ciche westchnienia do Boga, ale coś, jakby rozmowa Mojżesza z krzakiem gorejącym. Poeta widzi Boga, a im silniej ogarnia go oczyma duszy, tem głębsze, tem intensywniejsze staje się jego uczucie. Mickiewiczowi jest zupełnie obce to, co Niemcy nazywają »Schwärmerei«. Nie można u niego spotkać nastrojów, bo nastroje są to uczucia błędne, są to emocje czyste, oderwane od wyobrażeniowego podłoża, jak liście od gałęzi.

Słowacki jest zupełnie takim samym wielkim artystą, jak Mickiewicz. Jednak dotknięty trującym oddechem kultury, nie stoi już tak silnie na ziemi, jak Mickiewicz, osłabione podłoże zmysłowe nie użycza jego przeżyciom duchowym odpowiedniej siły i soczystości. Ale kultura, pozbawiwszy go przywilejów natury, uczyniła jego uczucia bardziej skomplikowane, a fantazji nadała eteryczny, fascynujący połysk.

Zbliżonym do tego będzie podział artystów na realistów i idealistów. Tu jednak wchodzimy już

w treść ich przeżyć, w sferę, w jakiej się obracają, a tem samem mamy do czynienia z odmienną zasadą podziału.

Jak widzimy, różne podziały, o ile dotyczą różnych rzeczy, nie kłócą się ze sobą, lecz uzupełniają się, pozwalając jedną i tę samą rzecz z różnych stron charakteryzować. Artysta może nas interesować z czterech zasadniczych punktów widzenia: jakie ma zdolności techniczne, jakie ma uzdolnienia artystyczne, jakim jest, jako człowiek, co go interesowało?

W obrębie każdego z tych kierunków mogą występować odmiany: 1. muzyk, malarz, poeta; 2. plastyk, liryk, dramaturg i t. d.; 3. podmiotowy, przedmiotowy; 4. idealista, realista, zacięcie publicystyczne i t. d. Te zasadnicze punkty widzenia pozwalają nam określić typ pewnego artysty, który znamie swej indywidualności wyciska na dziełach.

Mickiewicz żył w dobie romantycznej, kiedy bujnie krzewiły się różnorodne teorie estetyczne. Narzucały się one poecie siłą rzeczy. Teoretycy romantyczni natworzyli mnóstwo podziałów. Przy całej różnorodności cechuje je jednakowy duch i metoda. Główną ich cechą wspólną jest pewna połówiczność. Podziały romantyczne stoją w pośrodku między stanowiskiem estetyki szkolnej i nowożytnej. Romantyzm zdawał sobie sprawę z faktu, że niesłusznie estetyka dogmatyczna uważa gatunki literackie za bezwzględne. Romantyzm dążył w tym kierunku do pewnej swobody, lecz praw swych nie umiał należycie uzasadnić, ani ograniczyć swobody. Pochodziło to stąd, że teorie romantyczne opierały

się przeważnie na podstawach metafizyki, a nie psychologii. Skutek był ten, że tworzono nowe, często dziwaczne gatunki, albo propagowano bezwzględną swobodę w imię dążeń do syntezy.

Głośne były podziały Schillera, Schległów, Schellinga, Jeana, Paula, wreszcie Hegla.

Schiller dzielił poetów na naiwnych i syntezymentalnych, czyli na ludzi natury i kultury. Ten podział, zmodyfikowany nieco i oczyszczony z naleciałości filozoficznych w duchu psychologicznym, utrzymał się jako wyróżnienie artystów przedmiotowych i podmiotowych. Dotyczy on duchowej struktury artysty, jako człowieka, jest duchem, panującym w dziele sztuki. Ten podział nie ma nic wspólnego z podziałem na rodzaje i gatunki. Schiller zatrzymuje podział klasyczny, formalny.

Odbicie tych poglądów spotykamy u Mickiewicza w rozprawce o Karpińskim: »choć istota rodzajów poezji jest też sama, ale ich treści i formy nie powtarzać, ale coraz nowym sposobem rozwijać się muszą«. Mickiewicz, zatrzymując gatunki, żąda, by się rozwijały równolegle z rozwojem ducha ludzkiego, zmieniały treść, rozszerzały metodę.

Podział Schillera zmodyfikował Wilhelm Schlegel w ten sposób, że pozbawił go zupełnie podstaw psychologicznych, a nadał mu znaczenie ogólne, filozoficzne. Schlegel zna tylko klasyków i romantyków, ducha starożytnego i nowożytnego. — Określenia Schlegla stały się abstrakcjami i komunałami. Jest to klasyczny przykład teorii, która, oderwana od rzeczywistości, buja w świecie urojonym i potem nagina do swych założeń całą rzeczywistość.

Nie będziemy po kolei przechodzić tych wszystkich teoryj. Zaznaczę tylko, że podział Wilhelma Schlegla popularyzował u nas szczególnie Mochnecki, zaś idee Jana Pawła Richtera i Hegla wyłożył w swej estetyce Libelt. Idee Schellinga stały się kamieniem węgielnym estetyki Krasińskiego.

* * *

Estetyczne poglądy Mickiewicza ulegały z biegiem lat rozwojowi. Rzecz naturalna, że i podziały jego musiały ulegać rozwojowi. Po raz pierwszy spotykamy u niego głębsze rozważania na temat rodzajów poetyckich w »Uwagach nad wierszem **Do Anieli**« (z 23. czerwca 1818). Poeta zastanawia się nad dytyrambem, czyli gatunkiem, zbliżonym do ody:

»Idzie albowiem w tym rodzaju poezji więcej o uczucie, niż o imaginację: a stąd dokładne przedmiotów wydanie i rozmaite ze wszystkich stron ich obejrzenie, w inszych rodzajach poezji, zwłaszcza opisowej, zalety godne; od liryka zaniedbywane bywają.«

Mickiewicz zdaje sobie sprawę, że epik przemawia do wyobraźni, a liryk do uczucia. Dalsze jednak określenia zwiężają znacznie zakres liryka. Zdaniem poety, liryk »gwałtowne uczucia albo wspaniałe i wielkie obrazy maluje. Wolno mu nakształt orła ulatywać w chmury, rzucać się nagle w ciemną puszcę, albo pomiędzy dzikie skały, zatrzymać się czasem nad upiękzoną łąką. Ale za motylkami i kwiatkami uganiać się nie przystoi.«

Definicja Mickiewicza budzi pewne zastrzeżenia. Poprzednio orzekł, że liryka budzi uczucia. Dlaczego więc nie wolno lirykowi uganiać się za motylkami, czyli oddawać uczuć łagodniejszych. Następnie, dlaczego wolno mu malować wielkie obrazy, które należą do wyobraźni, a nie do uczucia? Jest rzeczą jasną, że Mickiewicz kieruje się tu specjalną zasadą i wedle niej łączy to, co my zwykle rozłączamy, a dzieli to, to zwykle łączymy. Zasadą tą jest specjalne pojęcie liryka, przejęte od Sulzera. Cały traktat Mickiewicza opiera się na założeniach, sformułowanych przez Sulzera w artykule p. t. Natchnienie (Begeisterung). Sulzer wyszczególnia dzieła sztuki, które się rodzą w chwilach spotęgowanego natchnienia. Jest to niezwykle uniesienie ducha, które może wystąpić u poety, mowcy, malarza i dziełom ich nadać specjalny charakter.

Natchnienie to może się przejawiać w dwóch kierunkach: spotęgować uczucie lub wyobraźnię (entuzjazm serca i polot umysłu).¹⁾ Entuzjazm serca rodzi hymny, ody, elegje. W obu wypadkach poeta czuje się, jakby przez wyższą moc porwany, upaja się lotem, a przedmioty obejmuje tylko w ogólnych zarysach. Tak samo wedle Mickiewicza liryka jest poezją wielkiego natchnienia, która maluje silne uczucia i śmiałe obrazy, i tem się różni od spokojnej, dokładnej epiki.

Ten podział zasługuje na uwagę z tego względu, że tu zasada podziału jest stopień natchnienia, a

¹⁾ »Also ist die Begeisterung von doppelter Art: die eine wirkt vorzüglich auf die Empfindung, die andere auf die Vorstellung.« (I. 186.)

więc czynnik ogólniejszy. Pod taką definicję liryki podpadają również niektóre utwory Mickiewicza: »Oda do młodości«, »Farys«, »Improwizacja«. Poeta, czując niezwykle przyrływ sił, maluje wielkie obrazy i odtwarza silne uczucia. Cechą takich utworów jest t. zw. nieporządek liryczny, czyli pozorny brak związku. Również Sulzer pouczał Mickiewicza, że ten nieporządek jest pozorny. Kwestję tę porusza Mickiewicz w »Uwagach nad Dumą«. Poeta twierdzi, że dzieło sztuki musi wykazywać jedność. Jedności tej tylko tam nie będzie, gdzie poeta udawał tylko, że tworzy w zapale lirycznym.

* * *

Nowe myśli spotykamy w rozprawie Mickiewicza z roku następnego p. t. »Recenzja operetki Czeczota«.

Mickiewicz stosuje genetyczno-psychologiczną zasadę podziału, utrzymując, że jedne rodzaje poezji wymagają więcej talentu, inne mniej. Ponieważ zaś władze duchowe rozwijają się stopniowo, równie stopniowo musiały rozwijać się rodzaje poezji, zrazu prostsze, później bardziej złożone. Potwierdzenie tej tezy znajduje Mickiewicz w dziejach poezji:

»Stąd epopea i oda, te naczelné dzieła imaginnacji i uczucia, dwóch największych władz sztukmistrze, starszemi były co do czasu od dramatycznej poezji, ta znów zrazu prosta, później w rozliczne coraz bardziej powikłane rozrodziła się gatunki.«

Mickiewicz rozwija tu poprzednie poglądy. Oda jest dlań poezją liryczną, wypływającą z silniejszego natchnienia. Tak samo, jak epopea, opiera się na uczuciu i imaginacji, a różni się od niej siłą

natchnienia. Różnicę tę możemy uchwycić, gdy porównamy własne utwory Mickiewicza: »Grażynę« i »Ode do młodości«. Pierwsza jest spokojnem rozwijaniem się przedmiotu; osobistość poety nigdzie się nie zdradza. Druga jest silnym wybuchem uczucia, lirycznym zapalem poety.

Pojęciami tkwi Mickiewicz jeszcze ciągle w estetyce Sulzera. Również Sulzer mógł mu zwrócić uwagę na stopniowy rozwój poszczególnych rodzajów poezji. Utrzymuje on, że najpierw rozwinięła się poezja liryczna, potem epiczna, a wreszcie dramatyczna. Ponieważ ten schemat rozwojowy zależy od rozwoju umysłu ludzkiego, jest niewzruszony i musi się powtarzać w dziejach poezji każdego narodu. Poznaawszy przebieg rozwojowy poezji u jednego narodu, możemy się domyśleć, jakim był rozwój u narodów innych.¹⁾

* * *

Bardzo ciekawy podział poetów spotykamy w napisanym przez Mickiewicza w 1828 r. artykule p. t. »Goethe i Byron«. Mickiewicz wyróżnia dwa rodzaje poezji, którym odpowiada talent poety i nastrój, wywołany otoczeniem:

»Możnaby, zdaje się, rozdzielić poezję na dwa wielkie rodzaje: na poezję przeszłości i na poezję czasów obecnych lub przyszłych; każdy z tych rodzajów wymaga wspólnego talentu i usposobienia.

¹⁾ »Die wahre Geschichte der Dichtkunst nur von einem einzigen Volke, wäre ohne Zweifel zugleich die Geschichte dieser Kunst bei jeder anderen Nation, und gewiß ein wichtiger Teil der allgemeinen Geschichte des menschlichen Genies. (I. S. 343.)

»...Poeta historyczny udaje się między pomniki zeszłych narodów, otacza się i dziejami i podaniami, i stara się wywołać z nich ducha przeszłości; powinien zamknąć oczy, być ślepy na wszystko, co go otacza i w samotności układać swe dzieło; przeciwnie, poeta, głoszący wielkie dzieła, na które patrzy, zachęcający do boju, wylewający uczucia miłości lub podziwienia dla swej kochanki, podziela uczucia swego narodu i swego czasu, i miesza się w sprawy, które opiewa.«

Wedle Mickiewicza, typem poety przeszłości jest Goethe, zaś poetą terażniejszości jest Byron. Ten artykuł Mickiewicza powstał w Petersburgu 1828 r. Wówczas zapoznał się Mickiewicz dokładnie z nowoczesnymi dążeniami i prądami Europy. Uprzytomniwszy sobie zacofanie Polski w tym kierunku, napisał surowy artykuł: »O krytykach i recenzentach warszawskich«. W jednym z listów ówczesnych donosi, że zamierza napisać szereg artykułów literackich celem popularyzowania nowoczesnych idei. Poeta zaznacza wyraźnie, że nie będą to żadne idee oryginalne, lecz u nas nowe. Zapewne do serii tych artykułów musiała należeć rozprawa o Goethem i Byronie. Wobec tego nie należy zawartych w niej myśli uważać za oryginalne. Istotnie są one wiernym odbiciem ówczesnych teorii romantycznych.

W okresie petersburskim czytał Mickiewicz bardzo pilnie przetłumaczone wówczas na język francuski dzieło Fryderyka Schlegla: »Dzieje starej i nowej literatury«.

Dzieło to pod względem metody i ducha odpowiadało romantycznemu sposobowi myślenia. Prze-

jął się niem i Mickiewicz i z jego pomocą sformułował sobie kilka kanonów romantycznej estetyki. Dzieło to bowiem mówiło mu to, co on sam i cała ówczesna generacja czuła.

W dziele tem znajduje się podział, odpowiadający Mickiewiczowskiemu.¹⁾ Schlegel przyjmuje dwa kierunki poezji, stosownie do dwóch jej zadań. Z jednej strony poezja ma narodowi uświetniać jego przeszłość, z drugiej strony malować życie współczesne. Jeśli w poezji przeważa przeszłość, ma ona charakter epiczny; jeśli przeważa terażniejszość, poezja ma charakter liryczny. Poezja liryczna wymaga natchnienia, jako specjalnego talentu.

Pogląd Mickiewicza jest zadniczo ten sam, rozwinięty tylko nieco i szerzej wyłożony. Jeszcze bardziej pogłębił Mickiewicz te myśli w Pieśni Wajdeloty, gdzie poezję narodową nazywa arką przymierza między starymi i nowymi laty.

¹⁾ »Die erste und ursprüngliche Bestimmung der Poesie, wenn wir sie auf den Menschen und das Leben, und überhaupt darauf beziehen, was sie eigentlich für eine Nation sein soll, ist es freilich, die einem Volke eigentümlichen Erinnerungen und Sagen zu bewahren und zu verschönern, und eine große Vergangenheit verherrlicht im Andenken zu erhalten; so wie es in den Heldengedichten geschieht, wo das Wunderbare freien Raum hat, und der Dichter sich an die Mythologie anschließt. Die zweite Bestimmung der Poesie ist es, ein klares und sprechendes Gemälde des wirklichen Lebens uns vor Augen zu stellen. Es ist dies auch in andern Formen möglich; die dramatische Dichtkunst aber kann es am lebendigsten. Nicht bloß die äußere Erscheinung des Lebens allein soll die Poesie darstellen; sie kann auch dazu dienen, das höhere Leben des innern Gefühls anzuregen. Das Wesen einer hierauf gerichteten Poesie ist eben die Begeisterung, oder das höhere und schönere Gefühl, was in vielerlei Gestalten sich kund gibt, die aber, sobald diese Richtung die überwiegende ist, immer zur lyrischen gehören.« (Sämtliche Werke. Wien 1846. T. I. S. 62.)

Wyróżnianie w poezji przeszłości i przyszłości, jako dwóch zasadniczych kierunków, jest dość dowolne. Przebija się tu typowe dla teorii romantycznych pomieszanie zasad i punktów widzenia. Jest tu najpierw moment historyczny, wyrażający się w przekonaniu, że jedne epoki usposabiają poetów epicznie, inne lirycznie. Moment estetyczno-psychologiczny zaznacza się w podkreśleniu różnic, jakie zachodzą w talentach, czyli w zdolnościach artystycznych obu poetów. Wreszcie jest tu stary nałóg estetyki formalnej, aby punkt ciężkości przesunąć na przedmiot i rodzaj poezji uzależniać od tego, czy opiewa przeszłość, czy teraźniejszość. Jednym słowem, jest to podział sztuczny, daleki od ścisłości.

Ten dychotomiczny podział Mickiewicza nie pozostał bez wpływu na jego twórczość. Obejmuje on ogólne kierunki poezji, jej ducha. Natomiast właściwe gatunki literackie mają dla niego znaczenie podrzędne. Widać to stąd, że Mickiewicz pominął zupełnie rodzaj dramatyczny. Nie przypisuje mu znaczenia zasadniczego, nie stawia go obok epiki i liryki, widocznie przekonany, że mieści się on w tamtych. Znaczyłoby to, że dramat może być historyczny lub współczesny.

Rzecz się w istocie ma tak, że obok dwóch zasadniczych kierunków poezji wyróżniał Mickiewicz jeszcze formy. Podobnie czynił Schlegel. Jego zdaniem, jeśli poezja chce oddać przeszłość, najlepiej to uczyni z pomocą eposu (Heldengedicht); jeżeli zaś chce malować życie współczesne, ma różne formy do dyspozycji, lecz najodpowiedniejszym jest dramat. Z tego wynika, że epos, oda, dramat, to tylko

różne formy, jako zbiór środków artystycznych, służących najlepiej do oddania pewnego przedmiotu.

Rozprawa o »Krytykach i Recenzentach« świadczy, że Mickiewicz stał na tem samem stanowisku. Widzimy to z jednego przypisku, gdzie poeta mówi o przedmiocie dramatycznym i odpowiadającej mu formie.¹⁾ Jednym słowem, Mickiewicz nie docenia istoty dramatu, w czem godzi się z wszystkimi niemal romantykami. Pewne lekceważenie, sprowadzające dramat do znaczenia formy, zachęcało do kompozycji dramatycznych poetów, pozbawionych wszelkiego dramatycznego zacięcia. Tak samo czynił Mickiewicz. Jego zdaniem, tylko duch poezji (przeszłość — obecność) zależy od talentu i usposobienia; wybór i doskonalenie formy było rzeczą dowolną.

Teoria Mickiewicza odzwierciedliła się w jego twórczości ówczesnej, podobnie jak poprzednio teoria o liryce (Oda — Grażyna). Mickiewicz czuł w sobie materiał na poetę przeszłości i przyszłości, czyli przypisywał swym zdolnościom twórczym charakter uniwersalny, syntetyczny. Uniwersalność swego twórczego umysłu pragnął odzwierciedlić w jakimś dziele i uczynił to w »Konradzie Wallenrodzie«. Utwór ten miał obejmować równocześnie poezje przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Stosownie do tego zamiaru używał poeta różnych form: epicznej (spokojne, przedmiotowe narratio

¹⁾ »Gdyby wówczas który poeta z talentem wziął się za podobne przedmioty, wybrał z nich dramatyczniejsze, formę przedstawienia udoskonalił, utworzyłaby się może powoli sztuka dramatyczna narodowa, jaką szczytą się Hiszpanie i Anglicy.«

w powieści Wajdeloty), lirycznej (wybuch uczuć), dramatycznej (zgon Wallenroda).

W kilka lat potem poeta unikał takiego mieszania a przestrzegał bardziej czystości podziałów. Nad Trzecią Częścią »Dziadów« unosi się duch teraźniejszości, a przeważa forma dramatyczna; nad »Panem Tadeuszem« unosi się duch przeszłości, a przeważa forma epiczna. Sprowadzanie dramatu do formy mściło się na poecie jeszcze później, gdy poszedł w koperczaki do paryskiej Melpomeny.

* * *

Oprócz omówionej co dopiero klasyfikacji, miał Mickiewicz w latach późniejszych inną jeszcze zasadę, która mu służyła nie tyle do charakteryzowania, ile do oceniania różnych artystów. Zasadę tę sformułował Mickiewicz w rozmaitych okolicznościach w rozmaity sposób. Kierował się nią, gdy wypowiadał słynny sąd o pierwszych poezjach Słowackiego, porównując je do pięknego kościoła bez Boga. Tę samą zasadę miał poeta na myśli, gdy w czasie wycieczki szwajcarskiej udzielał nauk młodemu Krasińskiemu.

Bardzo wyraźnie sformułował ją poeta w recenzji Pamiętnika Różyckiego:

»Po przeczytaniu nikt nie wątpi o prawdziwopisów. Jest to doskonały portret, na który spojrzawszy, mówią wszyscy, że musi być podobny, choć nie widzieli nigdy człowieka, którego cień tylko spotykają. Wielki malarz nie może kłamać. Ażebydzieło zrobiło takie wrażenie, potrzeba, ażeby w to dzieło wcieliła się cała dusza piszącego.«

Jak widzimy, Mickiewicz ustala pewne kryterjum, pozwalające odróżnić prawdziwą sztukę od fałszywej. Kryterjum to stanowi prawda wewnętrzna, czyli przekonanie, że podstawą dzieła sztuki winno być przeżycie artysty. Gdzie niema przeżycia, gdzie artysta nie wkłada w swe dzieło duszy, tam nie mamy prawdziwej sztuki, tylko wirtuoztwo formy. Zasada Mickiewicza jest bardzo słuszną. Mickiewicz jednak nie doceniał poważnej trudności, jaka z tą zasadą się wiąże. Gdy chodzi o zastosowanie tej zasady, występuje na jaw cała jej niepraktyczność, która ją pozbawia charakteru ścisłego i bezwzględnego kryterjum. Cóż bowiem jest prawda wewnętrzna, a co nie, jakie przeżycia mają wartość? Nic dziwnego, że sam Mickiewicz, kierując się słuszną w teorii zasadą, popełnił w praktyce rażące niesprawiedliwości. Prawdę wewnętrzną mierzył skalą własnych, indywidualnych wzruszeń i na tej podstawie odmawiał Słowackiemu charakteru prawdziwego poety, widząc w nim tylko giętkiego rymotwórcę.

Błąd, jaki popełniał Mickiewicz, podnosząc własne, subiektywne wzruszenia do godności obiektywnego kryterjum, podzielali wszyscy niemal romantycy. W sztuce oddzielali oni dość sztucznie treść od formy i istotę piękna upatrywali w treści. Pochodziło to stąd, że romantyczne teorie osnute były przeważnie na estetyce Platona. Gdy klasycy lubieli powoływać się na Arystotelesa, romantycy modyfikowali w nieskończoność poglądy Platona. Na wielką skalę czynił to Fryderyk Schlegel, przerabiając naukę Platona o pięknie, jako odbłasku świata doskonalszego, świata idei.

Dla Fryderyka Schlegla romantyzm i prawdziwa poezja były pojęciami zamiennymi. Prawdziwa poezja jest odczuciem boskiej piękności, rozlanej w przyrodzie i wszczepionej w serce człowieka. Sztuka zaś, istota arcyzmu, jest czemś od poezji różnem, jest środkiem oddania piękności. Pamiętając, że arcyzm i poezja są dla Schlegla pojęciami przeciwstawnymi, możemy zrozumieć niektóre jego określenia, n. p.: »Nietylko sztuka jest wielka i podziwienią godna u Ajschylosa Sofoklesa, ale również nastrój i uczucie.« (II. S. 90.)

Na tem stanowisku stał również Mickiewicz. W dziele sztuki wyróżniał treść i formę, istotę piękną upatrywał w treści, zaś formie nadawał znaczenie podrzędne. Ten rys estetyki Mickiewicza możemy nazwać idealizmem. Stosowanie tych idealistycznych założeń doszło u niego do krańcowości w rozprawie o malarstwie religijnem. Wbrew powszechnie przyjętym zdaniom Mickiewicz traktuje z niechęcią najznakomitszych plastyków, a w imię uduchowionej treści wynosi pod niebiosy bardzo lichych malarzy.



Mickiewicza teoria romantyzmu.

.....

1. Konieczność rewizji dotychczasowych mniemań.

Jak wiadomo, romantyzm nie jest pojęciem jednolitem. Tak samo i słowo »romantyzm« może mieć znaczenie różnorodne. W znaczeniu najogólniejszym rozumiemy przez romantyzm wielki ruch na polu literackim i umysłowym, jaki przejawiał się u nas i na zachodzie w pierwszej połowie XIX. w. Obejmuje on najróżnorodniejsze, często przeciwne sobie dążenia i upodobania, których jedyną cechą wspólną jest reakcja przeciw panowaniu rozsądku i supremacji estetyki klasycznej. Dziś posiadamy ściśle zdefiniowane terminy, które nam pozwalają wyróżniać i określać rozmaite, składające się na ten ruch kierunki. Jednych poetów darzymy mianem idealistów, innych realistów, u jednych widzimy przewagę bujnej, nieokiełzanej fantazji, u innych zamiłowanie do nastrojów. Gdy Mickiewicz wystąpił na arenę literacką, posługiwano się wyłącznie dwoma terminami, klasycyzmem i romantyzmem. Z pomocą tych dwóch prądów usiłowano ogarnąć nie tylko bujne i różnorodne życie nowej szkoły, ale również sztukę dawniejszą, ideały, jakie przyświecały klasykom. Trzeba zaś pamiętać, że obóz t. zw. klasyków również nie był jednolity. Często w jeden obóz łączyły ich drugorzędne koncesje na rzecz

poetyki francuskiej. Poza tem byli tam ludzie z talentem i bez talentu, retorycy, rymotwórcy, wirtuozi formy, sentymentalisci i t. d. Główną istotę klasycyzmu, jako pewnego kierunku w poezji, stanowi pojmowanie sztuki w sposób konwencjonalny. Artyzm polegał na zniekształcaniu rzeczy, na ubieraniu jej w ciężką draperję. Klasyk widział w tem piękność, inni sztuczność, nienaturalność.

Ta różnorodność objawów przy niedostateczności pojęć prowadziła do nieporozumień i powodowała w ówczesnych dyskusjach literackich niesłychane zamieszanie. Stąd wynikło, że pomieszano istotę rzeczy z kwestjami drugorzędnymi. Przedewszystkiem oddzielono w dziele sztuki zupełnie dowolnie i sztucznie treść od formy. Tymczasem bezwzględna negacja formy znosi wszelką sztukę. Trzeba bowiem wpierw porozumieć się, co forma znaczy, czyli jak się ją definjuje? Forma w poezji to zbiór środków stylistycznych, rym, rytm i t. d. Jeżeli ta forma służy pewnemu celowi, spełnia zadanie, staje się organiczną częścią dzieła. Tymczasem klasycy, zastępując już nie natchnienie, ale średni choćby polot poetycki, pracą retoryczną, dawali środki stylistyczne czysto formalne, nie służące żadnemu celowi. Utarło się więc zdanie, że wystarczy pierwszą lepszą treść ubrać w figury retoryczne, aby dać poezję. Przeciwn takiemu podnoszeniu bezdusznych ćwiczeń literackich do godności poezji musiała się zrodzić reakcja. Popelniała ona drugi błąd, bo zaniedbywała formę. Utarło się przekonanie, że klasycyzm to troska o formę, a romantyzm to troska o treść poetycką. Metoda klasyków uprawiania formy dla formy wywołała zaniedbanie formy.

W okresie takiego zamieszania wystąpił Adam Mickiewicz. Naturalnie, że najusilniej dążył do tego, by zorientować się w sytuacji, ocenić różnorodność dróg, stanąć pod sztandarem niezawodnym. Wielki poeta musiał odnaleźć właściwą drogę, wiodącą do przybytku prawdziwej, dostojnej sztuki. Busolą i gwiazdą przewodnią była mu niezawodną intuicją artysty. Zabezpieczony przez nią od zbłądzenia, rzucił się na wzburzone morze ówczesnych teorii i prądów, studjował je, zgłębiał i szukał właściwego kierunku.

Rzecz naturalna, że w podróży tej zaznaczają się różne etapy i momenty zwrotne. Zazwyczaj przyjmuje się dwie postacie Mickiewicza: klasyka i romantyka. Jest to pogląd fałszywy i nieściśły. Mickiewicz starał się obejmować różnorodność objawów i oceniać je w sposób możliwie najmniej uprzedzony. Poeta zdawał sobie jasno sprawę z faktu, że nowszej poezji nie można obejmować jednym mianem romantyzmu. Można wykazać, że Mickiewicz podzielał do pewnego stopnia jeden tylko przesąd ówczesnej epoki, a mianowicie lekceważenie formy. Było ono też wynikiem jego wojowniczego stanowiska względem klasyków, na szczęście jednak występowało częściej w teorii, niż w praktyce.

Jeżeli się Mickiewicza uważa za romantyka, należy rozumieć przez romantyzm poezję nowoczesną, szeroki i bogaty prąd. W znaczeniu ciśniejszem rozumie się przez romantyzm pewien ściśle określony ideał piękna, pewną szkołę. Wielbicieli takiego romantyzmu niczego poza nim nie widzieli i kończyli przeważnie na dziwacznej manjerze. Tą drogą

poszli liczni naśladowcy Mickiewicza, pochwytyw-
szy drugorzędne strony jego dążeń, bez zrozumienia
ducha. Sam Mickiewicz nie był ślepym wielbicielem
skrajnego romantyzmu, ani go nie uważał za poezję
przyszłości. Jest to rzecz bardzo ważna. Gdy Mic-
kiewicz wydawał ballady i romanse, stwierdził tyl-
ko, że i takie odmiany piękna są uprawnione. Nato-
miast nie przeceniał wcale ich znaczenia, ani nie pla-
nował rewolucji. Wyrażając się ściśle, nowatorski
krok Mickiewicza musimy uważać za chęć rozsze-
rzenia pojemności estetycznej ówczesnego społec-
zeństwa; poeta chciał obalić wyłączność smaku
francuskiego i wyrobić w społeczeństwie szerszą
postawę estetyczną, któraby mu pozwalała rozko-
szować się różnymi odmianami piękna. Na chlubę
Mickiewicza musimy zaznaczyć, że nie był on nigdy
w rzeczach piękna sekciarzem, propagującym pewne
ściśle określone hasła.

Mickiewicza cechował zdrowy instynkt, który
mu mówił, że nie poto wyzwala się z jednych prze-
sądów, by ulec drugim. Dlatego balladowa roman-
tyka nie była dlań wszystkim. Inna jest rzecz, że
Mickiewicz więcej żywił sympatji dla balladowej
romantyki, niż poezji francuskiej. Składało się na to
osobiste upodobanie i wpływ krytyki niemieckiej,
która w sposób bardzo ostry poezję francuską są-
dziła. Pewna przesada w tym kierunku udzieliła się
również Mickiewiczowi, lecz wobec ówczesnego
bałwochwalstwa dla poezji francuskiej była zrozu-
miała, a nawet konieczna.

Jak szerokim był pogląd Mickiewicza, świad-
czy jego twórczość od 1820-22. Poeta składa równo-
cześnie ofiary trzem bogom: a) pisze średniowiecz-

no-romantyczne ballady; b) tworzy klasyczną w sty-
lu »Grażynę«, naśladować za przykładem Tassa styl
Homera; c) zachwyca się »Zofjówką«. Na tej pod-
stawie ówczesne stanowisko estetyczne Mickiewi-
cza możnaby nazwać politeizmem estetycznym. Na
jego Olimpie nie znajdują przytułku jedynie bogowie
francuscy.

Politeizm estetyczny, to najznamienniejsza ce-
cha tych lat, które można nazwać okresem prze-
łomu. Mickiewicz sam odczuwał te lata, jako okres
przełomu i fermentu. Najgorętszym jego życzeniem
była poezja zupełnie nowa, ale tej dopiero szukał.
Ideał taki zaświtał mu wyraźniej dopiero w okresie
Konrada Wallenroda.

Jak doszedł Mickiewicz do politeizmu estetycz-
nego, jak go uzasadniał, jakie stanowisko wyznaczał
muzie romantycznej, może nas o tem pouczyć roz-
prawa o poezji romantycznej z 1822 r. Jest ona wy-
nikiem rozmyślań i studjów poety. Zadaniem poety
było wyjaśnić różne, istniejące rodzaje poezji i mo-
dyfikacje piękna, oraz uzasadnić konieczność poezji
nowej. Obok różnych ideałów piękna charakteryzuje
również ideał romantyczny, lecz wcale nie podaje
go za poezję nową. Poezja nowa miała być dopiero
kwestją przyszłości.

Prof. Grabowski podkreśla, że Mickiewicz
w rozprawie tej »określenia polskiej romantyczności
nie dał wcale«. ¹⁾ Jest to zupełnie zgodne z jego za-
łożeniami, jest to dowód wielkiej konsekwencji, a na-
wet rozumu. Przedewszystkiem nowej poezji nie
mógłby nazwać romantyzmem. Po drugie, pragnął

¹⁾ Krytyka literacka w Polsce. S. 523.

uzasadnić tylko konieczność nowej poezji narodowej. Określać jej nie mógł, bo stwarzałby w ten sposób gotowe wzory i prawa. Tylko naiwny Brodziński łudził się, że rozsadek może wykreślić drogi, którymi posłusznie pójdzie twórcza potęga ducha. W bardzo słusznym rozumieniu Mickiewicza kształt i duch nowej poezji narodowej były problemem twórczego geniuszu, a nie teoretyzującego rozumu.

W innym miejscu, oceniając umiarkowane stanowisko Mickiewicza, powiada, że »całość usiłowała przybrać ton wywodów bezstronnego komentatora, a nie bojownika o nowe ideały w treści i w formie. Przedmowa była tedy mniej śmiała od tego, co po niej nastąpiło.« (S. 522.)

Tak widzi Prof. Grabowski odskok i niekonsekwencję w rozprawie, która jest arcydziełem konsekwencji. Poeta dawał tylko próbkę średniowieczno-balladowego romantyzmu, a w przedmowie skromnie zaznaczył, co daje. Następnie nie należy zapominać o klasycznej »Grażynie« i uwielbieniu dla »Zofjówki«. Stwierdzamy raz jeszcze, że Mickiewicz wyznawał w tym czasie politeizm estetyczny, a nowego ideału piękna dopiero szukał. Kto sądzi, że Mickiewicz miał wówczas gotowy ideał jakiegoś romantyzmu polskiego, ten razem z Chmielowskim i Grabowskim będzie go oskarżał na każdym kroku o niekonsekwencje, albo o odskok między teorią i praktyką.

Pragnąc się zorientować w ówczesnych prądach literackich, Mickiewicz studjował nowsze teorie estetyczne. Przedewszystkiem przyswoił sobie popularyzowaną przez Herdera zasadę, która głosiła, że sztuka i poezja zmienia się stosownie do

czasu, miejsca i okoliczności. Następnie studjował dzieła historyczno-literackie, które w myśl tej zasady opracowywały dzieje europejskiej poezji.

W rozprawie o poezji romantycznej powołuje się na trzech teoretyków: Eberharda, Bouterweka i Schlegla. Było dwóch braci Schleglów, którzy wydali wiele dzieł krytycznych: Fryderyk i Wilhelm. Nie wiadomo, którego z nich poeta miał na myśli. Wszystko przemawia za tem, że Mickiewicz posługiwał się jednym z wcześniejszych dzieł Wilhelma Schlegla, a mianowicie Wykładami Berlińskimi (Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, 1801 — 1804.) Dzieło to, zawierające wiele uwag historycznych, krytycznych, estetycznych było dla romantyków czemś w rodzaju ewangelji. Stwierdzenie, że tem właśnie dziełem posługiwał się Mickiewicz, nie jest rzeczą obojętną. Chmielowski, posługując się zbiorowem wydaniem dzieł Schlegla, które nie uwzględnia Wykładów Berlińskich, nie wziął ich pod uwagę, a to nie pozwoliło mu zrozumieć należycie pewnych myśli Mickiewicza. Bouterwek był autorem dwóch dzieł: wielotomowej historii poezji nowożytnej i małego podręcznika estetyki. Z historii jego, jak to wykazał Chmielowski, czerpał Mickiewicz wiadomości historyczne. Natomiast Chmielowski nie wyświecił należycie stosunku Mickiewicza do estetyki Bouterweka. Jak zobaczymy, pewne myśli Bouterweka stanowią jedno z najgłówniejszych założeń teorii Mickiewicza.

2. Analiza rozprawy o poezji romantycznej.

Rozprawa Mickiewicza składa się z trzech wyraźnych części, pozostających z sobą w ścisłym, logicznym związku: a) część wstępna jest ogólna i teoretyczna; zawiera sformułowanie zadania i metody; b) ośrodek rozprawy stanowi szkic z dziejów powszechnej poezji; c) część końcowa jest znów teoretyczna. Logiczny stosunek tych trzech części jest następujący: część pierwsza zawiera założenie, część druga dowód i argumenty, część trzecia wnioski. W ten sposób cała rozprawa stanowi jeden skończony i ogromnie konsekwentny proces myślowy. Poddajmy analizie poszczególne ogniwa, aby zdać sobie jasno sprawę z myśli Mickiewicza i źródła.

C z ę ś ć I.

Na wstępie wyjaśnia poeta, że celem jego jest obrona poezji romantycznej. W porównaniu z Brodzińskim jest to rzecz nowa. Brodziński zamknął poetom polskim drogę do szkoły romantycznej, Mickiewicz natomiast z całą świadomością tego, co robi, do tej szkoły romantycznej przyłącza się i poezję, w jej duchu utworzone, na widok publiczny wystawia. Wobec silnych jeszcze podówczas w tym względzie przesądów w Polsce, krok Mickiewicza

był bez wątpienia śmiały. Zazwyczaj jednak krok ten się przecenia i przypisuje Mickiewiczowi zamiary, jakich wcale nie żywił. Mianowicie krok Mickiewicza uważa się za rewolucyjny. Tymczasem krok Mickiewicza mógł mieć skutki rewolucyjne, ale w pomysł takim nie był. Rzucając się na fale romantycznych natchnień, Mickiewicz nie przeczuwał, dokąd go one zaniosą. Dlatego chcąc dobrze zrozumieć właściwe stanowisko Mickiewicza i wogóle genezę jego sympatii romantycznej, należy traktować to zjawisko spokojnie »in statu nascendi«, a nie patrzeć na nie przez pryzmat rewolucyjnych skutków. Tak jednak czynili dotąd wszyscy krytycy, fałszując właściwe oblicze i właściwy przebieg zjawiska. Aby uniknąć tego błędu, rozważmy dokładnie i ściśle zamiar Mickiewicza. Zamiar autora, wyłożony w jakiejś książce, przebiega się często w jej tytule. Mickiewicz dał swej rozprawie tytuł: »O poezji romantycznej«. Tytuł ten nie jest przypadkowy. Brodziński już w tytule rozprawy zaznaczył wyraźnie, że klasycyzm i romantyzm przeciwstawia, jako dwie przeciwne zasady, które wyczerpują całość poezji i wystarczają do scharakteryzowania wszystkich jej odmian. Tymczasem Mickiewicz, jak o tem przekona nas najzupełniej analiza rozprawy. Brodziński już w tytule rozprawy zaznaczył skiemu. Jeżeli Mickiewicz nigdzie nie wymienia nazwiska Brodzińskiego, czyni to najprawdopodobniej z delikatności, z chęci oszczędzania człowieka, którego cenił. Broniąc romantyzmu, nie zamierzał Mickiewicz potępiać równocześnie klasycyzmu. Tak samo w twórczości sympatie z wzorami romantycznymi nie oznaczały zarzucenia wzorów klasycznych,

gdyż Mickiewicz stosunek klasycyzmu do romantyzmu pojmował zupełnie inaczej, niż Brodziński.

Dla Brodzińskiego klasyczność i romantyzm były to pojęcia tak przeciwstawne, jak kolor biały i czarny. Natomiast dla Mickiewicza były to pojęcia, stojące obok siebie, jak n. p. kolor czerwony i zielony w rozleglejszej skali barw. Obok koloru białego i czarnego nie można postawić nic zasadniczo nowego, najwyżej pośredni odcień szarości. Ponieważ Brodzińskiego kolor biały (klasyczność) nudził, a czarny (romantyzm) odstraszał, wybierał on nieokreślony odcień szarości. Inaczej postępował Mickiewicz. Obok koloru czerwonego i zielonego można postawić żółty, niebieski i t. d. Jeśli więc kolor czerwony i zielony nie wyczerpują całej skali barw, tak samo wedle Mickiewicza klasycyzm i romantyzm nie wyczerpują ani istniejącego, ani możliwego jeszcze w przyszłości bogactwa i różnorodności rodzajów poetyckich.

Ta myśl Mickiewicza występuje bardzo wyraźnie już we wstępie. Zaznacza on, że w związku z genezą rodzaju romantycznego rozpatrzy genezę innych rodzajów poezji. Znaczy to, że skala rodzajów poetyckich jest bardzo bogata i nie zamyka się w dwóch tylko określeniach: klasyczność i romantyczność.

Właściwym celem Mickiewicza jest wykazać, że poezja może się różnicować w nieskończoność. Jeśli więc ten fakt różnicowania udowodni, a następnie wykaże, że romantyzm jest naturalną modyfikacją poezji, tem samem zostanie udowodnione jego uprawnienie, dokonana jego obrona. Mickiewicz więc pragnie bronić romantyzmu nie na drodze oderwa-

nych, teoretycznych rozumowań, lecz z powołaniem się na fakty i historję poezji. Jest to stanowisko empiryczno-historyczne.

Powstaje pytanie, w jakim stopniu przyznawał Mickiewicz kompetencję w rzeczach estetyki metodzie empiryczno-historycznej? Dziś wiemy, że metoda historyczna, zastosowana bez zastrzeżeń do estetyki lub etyki, prowadzi do sceptyzmu estetycznego i etycznego. Znosi ona wszelkie bezwzględne kryteria piękna i dobra, głosi ich względność, twierdzi, że dobrem i pięknem jest to, co ludzie na pewnym miejscu, w pewnym czasie za rzeczy takie uważają. Powstaje pytanie, czy Mickiewicz oprócz stanowiska empiryczno-historycznego nie rezerwuje sobie żadnych przesłanek szerszych, czy dochodzi do przekonania o zupełnej względności piękna? Jak wynika z zakończenia rozprawy, gdzie Mickiewicz wyróżnia bezwzględne i względne zasady piękna, stał on na stanowisku estetyki filozoficznej, która przyjmowała bezwzględną istotę piękna, a która metodą historyczną posługiwała się tylko w celach pomocniczych i argumentacyjnych.

Filozoficzny charakter estetyki Mickiewicza można nazwać krytycyzmem. Krytycyzmu prawdziwego brakowało Brodzińskiemu, a brak ten dostrzegął Mickiewicz i czuł swą olbrzymią przewagę umysłą nad naiwnym nieco i ograniczonym umysłem Brodzińskiego. Brodziński był zdania, że Szekspirem może się rozkoszować Anglik tylko, a Schillerem Niemiec, Polak zaś powinien szukać dzieł, odpowiadających własnej indywidualności. U podstawy takiego sądu tkwi mniej więcej przekonanie o względności zupełnej piękna. Istnieją nietylko różne

rodzaje piękna, ale jeden rodzaj z drugim niema nic wspólnego. Co dla Niemca jest piękne, to dla Polaka jest wstrętne. Jak widzimy, Brodziński doprowadził swe stanowisko historyczne do ostateczności, utonął w zupełnej względności piękna. Tak pomściła się na Brodzińskim niechęć do filozofji, równoznaczna z brakiem krytycyzmu. Mickiewicz i Brodziński posługują się tą samą tezą nowszej estetyki, która zwalcza jednostronność smaku. Wypływa ona z przekonania, że »za odmianą uczuć, charakteru, opinij narodowych zachodzi odmiana w samej poezji« (Mickiewicz). Stąd wyprowadził Brodziński wniosek, że każdy naród ma mieć swój własny, stroniczy smak. Wierny tej zasadzie, odnosił się Brodziński z niechęcią do poezji angielskiej i niemieckiej. Natomiast Mickiewicz bronił wielostronności smaku. Zgadzało się to z jego założeniem. Różne rodzaje poezji są to modyfikacje jednej i tej samej rzeczy, ponieważ zaś sama istota poezji jest ogólnoludzka, możemy się każdą jej odmianą rozkoszować.

C z ę ś ć II.

Mickiewicz przebiega w krótkości powszechne dzieje poezji. W ten sam sposób postępował Fryderyk Schlegel w dialogu o poezji (Gespräch über die Poesie), w jego ślady szedł Brodziński i Borowski. Ci ostatni zaczynali od poezji orientalnej, natomiast Mickiewicz zaczyna od poezji greckiej. W samej rzeczy różnica między nimi zachodzi pozorna tylko. Mianowicie Mickiewicz, omawiając poezję grecką, zaczyna od epoki najdawniejszej i podaje charakterystykę czasów przedhistorycznych. —

Równocześnie zaznacza, że Grecy w tych początkach są podobni do innych narodów, bo wiek dzieciństwa jest u wszystkich ludów jednaki. Nic więc dziwnego, że nie wymieniając tego terminu, Mickiewicz charakteryzuje ducha orientalnego. Cechuje ten wiek obfitość baśni, które mają na celu tłumaczyć różne zjawiska przyrody, lecz tłumaczą je potwornie. Dalszą cechą tej epoki jest fantazja i styl obrazowy, przebijający się w mitach:

»Tworzy go młoda, ognista, lecz nieukształcona imaginacja; pomaga w tem język zwyczajnie z początku gruby, zmysłowy, wyobrażenia oderwane pod postacią rzeczy zmysłom malujący« (symbolika).

Nie jest to więc duch grecki z epoki późniejszej, klasycznej i dojrzałej, lecz duch z epoki wcześniejszej, duch młodzieńczy, nie różniący się niczem od właściwego ducha orientalnego. Tej rzeczy nie rozumiał Chmielowski, dlatego twierdził, że Mickiewicz w charakterystyce umysłów greckich szedł w ślady Grodka.¹⁾

Określiwszy styl orientalny, którego cechą jest przewaga fantazji, brak miary, obrazowość, przystępuje do charakterystyki stylu klasycznego. Wytworzyli go Grecy w epoce dojrzałej, gdy wyszli z dzieciństwa, wspólnego im z ludami wschodnimi. Ducha klasycznego cechuje równowaga władz umysłowych, wyobraźni, serca i rozumu. Ta równowaga, odbita w sztuce, tworzy styl klasyczny, odznaczający się harmonją i foremnością. Podana przez Mickiewicza charakterystyka stylu klasycznego zgadza się z teorjami niemieckimi. Tak patrzyli na

¹⁾ Estetyka Mickiewicza. S. 73.

sztukę grecką niemieccy klasycy, jak Schiller, i romantycy, jak Schleglowie.

Literaturze łacińskiej odmawia Mickiewicz miana poezji. Wychodzi widocznie z założenia, że poezją istotną jest to, co w sposób naturalny wpływa z duszy narodu i na naród może oddziaływać. Literatura łacińska nie miała żadnej z tych dwóch cech; była naśladownicza i służyła tylko małej warstwie ludzi wykształconych. Jest to znów opinia estetyków niemieckich. W takim niekorzystnem świetle przedstawiali literaturę łacińską szczególnie bracia Schleglowie. Naturalnie, że odmawiać jej charakteru poetyckiego można wówczas tylko, gdy się pojęciu poezji nadaje jakieś specjalne, wyższe niż zwykle, znaczenie, jak to czynili Schleglowie, a za nimi Mickiewicz.

Wiekі średnie wytworzyły nowy styl, zwany romantycznym. Odbija się w nich duch rycerski, składający się z takich pierwiastków, jak przestrzeganie honoru, cześć dla dam, uniesienia religijne, podania mityczne. Czysty styl romantyczny panował tylko w wiekach średnich. Później, gdy rozszerzyła się znajomość literatury starożytnej, poczęły powstawać kombinacje stylu klasycznego z romantycznym. Przykładem był Tasso, który łączył romantyczną treść z klasyczną formą. Jak wykazał trafnie Chmielowski, ta część rozprawy opiera się na lekturze Bouterweka.

Najszerzej rozpisał się Mickiewicz o poezji francuskiej, ponieważ miała ona u nas wielu zapalonych obrońców. Mickiewicz stara się wykazać, że nie była ona ani klasyczna, ani romantyczna. Ma ona swój własny styl, który cechuje dworactwo,

rozsadek, formalizm. Smak francuski uważano u nas za jedynie poprawny i dobry. Z wywodów Mickiewicza wynikało, że z rozlicznych stylów styl francuski jest najmniej poetyczny i od prawdziwego ideału piękna najbardziej oddalony. W charakterystyce stylu francuskiego powtarza Mickiewicz te wszystkie zarzuty, jakie mu stawiali krytycy francuscy, poczynawszy od Lessinga. Szczególnie jednak podkreśla tę okoliczność, że poezja francuska była tylko odbiciem życia dworskiego, stosunków konwencjonalnych; nie wypływając zaś z ducha całego narodu, do narodu też nie przemawiała. Okoliczność tę podnosił Wilhelm Schlegel, a z nim powtarzała to Pani Staël:

»La poésie française étant la plus classique de toutes les poésies modernes, elle est la seule qui ne soi pas répandue parmi le peuple.« (De l'Allemagne.)

W dalszym ciągu omawia Mickiewicz poezję angielską i niemiecką. Najważniejsze jest zdanie Mickiewicza o Szekspirze. Jest on twórcą nowożytnej poezji narodowej, różnej od greckiej, a równie wielkiej i doskonałej. Wobec tego może on dać pouczający przykład, jak się poezja narodowa tworzy, z jakich źródeł wypływa, z jakich elementów się składa?

»Szekspir wielki, słusznie nazwany dzieckiem uczucia i wyobraźni, kształcony jedynie na wzorach narodowych, zostawił w dziełach swoich dobitną cechę geniuszu narodowego i wiekowego usposobienia.«

Poeta narodowy, chcąc w swym narodzie odegrać rolę podobną, co Szekspir, musi wykazywać następujące właściwości.

1. Podstawą poezji ma być uczucie i wyobrażenie, czyli natchnienie. 2. Pokarmem jego ma być narodowa tradycja. 3. Poeta musi posiadać indywidualność, czyli być sobą, potem członkiem narodu, a wreszcie dzieckiem swego czasu. W ten sposób podana przez Mickiewicza charakterystyka Szekspira była, jakby uświadomieniem sobie własnych dróg, albo programem nowej poezji narodowej. Szekspir zresztą był najlepszym dowodem, że może powstać poezja narodowa, równie wielka, jak grecka, od greckiej różna. Szekspir był ideałem dla niemieckich romantyków. Tak samo Mochnacki, gdy ocenił Goszczyńskiego »Zamek Kaniowski«, porównał go w myśli z Szekspirem, a znalazłszy wiele punktów stycznych, wyniósł ponad zasługi i postawił ponad »Konrada Wallenroda«.

Skąd wziął Mickiewicz to zdanie o Szekspirze i jaka myśl ogólniejsza mu przyświeca, zastanowimy się na właściwym miejscu. Przegląd historyczny kończy Mickiewicz charakterystyką umysłu niemieckiego, przypisując mu głównie kosmopolityzm i idealizm. Charakterystyka ta opiera się na Wykładach Berlińskich Schlegla, skąd też przejęła ją i powtórzyła Pani Staël.

C z ę ś ć III.

W zakończeniu rozpatruje Mickiewicz trzy kwestje: 1. definicję romantyzmu; 2. kwestję prawideł; 3. definicję ballady i romansu.

1. Mickiewicz zwalcza najpierw nieustalone i fałszywe podziały. Poeta poddaje krytyce dwa takie podziały bezwzględne i fałszywe: jeden klasy-

fikuje dzieła sztuki na klasyczne i romantyczne, drugi dzieli poetów na klasyków i romantyków. Oba podziały w tem błędzą, że nie uwzględniają typów pośrednich, i że za podstawę podziału biorą cechy podrzędne, zestawiają ze sobą dzieła duchem zupełnie różne.

Tym podziałom przeciwstawia Mickiewicz pogląd Bouterweka i Schlegla. Dla niego romantyzm jest tylko pewną cechą, przebijającą się w poezji (»jeśli za charakter poezji romantycznej uznamy przebijające się w niej cechy ducha czasu, sposobu myślenia i czucia ludów w wiekach średnich«). Pogląd ten zgadza się zupełnie ze stanowiskiem Schlegla i Bouterweka.

Wilhelm Schlegel mówi tylko o charakterze poezji romantycznym lub klasycznym. W czym się odzwierciedla duch starożytny, to ma charakter klasyczny, w czym duch nowszy, to nosi piętno romantyczne. Dla Schlegla jest to przeciwieństwo, jak się wyraża Haym¹⁾, historyczne, a nie teoretyczne. — Z tego stanowiska krytykuje on podział Schillera, który wyróżniał poetów naiwnych i sentymentalnych. Podział ten częściowo przyjął również Brodziński. Kreśląc program swych Wykładów Berlińskich, powiada Schlegel, że zamierza »w całej oryginalności scharakteryzować to, co w poezji rozwinęło się w czasach nowszych niezależnie od wzorów klasycznych«. Jest to właśnie ten charakter, czy cecha, która, odbijając się w dziele sztuki, nadaje mu piętno romantyczne.

¹⁾ Rudolf Haym: Die romantische Schule. Berlin 1906. S. 803.

Romantyzm w rozumieniu Mickiewicza nie stanowi istoty poezji, lecz tylko jest pewną jej cechą, pewnem zabarwieniem. Powstaje pytanie, czy w poezji nowożytnej może się ta cecha odzywać? Mickiewicz rozumuje w ten sposób: »jako w teraźniejszym Europy stanie wiele zatrzymało się opinii, wiele odzywa się uczuć z czasów rycerskich, tak i w wielu dziełach nowożytnych różnego rodzaju widać mniej lub więcej cechy romantyczności«.

Ponieważ zachowało się wiele tradycji średnio-wiecznych, poeci mogą z nich robić użytek i zabarwiać swe poezje w duchu średniowiecznym. Z tego wynika, że Mickiewicz pojęcie romantyzmu bardzo ogranicza. Jest to ideał średniowieczny, równorzędny starożytnemu. Zajmując obiektywne stanowisko historyka, żadnemu z nich nie przyznaje wyższości. Nie kreśląc wreszcie programu zupełnie nowej poezji nowożytnej, pozwala Mickiewicz współczesnemu poecie z obu rodzajów robić użytek nieograniczony. Na tym właśnie punkcie różni się zasadniczo od Brodzińskiego. Autor Wiesława kazał obierać drogę pośrednią między klasycyzmem i romantyzmem, czyli szczepił na niwie literatury polskiej plód, urodzony sztucznie w tyglu teorii. Mickiewicz dawał poecie, a równocześnie i sobie samemu większą swobodę; pozwalał ubiegać się o piękno wyłącznie klasyczne, wyłącznie romantyczne, albo o ich kombinację. Ówczesna twórczość Mickiewicza pozostaje w najzupełniejszej zgodzie z tą teorią; spotykamy w niej wszystkie te typy i odmiany, prócz dworskich typów francuskich.

W tem przekonaniu utwierdzała Brodzińskiego również estetyka Bouterweka. Twierdzi on, że

styl artystyczny może się modyfikować w nieskończoność.¹⁾ Czasem tylko dwa style tak się różnią, iż pozornie stanowią sprzeczność. Dwa przeciwne style jednak nigdy nie wyczerpią całokształtu sztuki: »Słusznie przeciwstawiali Grecy swój smak narodowy wschodniemu, zwąc go barbarzyńskim. Jednak dawne przeciwieństwo ducha i stylu greckiego i wschodniego tak samo nie wyczerpuje istoty sztuki, jak nowsze przeciwieństwo antyku i modernizmu, greczyzny i romantyzmu.« (S. 203.)

Jak zaznaczyliśmy na początku, wedle Bouterweka styl klasyczny i romantyczny to dwie modyfikacje w bogatej skali tak, jak kolor czerwony i zielony stanowią dwa odcienie w skali barw. Wywody Bouterweka były bardzo przekonywujące, wolne od zacierzwienia, nic więc dziwnego, że przyjął je Mickiewicz. Pozwoliły mu one zająć stanowisko szersze, głębsze, uchroniły go od wielu błędów i złudzeń i pozwoliły być raczej obrońcą prawdziwej, rzetelnej poezji, niżli szermierzem jednego, zacie-

¹⁾ »Der Styl des Zeitalters und der Nationalstyl folgen allen Modifikationen, deren die menschliche Natur in Maße unterworfen ist. Gewöhnlich drückt der besondere Styl einer Nation das nur Besondere ihrer Geschmacklosigkeit, oder der Einseitigkeit ihres Geschmacks aus. Aber der Geist des Zeitalters und der Nation kann auch das Vortreffliche in der Kunst so mannigfaltig modifizieren, daß Kunstwerke aus verschiedenen Zeitaltern und von verschiedener Nationalkunst sich zu einander verhalten können, wie Blumen, die zu verschiedenen Jahreszeiten und unter verschiedenen Himmelsstrichen wachsen, ohne einander an Schönheit zu übertreffen. Dann fügt es sich auch wohl einmal, daß der Styl des einen Zeitalters, oder der einen Nation, einen ästhetischen Gegensatz mit dem Style eines andern Zeitalters, oder einer andern Nation bildet. Nie aber wird dieser Gegensatz das Wesen der Kunst erschöpfen, so wenig, wie die Weltgeschichte in erschöpfenden Gegensätzen die Menschheit darstellt.« (Aesthetik. Wien 1807. S. 202.)

śnionego hasła. Z jednej strony poeta nasz był zwoleńnikiem uniwersalnego smaku, rozszerzał estetyczną pojemność naszego społeczeństwa w myśl wywodów Bouterweka:

»Grek, potępiający Sakontalę Hindusa Kalidasa, popełniałby tę samą niesprawiedliwość, co Hindus, lekceważący Antygone Sofoklesa.« (S. 203.)

Z drugiej strony nową modę romantyczną sprowadzał do właściwych rozmiarów i niezależnie od niej szukał zupełnie nowej poezji, któraby nie była ani klasyczością, ani romantyką, ale istotnie 'czemś nowym'¹⁾

2. W kwestji prawideł zbijał Mickiewicz twierdzenie, jakoby nowsze dążenia nie uznawały żadnych zasad. Poeta wyróżniał dwa rodzaje zasad: jedne powszechne, stosujące się do wszystkich dzieł sztuki, drugie zmienne, zależne od czasu i okoliczności («w świecie imaginacji są istotne i przyrodzone sztuki prawidła, które instynkt poetycki we wzorowych dziełach jakiegokolwiek bądź rodzaju zachować umie i powinien, kiedy dalsze przepisy krytyczne, z uwag nad dziełami wyciągnięte albo wyciągnąć się jeszcze mające, za zmianą usposobień umysłowych, a stąd i za zmianą charakteru dzieł sztuki, zmieniać się i miarkować muszą«).

Ten pogląd wypływa ściśle z poprzednich założeń. Estetyka Mickiewicza, jak widzieliśmy, nigdy nie doszła do pełnej względności piękna. Ściśle historyczne estetyki do takich wniosków dochodzą,

¹⁾ Bouterwek widział w stylu nowszym mieszaninę cech dawniejszych: »Was man modernen Styl im Gegensatze sowohl mit dem antiken, als dem romantischen, nennen kann, ist eine Mischung von beiden.« (S. 210.)

twierdząc, że niema powszechnych zasad piękna; pięknem jest to, co za takie w różnych czasach uchodzi. Mickiewicz milczkiem przyjmował istnienie powszechnego piękna i dobra. Twierdził jednak, że to piękno, nie zmieniając swej wewnętrznej istoty, może ulegać modyfikacjom. Istnieją wobec tego dwa jakie prawidła estetyczne; jedne dotyczą istoty piękna i te są powszechne, niezmiennie, drugie dotyczą zmiennych stron piękna i te są czasowe, względne. Dalej utrzymuje, że twórca prawdziwy bezwiednie, intuicyjnie tych ogólnych zasad przestrzega.

Wszystkie te twierdzenia znalazł Mickiewicz u znanych mu estetyków. Najjaśniej wyodrębnił powszechne i czasowe strony piękna Bouterwek: »Normal ist nichts in der Kunst, als das Allgemeine, das keinem Zeitalter und keiner Nation angehört; also nur dasjenige, was mehr, als Styl ist.« (S. 203.) Stosownie do tego żądał, aby w sztuce nie mieszać jej stron powszechnych i koniecznych z podrzędnymi i przypadkowymi. Nadto w kwestji prawideł znalazł Mickiewicz wiele w dziele Sulzera (artykuł p. t. »Regeln«.). Wreszcie szczególnie Wilhelm Schlegel podkreślał, że prawdziwemu artyście nie potrzeba znajomości reguł, bo intuicyjnie przestrzega zasad, związanych z istotą piękna.

3. Stwierdziliśmy, że Mickiewicz w rozprawie swej nie kreślił programu nowej poezji, bronił tylko uniwersalności smaku i wywalczał dla romantyzmu (ideałów średniowiecznych) prawo obywatelstwa obok klasycyzmu (ideał helleński). Czy możemy jednak przypuszczać, jak poete wyobrażał sobie nową poezję?

Nowa poezja, któraby odpowiadała usposobieniu narodu i wieku, musiałaby wytworzyć nowy styl, czyli tę cechę, która wywołuje modyfikację piękna. W tej sprawie następująco pouczał go Bouterwek:

»Es gibt also, genau genommen, gar keine Regeln des Styls; denn es gibt nur Regeln für das Allgemeine, nicht für das Eigentümliche. (S. 199.)

Znaczy to, że istnieje tylko teoria piękna, uwydatniająca to, co stanowi jego istotę. Teorii stylu niema, bo on wypływa z życia, jako wypadkowa wielu współdziałających czynników. »In dem Style eines Kunstwerks erkennt man mehr oder weniger die Individualität, die Schule, das Zeitalter des Künstlers, und die Nation, der er angehört.« (S. 200.) Te właśnie czynniki wylicza Mickiewicz, gdy charakteryzuje poezję Szekspira. Dzieła jego odzwierciedlają narodową tradycję, indywidualny genjusz, wiekowe usposobienie. Te ogólne określenia są dla Mickiewicza drogowskazem i wytyczną. Poeta rozumiał, że na ziemiach polskich w jego czasie należy zrobić to samo, co kiedyś na gruncie angielskim zrobił Szekspir. Postać wielkiego Anglika miała dla niego znaczenie nauki ogólnej, wskazówki, ale nie wzoru do niewolniczego naśladowania. Z tej pobudki wypłynęła praca na dziełem prawdziwie oryginalnem, przewyższającym »Grażynę« i ballady, — t. j. nad »Dziadami«. W tem przekonaniu wstrzymał się poeta od dokładnego przypisywania dróg twórczości, godząc się ze zdaniem Bouterweka:

»Eine allgemeine Theorie des Styls läßt sich nur als eine ästhetische Warnungslehre oder Anzeige der Grenzen denken.« (S. 199.)

W rozprawie o poezji romantycznej wygłasza Mickiewicz przekonanie, że poeta nowszy może tworzyć zarówno wedle wzorów greckich, jak i średniowiecznych. »Ballady i romanse« są tylko jedną odmianą takiej poezji, jednym gatunkiem romantycznego rodzaju. Mickiewicz uważa te gatunki za poezję ludową narodów zachodnich. O ludowej poezji polskiej obiecuje napisać w przyszłości. W zakończeniu daje krótki szkic z dziejów ballady i romansy, który jest wyciągiem z Wykładów berlińskich Schlegla.

Rekapitulacja:

Rozprawa Mickiewicza jest znacznym krokiem naprzód w stosunku do rozprawy Brodzińskiego. Brodziński kreślił szczegółowy program poezji polskiej, zalecając drogę pośrednią między klasycyzmem i romantyzmem. Mickiewicz wyznawał politeizm estetyczny. Przed twórcą otwierał trzy drogi: 1. pozwalał zbliżać się do różnych istniejących ideałów piękna; 2. kombinować różne style; 3. ubiegać się o zupełną oryginalność i szukać dróg nowych, nieodkrytych. Tych nowych, nieodkrytych dróg bliżej nie określał, kierując się słusznem bardzo, a Brodzińskiemu nieznanem przekonaniem, że kształt i duch nowej poezji narodowej jest problemem twórczego genjuszu, a nie teoretyzującego rozumu.



18698

Treść:

	Str.
1. Przedmowa	5
2. Technika poetyckiego obrazowania	9
3. Klasyfikacja estetyczna	53
4. Mickiewicza teoria romantyzmu	77

