

“Rozumni szalem”. “Oda do młodości” jako platoński lot ku idei

Monika Rudaś-Grodzka

MONIKA RUDAŚ-GRODZKA

„ROZUMNI SZAŁEM”

„ODA DO MŁODOŚCI” JAKO PLATOŃSKI LOT KU IDEI

„Sprawić, aby idee śpiewały”

Większość literaturoznawców, koncentrując się na sferze poetyckiej bądź historyczno-społecznej, odrzucała pogląd, iż źródła oraz powinowactwa filozoficzne zadecydowały o oryginalności *Ody do młodości*. Sam Mickiewicz po wielu latach zaliczył ją do ważnych dzieł w swojej biografii duchowej. W liście do gen. Jana Skrzyneckiego z marca 1842 utwór ten wymienił obok *Romantyczności*, *Ksiąg pielgrzymstwa*, III części *Dziadów* jako zapowiedź nauki Towiańskiego¹.

Na czym polegał tajemniczy urok wiersza i jego potężna siła oddziaływania? Z pewnością uniwersalizm filozoficzny, korespondujący z poezją Schillera „lot ku idei”, odgrywa tu podstawową rolę. Treść utworu harmonizuje z jednią jego formy. Przesłanie, że zmysłowość idzie w parze z rozumem, szczęście z cnotą, odpowiada neohellenistycznym programom naprawczym świata. *Oda* głosi również, że wolność, „jutrzenka swobody”, jest niepodważalnym oraz powszechnym prawem jednostki. Człowiek – nowy Herakles, realizuje swoje indywidualne cele w zgodzie z powołaniem gatunkowym. Przyjaźń, która go łączy z innymi ludźmi, tworzy czystą i prawdziwą podstawę związków społecznych. W tym świecie, gdzie niebo i ziemia skute są jednym łańcuchem przeznaczenia, gdzie istota ludzka sięga po laur boskości, „piękne człowieczeństwo” staje się wartością najwyższą. Wykładnia tego wiersza, choć zapowiada rewolucyjne zmiany, odwołuje się również do oświeceniowej wizji świata ograniczonego wymiarami kosmosu; jego ład odzwierciedla ustalony według prawa naturalnego układ ustrojowo-prawny. Bliska temu podejściu koncepcja etyczna człowieka harmonijnego wewnątrznie, którego niepowtarzalna indywidualna osobowość współgra z ustabilizowanym porządkiem społecznym, zgadzała się z zapatrywaniami filozoficznymi neohumanistów, a także z programem filomatów.

Myśl filozoficzna wyrażona została przez mityczny motyw lotu. Uciekając się do prowizorycznych rozwiązań, można poezję metafizyczną podzielić na dwa

¹ A. Mickiewicz, *Dziela*. Wyd. Jubileuszowe. T. 15. Warszawa 1955, s. 473. Wszystkie cytaty z tej edycji oznaczam skrótem: D. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, następną – stronicę.

rodzaje: poezję róży i poezję lotu. Pierwsza, docierając do korzeni ontologii, jest pytaniem o sens istnienia, druga, wyznaczając szlak dla epistemologicznych dociekań, dotyczy granic poznania i połączonych z nim ludzkich dążeń do doskonałości. Rzecz w tym, że motyw lotu na pozór nie był niczym oryginalnym – stanowił, przyswojony przez Mickiewicza, skonwencjonalizowany przedmiot zabiegów klasycystycznej poetyki. W czasie kiedy Mickiewicz pracował nad *Odą*, znajdowała się ta poetyka w fazie schyłkowej. Najistotniejsza w niej była umiejętność naśladowania wzorów oraz posługiwania się skostniałymi regułami. Poeta zerwał z konwencjonalnością hymnu i ody, co zauważył Franciszek Małowski, stwierdzając: „Żaden tak Polak nie pisał”². Innymi słowy, stary, wyeksploatowany gatunek pod wpływem zabiegów poety odzyskał wewnętrzny blask i siłę³. Najważniejsze wydaje się jednak to, że w odrodzonej odzie odezwał się pełnym głosem platoński mit, zgodnie z którym dusza człowieka otrzymuje skrzydła, by ulecieć do nieba, gdzie mieszkają idee, wobec których ziemskie piękno oraz dobro są ledwie widocznymi kopiami. W tym wypadku za wehikuł docierający do nadniebnego świata należy uznać odę. Wewnętrzną energią przetwarza filozoficzny mit w poetycki opis wiecznego dążenia do doskonałości. Nie jest ważne, czy Mickiewicz bezpośrednio zetknął się z *Fajdrosem*, czy go czytał, ważne jest, że doświadczenie metafizyczne opisane przez Platona stało się jego udziałem jako człowieka i poety, a lot, który przeżył, okazał się głębokim doświadczeniem metafizycznym. Krótko mówiąc, w trakcie aktu twórczego filozofia przestoczyła się w poezję. Nie byłoby to możliwe bez poetyckiej formy i mitycznej treści. Utwór dzięki zabiegom artystycznym wywołuje doznanie ruchu – lotu, rodzaju zmiennego falowania – rytmu; spełnia on funkcję pobudzającą do życia. Takie jest też zadanie mitu. Jego pokrewieństwo z poezją wydaje się tu sprawą zasadniczą:

Mit starożytny jest masą, z której wyrastała nowożytna poezja dzięki procesom zwanym przez ewolucjonistów rozróżnianiem i specjalizacją. Umysł mitotwórcy jest prototypem, umysł zaś poety jest mitotwórczy⁴.

W rzeczy samej, szukając źródeł poezji docieramy do mitu, ponieważ każdy poeta musi być mitotwórcą. Jednakże mityczna narracja nie mieści się w naszej zwykłej językowej rzeczywistości oraz w określonym czasie historycznym i dlatego konieczna jest iluzja jakiegoś innego świata. Realizują się w nim uwolnione od implikacji aktualnych determinizmów zamierzchłe prawdy⁵. Jeśli pójdziemy za Spitzerem i uznamy poezję za konstrukt języka odbiegającego od normalnej mowy i będącego mglistym wyobrażeniem innych praw, zobaczymy, że mityczną atmosferę stwarza prozodia⁶. Słowa wiersza Mickiewicza sugerują ruch wstę-

² Cyt. za: J. Czeczot, list do A. Mickiewicza, z 20 XII 1820/ 11 1821. W: *Archiwum filomatów*. Cz. 1: *Korespondencja 1815–1823*. Wydał J. Czubek. T. 3. Kraków 1913, s. 96.

³ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*. Wrocław 1996, s. 231.

⁴ F. C. Prescott, *Poetry and Myth*. New York 1927, s. 10. Cyt. za: E. Cassirer, *Eseje o człowieku*. Przełożyła A. Staniewska. Warszawa 1998, s. 141.

⁵ Zob. L. Spitzer, *Język poezji*. W: K. Vossler, L. Spitzer, *Studia stylistyczne*. Wybór tekstów i opracowanie M. R. Mayenowa, R. Handke. Warszawa 1972, s. 298 (tłum. M. R. Mayenowa).

⁶ *Ibidem*, s. 288.

pujący, ton nadaje motyw duszy zmierzającej do platońskich idei, wspomagany czy raczej ucieleśniony przez chwyt rytmiczne⁷. Ideę filozoficzną – dążenie do wiecznych wzorów, poeta wyraził w sposób zmysłowy poprzez rytm oraz intonację, symbolizujące przyciąganie niebiańskie odczuwane przez duszę. Należy zwrócić uwagę, że największy problem staje przed poetą, gdy zamierza wyśpiewać rzecz najbardziej oporną dla poezji – abstrakcyjną myśl filozoficzną, gdy usiłuje „sprawić, by idee śpiewały”, jak głosił Paul Valéry⁸.

Można więc mówić o sukcesie Mickiewicza, jego bowiem poezja okazała się zdolna do ewokacji rytmu czysto abstrakcyjnego. Tajemnica estetyczna wiersza polega na tym, że motyw lotu ku idei nie tylko został wypowiedziany w micie, lecz wręcz ucieleśniony przez poetykę, strukturę ody. Nic dziwnego, że Mickiewicz nalegał, aby była ona czytana czy też deklamowana głośno. Recytacja wciąga recytującego i słuchających w wewnętrzny rytm, ruch, dzięki którym objawia się sens wiersza. Poszczególne zwrotki uwodzą mocą własnego pędu, przełamującego wszelkie konwencje. Nakazując wsłuchiwać się w rytm, oda nastraja słuchaczy. W ten sposób oczarowani, porwani zostają do magicznego świata; tam zaś prawo ciężenia i ziemskie deterministyczne czynniki już nie obowiązują, a wewnętrzny wir wiersza objawia swoją tajemnicę. Niezwykła siła utworu polega na tym, że owa odmienna rzeczywistość sugerowana jest językowymi środkami, takimi jak rytm, który działa porywająco najpierw na ludzkie zmysły. Dominuje tu ruch wstępujący, wyrażający lot; okazuje się on skokiem w magiczną przestrzeń, co poświadczają pierwsze wersy wiersza, kiedy podmiot liryczny w nieoczekiwany sposób przenosi się do krainy rajskiej ułudy. W jednym momencie, po apostrofie do Młodości, ukazana zostaje epifania świata idealnego, na co wskazuje konstrukcja zdaniowa charakteryzująca się wzrastającym napięciem, spotęgowanym uczuciem⁹.

Poeta uzyskuje ten efekt poprzez zjawisko ekspresywności, powstałe w wyniku zgodności treści oraz formy. Kiedy dźwięk sugeruje znaczenie, wtedy to tworzy się więź między sferą dźwięku a sferą treści¹⁰. Wacław Borowy zwraca uwagę na „indywidualny, energetyczny ton utworu, który sprawia, że odczuwamy odę jako jednolitą kompozycję, a nie *florilegium* motywów z dawniejszej i nowszej tradycji literackich”¹¹. Przede wszystkim odczuwa się jednak rezonans, poryw duszy. Zostaje ona porwana nie tyle przez treść, co formę nadającą odzie metafizyczny wymiar. Że tak oda była interpretowana, świadczy choćby zdanie Józefa Tretiaka:

Ton ody od samego początku potężny, nie słabnie ani na chwilę i owszem potężnieje niemal z każdym wierszem, i z coraz większą siłą uderza o serca. Pieśń ta to jak bujny potok, który już z czeluści skalnych wybucha szerokim słupem i grzmącą kryształową kaskadą spada z niepowstrzymaną siłą po urwiskach¹².

Stylistycznie przejawia się ta energetyczna intonacja w doskonałym zestrojeniu słowa z rozmaicie funkcjonującą rytmiką mieszanego wiersza i w mocnych

⁷ Zob. *ibidem*, s. 287.

⁸ Zob. *ibidem*, s. 286.

⁹ Zob. Cz. Zgorzelski, *Wstęp* w: A. Mickiewicz, *Wybór poezji*. T. 1–2. Wyd. 7, poprawione i uzupełnione. Opracował ... Wrocław 1986, s. XXIII. BN I 6.

¹⁰ Zob. Spitzer, *op. cit.*, s. 291.

¹¹ W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*. T. 1. Lublin 1958, s. 47.

¹² J. Tretiak, *Młodość Mickiewicza*. T. 1. Petersburg 1898, s. 248.

kontrastach. A przy tym zwartość, zwięzłość, mimo ogólnego tonu wypowiedzi, liczne zdania imperatywne, gnomy zwiększają siłę rozpędu, jak też uwydatniają symetrię współbrzmienia. Lotność tych wersów odczuwa się jako ruch, który dzięki dynamice przeciwstawięń: niebo–ziemia, ciemność–jasność, więzienie–wolność, jest bardzo gwałtowny. Dramatyczną intensywność epifanii świata budują wzrastające napięcia przeciwstawięń figur poetyckich, a także form metrycznych. Kosmiczna perspektywa będąca skalą obrazowania tworzy dystans między ziemią a niebem. W niezmiernych przestworzach skontrastowanych ciemnością ziemi i jasnością idei odbija się echem, wywołując silne natężenia akustyczne, głos poety odkrywający przejmującą prawdę. Ze szczytu nieba patrząc w dół podmiot liryczny wykrzykuje słowo: „ziemia”, jakby chciał pozbyć się jego ciężaru. Odbija się ono w kosmicznej pustce echem, potęgowanym akustycznie przez liczne inwokacje do młodości, przyjaciół i przyspieszanym nieregularną rytmiką. Zmienność, szybkość obrazowania budzą poczucie pozornego nieładu przy jednoczesnym rozwoju wątku, przeprowadzonym z żelazną logiką budującą harmonijną strukturę. Technika eksklamacyjna – nosicielka zapału i podniecenia, służy wzmoczeniu u odbiorcy napięcia uczuciowego, działa jak rozkaz, oczarowuje, zniewala. Uniesienie nie słabnące ani na chwilę rozwija się płynną linią zabarwień emocjonalnych: od żarliwości w locie, poprzez pogardę dla starości, aż po twórczy zachwyty¹³. Wiersz zawdzięcza swój „lot do świata idei” sile wewnętrznego ognia, który zespala odę w intonacyjną jednolitość entuzjazmu, przenikającego całą wypowiedź. Potwierdza to lakoniczna zwartość gnomicznych określeń, pobudzająca moc wezwań, napięcie przeciwstawięń, retoryka apostrof, wykrzyknikowy charakter zdań¹⁴. Jako zasada stylistyczna technika eksklamacyjna działa konsekwentnie w utworze, wpływając na inne dziedziny wyrazu artystycznego, przede wszystkim na dziedzinę wersyfikacyjną. Mamy tu do czynienia z wierszem nieregularnym, nieregularną strofikiem, przekazującymi automatycznie ogromny ładunek uczuciowy. Maria Dłuska wyjaśnia:

Posługiwanie się kontrastowaniem dla potęgowania wrażenia emocjonalnego napięcia albo przeciwnie: dla upowszechnienia toku, możliwe jest dzięki wprowadzeniu wiersza wolnego, którego technika polega na wzmacnianiu lub łagodzeniu efektów różnowersowości innymi właściwościami toku: przerzutniami, efektami składniowymi, wieloznacznością wersu albo przeciwnie: tokiem równym, regulowanym według konstant rytmicznych, ujmujących go w karby jak brzegi rzeki nurt wody¹⁵.

Wiersz wolny, zwłaszcza w odach, charakteryzuje się gwałtownym falowaniem uczuć: utratą panowania nad sobą pod wpływem napięć emocjonalnych, przechodzącą w szczególny rodzaj szaleństwa – *mania*¹⁶. Ten gatunek liryki był jedyną formą klasyczną do wyrażenia egzaltacji i entuzjazmu, któremu romantycy przyznali wyjątkowy status w poezji, wyłamywał się bowiem spod praw konwencji, przynajmniej w teorii. Należący do wcześniejszej epoki Euzebiusz Słowacki pisał, że oda „ma cel wyniosły, lot górny, wielkie myśli i mocne uczucia”:

¹³ Zob. Zgorzeński, *op. cit.*, s. XXVI.

¹⁴ *Ibidem*, s. XXXI.

¹⁵ M. Dłuska, *O wersyfikacji Mickiewicza*. W: *Studia i rozprawy*. II. Kraków 1977, s. 192–193.

¹⁶ Zob. *ibidem*, s. 177 (o odzie: s. 179–180).

Oprócz tego, Oda właściwa zawiera pod sobą rozmaite gatunki, jako to: Hymn, czyli pieśń uroczystą, poświęconą chwale Boga, Odę bohaterską, w której się wystawiają wielkie czyny bohaterów, Odę filozoficzną, gdzie wielkie prawdy moralne, które mocno na imaginację działają i łatwo w uczucia przechodzą, są wystawione w kształcie i z mocą właściwą lirycznej poezji. Ponieważ poezje liryczne w ogólności, a szczególnie Oda, jest tłumaczem bardzo mocnego i nagłego wzruszenia, nie może przeto nie być z entuzjazmem złączona. Dusza poety jest naówczas wyłącznie i zupełnie przedmiotowi swemu oddana: wszystko, co z uczuciem jego nie ma związku, znika z jego oczu, zdaje się być sam na świecie z imaginacją i zapalem swoim; stąd wynikają wyniosłe i nadzwyczajne żywe myśli, górne obrazy, nagłe wzruszenie, które lirycznym uniesieniem nazwać można. Ten stan niezwykły wzruszonej i wielkimi myślami zajętej duszy, to przesuwanie się w imaginacji rozmaitych obrazów, nie pozwala poecie dawać uwagi na porządek i logiczne następstwo wyobrażeń, a stąd powstaje to, co lirycznym nieładem, czyli zamieszanym nazwać można, które jednak mniej jest rzetelnym, jak raczej pozornym; zawsze bowiem ten porządek stosowny jest do stanu wzruszonej duszy i żywo przedmiotem jakim dotkniętej imaginacji¹⁷.

Znajdujące się w odzie strofki wierszowane tworzą układ cykliczny; można go potraktować jako zapowiedź harmonii łączącej niebo i ziemię, nie pozwalającej na ostateczne zerwanie z ziemskością. Zwrotki poświęcone temu, co idealne, i temu, co ziemskie, przeplatają się nawzajem, a mocne ich węzły, narzucając ramy dla całości wiersza, trzymają w korbach entuzjazm oraz „maniczne” uniesienie. Nadzieja, która pobrzmiewa w anaforych, że nie ma dwóch oddzielonych od siebie światów, wyczarowuje nierozdzieloną całość.

Mimo pozornego nieładu właściwego temu gatunkowi, należy mówić o jedności ody, zasadzającej się, jak pisał Słowacki, na zgodności przedmiotu i uczucia, towarzyszących poecie. Oda charakteryzuje się równowagą współczynników oddziaływania artystycznego, skoncentrowaniem tematycznym, a także niemal logiczną konstrukcją¹⁸:

Szczególne części i różne względy, pod którymi się na swój przedmiot zapatrywać może, tudzież rozmaite myśli, uwagi i obrazy z celniejszą rzeczą złączone są źródłem różnaitości, która równie poezji lirycznej zaletą być powinna. Stąd wynikają ustępy i zboczenia, czyli epizody, które w tym rodzaju rymotwórstwa przyzwoite mają miejsce i których w najlepszych odach klasycznych pisarzy widzimy częste i piękne przykłady. Czasem trudno dostrzec związku, który epizod z rzeczą celniejszą łączy, czasem poeta w uniesieniu swoim pomija myśli pośrednie i zbliża oddalone, pomimo jednak tej wolności, zawsze poeta powrócić powinien do główniejszego swojego przedmiotu, inaczej prawo jedności nie będzie zachowane. W odzie zachowywać powinien poeta podobieństwo do prawdy, czyli stosowność uczuć, myśli i obrazów swoich do rzeczy, która go zajmuje. Gdy przedmiot jest tak wielki i ważny, iż podnieść może duszę i na imaginacji mocne uczynić wrażenie, uniesienia, lot górny i nieporządek liryczny nie obraża dobrego smaku; lecz gdy przedmiot jest nikczemny i błahy, naówczas liryczne jego wystawienie jest tylko dziecinną igraszką imaginacji, oziębłą i śmieszna nadętością¹⁹.

Elementy formalne współgrają na wszystkich poziomach, wywołując poczucie ruchu w górę nabierającego rozpędu dzięki zwięzłości oraz strukturze gnomicznej. Regularne strofy, anafory składniowe: tu, tu, to, to, w myśl zasad harmonii i symetrii nie uznających nieskończoności, zamykają ten ruch w jednolitą kom-

¹⁷ E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*. Wilno 1853, s. 249–250.

¹⁸ Zob. Cz. Zgorzelski, *Przełom romantyczny w dziejach liryki polskiej*. W: *Obserwacje*. Warszawa 1993, s. 178.

¹⁹ Słowacki, *op. cit.*, s. 250–251.

pozycję. Forma odpowiada treści, gdyż ostateczną konsekwencją aktu tworzenia świata ducha jest harmonia elementów do tej pory sobie przeciwstawnych. Czesław Zgorzelski pisze:

tok wiersza rozwija się w dwóch głosach, z których każdy odmiennie jest zorganizowany. Pierwszy częściej i dłużej odzywający się w wierszu wyraźnie podkreśla nieregularność zgłoskową swojej wypowiedzi, zbliżając ją ku swobodzie konstrukcji, w której jak w prozie czynnikiem rozwoju jest myśl i zdanie, a nie regularność metryczna, utrzymuje odę w tonie entuzjastycznego przemówienia. Jest to ruch w górę. I drugi głos powracający w toku wypowiedzi swą regularnością spaja ją na podobieństwo refrenu wersyfikacyjnego. W ten sposób oba głosy, przeciwstawiając się sobie, współdziałają wzajemnie w kształtowaniu swobodnie rozwijającego się toku wypowiedzi deklamacyjnej przechodzącej poprzez urozmaiconą intonację retoryczną z jednoczesnym jakby muzycznym przepływaniem strofek wyraźnie uregulowanych, podkreślających wierszowaną naturę całości²⁰.

Te dwa głosy odsłaniają strukturę świata: fenomenalnego i zarazem idealnego; to, co w nim trwałe, i to, co zmienne, wpływa na siebie i tworzy jedność wielości. Końcowy wers w odróżnieniu od opisów wcześniejszych okazuje się wyjątkowo lakoniczny w swojej formie. Osiem słów nie buduje zdań; każde z nich można nazwać epifanią prawdy i wolności.

Mimo potężnej siły formalnej rolę zasadniczą w wierszu odgrywa treść, a konkretnie mit. Za zasadę rządzącą należy uznać uogólnienie – stwarzanie obrazowe idei²¹. Jest to wyraźna cecha z okresu wileńsko-kowieńskiego poezji Mickiewicza, którą charakteryzuje metoda retoryczna. Wydaje się, że dla niego słowo niosące prawdę znaczy więcej niż pięknie brzmiąca poetycka fraza. Cała sztuka Mickiewicza lekce sobie ważąca poetycką wirtuozerię obliczona była na oddziaływanie prawdą. Należałoby zgodzić się z poważnymi autorytetami i uznać poezję twórcy *Ody do młodości* za realistyczną, ale w takim sensie, w jakim realne są dla niego idee oraz rzeczywistość mityczna. Zgorzelski twierdzi:

Mickiewicz natomiast – to artysta klasycystycznych zasad kompozycyjnych. W architektonice jego wypowiedzi przeważa umiar, konsekwencja, myśl porządkująca, ład wynikający z rygorów narzuconych rozwojowi wątku lirycznego, kierowanego niezawodną ręką do szczytowych, najistotniejszych sformułowań utworu. W jego liryce rządzi zasada samoograniczenia, zasada głównego węzła kompozycyjnego, zasada skupienia wszystkich dróg w punkcie, który jest dla danej wartości lirycznej najbardziej decydujący²².

Etyczność. Ideały sokratejskie w *Odzie*

Równoległe do sfery poetyckiej i mitycznej odnajdujemy w *Odzie* niezwykle dla niej ważną sferę etyczną. Alina Witkowska pisze, że wiersz Mickiewicza ukazywał zapatrywania społeczne jego rówieśników. Ponieważ nie mieli gotowego wzoru nadającego się do skopiowania w wileńskich warunkach, więc na zasadzie kompilacji znanych im doktryn zmuszeni byli sami stworzyć ideał moralny i swoją formułę doskonałego człowieka²³. Korespondencja filomatów świadczy o tym,

²⁰ Zgorzelski, *op. cit.*, s. XXVIII–XXIX.

²¹ Zob. Cz. Zgorzelski, *Drogi rozwojowe liryki Mickiewiczowskiej*. W: *Obserwacje*, s. 203.

²² *Ibidem*, s. 198.

²³ A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza*. Warszawa 1998, s. 115.

że Mickiewicz oraz jego przyjaciele czytali dzieła angielskich i francuskich moralistów. W listach i pismach powtarzają się nazwiska Home’a, Smitha, Hume’a, Hutchesona, Helvetiusa. Duchowe przebudowywanie podłego, zepsutego, upadłego świata i zdegenerowanego narodu stanowiło główny rys podjętego przez młodych reformatorów społecznego posłannictwa. Ścisła współzależność między wiedzą, moralnością oraz postępem miała być podstawą pracy wychowawczej. Sam Mickiewicz uważał filozofię moralną za jeden z postulatów Towarzystwa i w swoich *Uwagach nad pismkiem „O początkach moralnych czynności”* tak pisał: „Przekonany mocno, że jedną z walnych przyczyn tamujących oświatę masy narodu naszego jest zaniedbana moralnej filozofii uprawa” (D 5, 129). Celem dążeń i działań, co często przy wielu okazjach filomaci podkreślali, miały być edukacja, samokształcenie, samodoskonalenie, element etyczny zaś odgrywał tu podstawową rolę. Wszyscy zgadzali się z tym, że zasada bezinteresownej użyteczności była jednocześnie zasadą największego szczęścia. Reguła użyteczności, dobro ogólne, interes powszechny to pojęcia, które kształtowały światopogląd młodych reformatorów. Dzięki nim przyswoili sobie elementarne zasady funkcjonowania wszelkich zorganizowanych społeczeństw, polegające na równowadze między interesem własnym a dobrem społecznym, korzyścią indywidualną a ogólną. Filomackie rozumienie dobra powszechnego nie wykluczało korzyści własnej człowieka, żyjącego we wspólnocie. Zanegowana została możliwość kierowania się wyłącznie dobrem indywidualnym, egoistycznym interesem. Społeczna natura człowieka miała przejawiać się w tym, że jednostka tylko jako istota społeczna osiąga swe rzeczywiste szczęście, a jej szczęście jest częścią składową organicznej całości. Podstawą owej moralności były uczucia społeczne, takie jak pragnienie zgodnego współżycia z innymi.

Europejski utilitaryzm, stanowiący inspirację dla programu odnowy moralnej filomatów, miał różne odcienie i przez dłuższy czas był doktryną panującą w etyce oraz w naukach społecznych. Już Hume w *Traktacie o naturze ludzkiej* zburzył fikcję umowy czy ugody społecznej i pokazał, że wszelka cnota wspiera się na użyteczności. Twierdził ponadto, iż pożytek ogółu jest jedynym źródłem sprawiedliwości. Ruch utilitarystyczny, odwołujący się do Hume’a, reprezentował postawę praktyczną. Zmierzał ku reformie prawa, systemu karnego i życia politycznego. Główny przedstawiciel tego kierunku, popularny w Wilnie, Jeremy Bentham, zajmował się przede wszystkim poszukiwaniem kryteriów osądu uznawanych powszechnie idei moralnych oraz instytucji prawnych czy politycznych, mając na uwadze ich reformy²⁴.

W zastosowaniu do prawodawstwa i instytucji politycznych miarą użyteczności dla Benthama był stopień, w jakim przyczyniają się one do większego szczęścia możliwie największej liczby ludzi. Już wcześniej Francis Hutcheson stwierdził, że to działanie jest najlepsze, które prowadzi do największego szczęścia największej liczby osób²⁵. Również i filomaci pojmowali je wyłącznie w sposób społeczny – hasło „w szczęściu wszystkiego są wszystkich cele” to wyraz ich poglądów na istotę szczęścia ludzkiego. Za takim sformułowaniem krył się po-

²⁴ Zob. F. Copleston, *Historia filozofii*. T. 8. Przełożył B. Chwedeńczuk. Warszawa 1989, s. 8–9.

²⁵ Zob. *ibidem*, s. 10.

stulat nie tylko służby dla wspólnoty, użyteczności dla ogółu, altruistycznych uczuć dla innych, ale także ofiarności, wyrzeczenia, rezygnacji z dobra jednostkowego na rzecz celów powszechnych. Szczęściu ogółu przeciwstawiano egoizm. Nie tylko stanowił on dla filomatów teoretyczną kategorię moralną, lecz wyrażał postawę filozoficzną; a jej sens praktyczny, antyspołeczny ci młodzi reformatorzy z pasją atakowali.

Na gruncie filozofii europejskiej próbę połączenia teorii moralności naturalistycznej i idealistycznej, mówiącej o wrodzonym człowiekowi zmyśle etycznym, podejmuje angielska szkoła utylitarystyczna; według niej, egoizmy jednostkowe służące powszechnym celom stwarzają harmonię społeczną.

Bentham przez użyteczność rozumiał właściwość jakiegoś przedmiotu sprzyjającą wytwarzaniu korzyści, zysku, przyjemności, dobra lub szczęścia. Zgodnie z benthamizmem John Stuart Mill pisał, iż nauka przyjmująca jako podstawę moralności użyteczność, czyli zasadę największego szczęścia, głosi, że czyny są dobre, jeżeli przyczyniają się do niego, złe, jeżeli prowadzą do czegoś przeciwnego. Przez szczęście rozumie się tu przyjemność, brak cierpienia, przez nieszczęście – cierpienie oraz niezadowolenie. W rzeczywistości jednak benthamizm, odwołujący się do Helvetiusa, opierał się na hedonizmie psychologicznym teorii epikurejskiej; zgodnie z jej wykładnią każda istota dąży z natury do osiągnięcia przyjemności i unikania przykrości:

Natura poddała rodzaj ludzki rządowi dwóch zwierzchnich władców: przykrości i przyjemności [...]. One rządzą nami we wszystkim, co czynimy, mówimy i myślimy [...]²⁶.

Mickiewicz w ogólnych zarysach akceptował myśl angielską i Helvetiusa, ale odrzucał egoizm jako siłę sprawczą w świecie. W swojej recenzji *Uwagi nad piśmiem „O początkach moralnych czynności”* zakwestionował zasadę przyjemności, kładąc największy nacisk na słuszności dochodzenia do prawdy:

Zgadzam się dalej z filozofami angielskimi, że nie jeden egoizm, czyli własny interes, jest sprężyną wszystkich czynności moralnych; ale zgadzam się nie dlatego, że teoria angielska ludzką naturę bardziej uświecila – nie idzie tu bowiem o pochlebianie ludziom, ale tylko o znalezienie prawdy. [D 5, 132]

W filomackim założeniu Mickiewicza łączącym naukę z moralnością można odnaleźć elementy etyki sokratejskiej, ogniskujące się wokół problematyki związanej z duszą, czyli samoświadomością ja:

Stąd znowu wypada, że chcąc być cnotliwym, potrzeba być rozumnym, nie mówię: rozumnym uczenie, ale tylko trzeba mieć dokładne poznanie o postępku, który mamy wypełnić. [D 5, 132]

Celem tej nauki była troska o duszę oraz poznanie samego siebie, *arete* bowiem, czyli szeroko pojęta etyczność, była poznanie siebie, tego zatem, co dobre i złe:

Naprzód uczucie cnoty, którym człowiek powodowany rozróżnia tak złe od dobrego, jak oko rozróżnia kolory. [D 5, 130]

Pogląd Mickiewicza, że każda namiętność kierowana rozumem prowadzi do dobra własnego oraz szczęścia całego rodu ludzkiego, pochodzi od Sokratesa,

²⁶ Cyt. za: Copleston, *op. cit.*, s. 14.

który nauczał, że jeśli dusza jest świadomym, rozumnym ja, *arete* wówczas jest tym, co tę świadomość i rozumność urzeczywistnia – wiedzą i poznaniem:

I tak, według mnie, postępek kierowany rozumem, który ma na celu pożytek i który ciągnie za sobą pożytek, taki postępek mianuję cnotliwym. [D 5, 132]

Mickiewicz swoją postawą poetycką potwierdzał, że tylko w ramach prawdy możliwe jest dążenie do doskonałości, dokonujące się, według założeń Towarzystwa Filomatów, na szczyblach wiedzy, cnoty i piękna. *Oda* odzwierciedla marzenia młodzieńcze o doskonałym człowieku. Osobą realizującą te postulaty był Sokrates – wzór dla nowożytnych prądów oświeceniowych. W środowisku filomatów wyrósł na duchowego przewodnika młodych idealistów i stał się symbolem wewnętrznej wolności zgodnej z nakazami własnego sumienia.

Z treści *Ody do młodości* wynika, że Mickiewiczowi bliska była etyka sokratejska, wyłączająca podstawową zasadę utilitaryzmu – egoizm – z szerokiego planu moralnego²⁷. Choć w wierszu tym bezpośrednio nie ma mowy o cnotcie, jest ona punktem odniesienia dla procesu doskonalenia się poprzez wspólny trud, poświęcenie, ofiarę. Dowodem na to, że Mickiewicz pojmował sokratejską cnotę jako poznanie tego, co dobre i złe, była uwaga końcowa w jego recenzji tekstu Malewskiego dotyczącego angielskiej filozofii moralnej, akcentująca, że zło rodzi się z błędnego rozumowania: „A stąd bardzo mi się podoba twierdzenie autora naszego [...], że »tyle tylko wykraczamy, ile nieświadomi jesteśmy«” (D 5, 132). Recenzja świadczy o znajomości etyki raczej antycznej niż angielskiej, czego sam Mickiewicz nie tai.

Grecka *arete*, zanim Sokrates uczynił z niej najwyższą wartość, oznaczała umiejętność realizacji konkretnego przedsięwzięcia²⁸. Kategoria ta zakładała jakiś cel, który istoty ludzkie mogłyby realizować. W myśl sokratejskiej etyki *arete* było to, co pozwalało duszy być dobrą, czyli taką, jaką ze swojej natury być powinna. Jeśli dusza jest świadomym rozumnym ja, wówczas *arete* jest tym, co tę świadomość i rozumność urzeczywistnia – wiedzą oraz poznaniem. Twórca metody maieutycznej twierdził, że jeśli mamy zdobyć cnotę, musimy odkryć prawdziwe przeznaczenie człowieka. Sofiści zaś nauczali, iż celem ma być przyjemność. Całą swoją energię syn Sofroniskosa skierował na podważenie hedonistycznego założenia utożsamiającego przyjemność z dobrem. Ogromnym jego wkładem w rozwój etyki była koncepcja, że *arete* umożliwia realizację życia racjonalnego. *Nous*, czyli rozum, pomaga w rozróżnieniu tego, co prawdziwe i trwale pożyteczne, od tego, co fałszywe. Ów przewrót w myśleniu polegał na zamianie przyjemności w pożytek. Miał to być najlepszy i najzdrowszy stan duszy, będący wynikiem porządku jednocześnie państwowego jak i kosmicznego. W opisie idealnego państwa odzwierciedlającego ład wszechświata, będący wzorem dla duszy, porządek zależy od sprawiedliwości – *dikaiosine*, pojmowanej jako cnota²⁹. *Dikaiosine* należy szukać więc we wspólnocie. Jeśli uda się określić, jakie są właściwe relacje między ludźmi, łatwiej zrozumieć sens wyrażenia „człowiek

²⁷ O wpływie Benthama na środowisko filomatów pisze Witkowska (*op. cit.*, s. 110–135).

²⁸ Zob. W. K. C. Guthrie, *Filozofowie greccy od Talesa do Arystotelesa*. Przełożył A. Pawelec. Kraków 1996, s. 59.

²⁹ Zob. *ibidem*, s. 89.

cnotliwy”. Zwrot ten oznacza człowieka, który sam z siebie pragnie utrzymywać właściwe stosunki z bliźnimi. A szczęśliwe życie z innymi umożliwia mu dobrze zorganizowane państwo.

Sfera noetyczno-etyczna pomaga w zbliżaniu się do piękna, ten bowiem, kto wie, co jest dobre, wie, co jest piękne, i według tej wiedzy żyje. Wielokrotnie Józef Jezowski w przemowach do kolegów podkreślał, że piękno bez zrealizowania celów w życiu społecznym na zawsze pozostanie niedostępne. System moralny filomatów łączący prawdę i dobro z pięknem wywyższał ideał człowieka pożytecznego, którym miał być szczery i oddany przyjaciel podporządkowujący się szczęściu ogółu. Leżącą u podstaw nauki Sokratesa bezinteresowność filomaci rozumieli jako przyjaźń. W formule „w szczęściu wszystkiego są wszystkich cele” widzieli nie kompromis między egoizmem a dobrem, lecz poświęcenie się, ofiarę i oddanie sprawom wspólnoty. Etyczna natura człowieka przejawia się w tym, że jednostka tylko jako istota społeczna osiąga swe rzeczywiste szczęście, a jej szczęście jest składową organicznej całości. Podstawy takiej moralności rodziły się w pragnieniach zgodnego współżycia z innymi. Jednym słowem – egzaltowana przyjaźń stanowiła antypody dla filozoficznego utylitaryzmu uznającego egoizm za konieczny i podstawowy element życia grupowego.

W *Odzie* przejaw nie mającego celu (czyli *arete*) życia jednostkowego a zarazem bezsensownego, które „samo sobie sterem, żeglarzem, okrętem”, poeta utożsamia ze starością w świecie przemijających rzeczy. Przeciwwstawia mu szczęście, będące celem dla wszystkich. Szczegółami prowadzącymi do ideału są przyjaźń, rozum rządzący nawet w szaleństwie, siła jedności wyzwalająca chęć poświęcenia, jak też wspólny trud w pokonywaniu przeszkód:

Razem, młodzi przyjaciele!...
W szczęściu wszystkiego są wszystkich cele;
Jednością silni, rozumni szaleń,
Razem, młodzi przyjaciele!...
I ten szczęśliwy, kto padł wśród zawodu,
Jeżeli poległbym ciałem
Dał innym szczebel do sławy grodu. [D 1, 74]

Mit o Heraklesie i Hebe

Program etyczny *Ody* w niewielkim stopniu mógł zaskoczyć literacko wyrobionego czytelnika. W sferze ideologicznej wiersz ten nie wyróżniał się spośród utworów oświeceniowych, a pewna charakterystyczna jego typowość pozwala porównać go z poezją wolnomularską, ogniskującą swe zainteresowanie na problematyce moralno-społecznej. Wystarczy jednak poddać się wciągającej wewnętrznej sile *Ody* i czytelnik odnajduje siebie w świecie po drugiej stronie, gdzie uzasadnieniem dla kruchej egzystencji człowieka nie jest umowa społeczna, nawet altruizm, lecz wymykająca się wszelkiemu racjonalnemu myśleniu rzeczywistość mityczna. Obrazy oraz figury wiersza tworzą pozorny labirynt, skrywający inny porządek, a wyznaczający zarazem bieguny dla metafizycznej i artystycznej zwartej całości. Ze wszystkich zjawisk kultury mit oraz religia poddają się analizie czysto logicznej z największym oporem³⁰. Tam, gdzie rządzą żelazne prawa

³⁰ Zob. Cassirer, *op. cit.*, s. 137.

rozumu, śmierć zawsze ma przewagę nad życiem, marzeniem czy nadzieją. Brońąc się przed natrętną ingerencją umysłu, pradawne baśnie, legendy i podania stwarzają pozór chaosu, bezkształtnej masy bezładnych pojęć. Kluczem do zrozumienia jest akt wiary. Bez wiary w rzeczywistość swego przedmiotu mit straciłby fundament własnego istnienia. W pewnym sensie całą myśl przedlogiczną można zinterpretować jako stałe oraz uparte negowanie zjawiska śmierci³¹. Podstawą opowieści platońskich, do których będziemy się odwoływać w związku z interpretacją *Ody*, jest nadzieja wynikająca z wiary w nieśmiertelność duszy, wiary rozumianej jako zapowiedź innej prawdy, odmiennego życia. Ryty inicjacyjne jak też pierwiastki misteryjne, które wykorzystuje wyobraźnia mityczna, wskazują na sposoby przeprawiania się przez niebyt. Wiersz Mickiewicza mocą przeświadczenia o jedności oraz ciągłości istnienia zmniejsza odczucie tragizmu śmierci i odsuwa je na plan dalszy, przyczyniając się do afirmacji życia i nieśmiertelności świata.

W *Odzie* dominuje mit inicjacyjny o Heraklesie³²:

Dzieckiem w kolebce kto łeb urwał Hydrze,
Ten młody zdusi Centaury,
Piekłu ofiarę wydrze,
Do nieba pójdzie po laury. [D 1, 74]

Młodzi, zanim przystąpią do wtajemniczenia, muszą zaznajomić się ze zbiorem praw etycznych i społecznych, wyznaczających miejsce człowieka w kosmosie; inicjacja ma tu charakter poznawczy. Niedoświadczonych młodych ludzi czeka próba zrozumienia świata, rozszyfrowania jedności kosmicznej oraz ujawnienia najgłębszych podstaw egzystencji. Ten, kto przejdzie przez ryty, przewycięży lęk przed śmiercią. Wzorem dla nich jest Herakles, uosabiający trzy umiejętności: *enkrateia*, *eleutheria*, *autarkia*³³. Należy się tu odwołać do przypowieści sofisty Prodikosa *Herakles na rozstajnych drogach*. Mityczny bohater występuje tam jako heroiczny przykład dążenia do *arete*. Alegoryczna historia o edukacji syna Zeusa (*herakleus paideuseis*) prowadzonej przez Panią Cnotę przedstawiała wszystkie etapy drogi bohatera do przeznaczonej mu wielkości. Sokratejskie, a potem stoickie wychowanie mówiło o zdolności panowania nad sobą (*enkrateia*); miało to być powściągnięcie zwierzęcej natury w stanach przyjemności i bólu. Kolejną umiejętnością była wolność – *eleutheria*, pojmowana jako władza górowania natury rozumnej, trzecią była samodzielność, samowystarczalność – *autarkia*. Znanca antycznej *paidei* Werner Jaeger wykazał, że te trzy zdolności przypisywano jednocześnie Sokratesowi i Heraklesowi. Postać samowystarczalnego, wolnego mędrca odbijała w dziedzinie ducha życie herosa oraz jego czyny. Umiejętność radzenia sobie, stanowiąca w świecie heroicznym załączek tego ideału, wynikała z nadludzkiej energii bohatera, pozwalającej mu wychodzić zwycięsko z każdej opresji. Ta moc przejawiać się miała również w duszy człowieka. Ślady tej przypowieści mówiącej, że w świecie materii jak też ducha główną rolę w panowaniu nad sobą i zwyciężaniu innych odgrywa siła, odnajdujemy u Mickiewicza:

³¹ Zob. *ibidem*, s. 154–155.

³² Zob. T. S i n k o, *Mickiewicz i antyk*. Wrocław 1957, s. 226–229.

³³ Zob. W. J a e g e r, *Paideia*. T. 2. Przełożył M. P l e z i a. Warszawa 1964, s. 102–103.

Gwałt niech się gwałtem odciska,
A ze słabością łamać uczmy się za młodu! [D 1, 74]

Praca młodych przyjaciół nad sobą, ich droga pokonywania trudów i droga wyrzeczeń, związana z tym nieśmiertelna sława, prowadzą do zwycięstwa czynnika rozumowego, do zjednoczenia myśli i ducha; a celem jest odnowienie czy raczej odmłodzenie świata. Co więcej: inicjacja młodych naśladowców Heraklesa równa się zdobyciu nieśmiertelności i przeistoczeniu ludzkiego sposobu bycia w boski los. Zobaczmy przy tej okazji, że również Schiller – autor mitu o nowym Heraklesie, pisze, że cały heroiczny trud oraz wysiłek człowieka kończą się zwycięstwem przez niego boskości:

Ale zamieńcie to zmysłów więzienie
Na wolność myśli, a strachu zjawienie
Na krótko w sercu zagości,
I wieczna przepaść będzie wypełniona;
Przyjmijcie boskość w swe chęci, a ona
Zstąpi z tronu wysokości³⁴.

Łatwo zauważyć, iż antyczny heros Prodikosa na rozstajnych drogach, którego portret odnaleźć można w programie etyczno-społecznym *Ody*, jest prototypem Heraklesa Winckelmanna i Schillera³⁵. Nawiasem mówiąc, topos „Heraklesa na rozstajnych drogach” odnajdujemy również w malarstwie klasycystycznym w Wilnie, czego przykładem jest obraz Smuglewicza pod takim samym tytułem. W XVIII w. ten antyczny heros wyrósł na patrona siły fizycznej oraz duchowej oddanej sprawie powszechnego dobra, a także uznany został za symbol nieśmiertelności. Podobno na widok Torsu Belwederskiego Winckelmann przeżył wewnętrzne uniesienie:

W spokoju i uciszeniu ciała ujawnia się wielki duch, to człowiek, który z uміłowania sprawiedliwości narażał się na największe niebezpieczeństwa, to ten, który obdarował kraje bezpieczeństwem, a ich mieszkańców spokojem. W tym wspaniałym i szlachetnym kształcie tak doskonałej natury jest ukryta równocześnie nieśmiertelność, postać zewnętrzna jest tylko niby zamykającym ją naczyniem³⁶.

Dla niedojrzałych chłopców kroczących śladami Heraklesa w *Odzie ów heros*, jak już powiedziano, staje się mistagogiem. Jego życie i czyny są wzorem dla ludzi pragnących osiągnąć nieśmiertelność poprzez sławę – *arete*. *Oda* odsłania kolejne etapy doskonalenia się w cnocie. Droga, którą trzeba pokonać, pełna jest przeszkód:

Choć droga stroma i śliska,
Gwałt i słabość bronią wchodu: [D 1, 74]

W imię wiecznej sławy młodzi muszą wyrzec się własnego życia:

I ten szczęśliwy, kto padł wśród zawodu,
Jeżeli poległym ciałem
Dał innym szczebel do sławy grodu. [D 1, 74]

³⁴ F. Schiller, *Ideal i życie*. Przełożył J. N. Białoszyński. W: *Fryderyka Schillera dzieła poetyczne i dramatyczne w najlepszych przekładach polskich*. Zebrał i wydał J. A. Zippel. Stanisławów 1906, s. 135.

³⁵ Odmienne poglądy na tę sprawę prezentuje S. Skwarczyńska (*Mickiewiczowska Hebe jako wiersz rewolucyjny*. W: *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*. Warszawa 1957, s. 153).

³⁶ Cyt. za: Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 154.

Sens tak rozumianej nieśmiertelności wyjaśnia Diotyma w *Biesiadzie* (208 c–e):

Zechciej, na przykład, spojrzeć na miłość do czci w świecie ludzkim. Zdziwiony powiesz: „klóci się z rozumem”, jeżeli nie ogarniesz myślą spraw, o których mówiłam, a będziesz roztrząsał w duchu, jak straszną miłością potrafią nastroić się ludzie, by imię zyskać i „sławę po wieczny czas w skarbcu u potomnych złożyć”. Dla sławy gotowi są „narazić się na razy” cięższe niż dla synów i pieniądze łożyć, i „najtrudniejsze trudy” ponosić, i za to umierać. Sądziś przypadkiem, że Alkestis umarłaby za Admeta bądź Achilleus by dorzucił swoją śmierć do śmierci Patroklosa bądź wasz Kodros na śmierć przed czasem by szedł dla królestwa swoich synów, gdyby nie sądili, że osiągną „nieśmiertelną pamięć cnoty”, do dziś zachowaną w świecie? Na pewno nie! „Dla cnoty nieśmiertelnej”, „dla sławy piękności” wszyscy wszystko czynią, i tym bardziej, im są lepsi. Miłują bowiem nieśmiertelność³⁷.

Młodzi bohaterowie pierwszy stopień wtajemniczenia pokonywać muszą już w dzieciństwie. Horyzont czasowy wiersza obejmuje życie od narodzin do momentu osiągnięcia cnoty nieśmiertelnej sławy:

Dzieckiem w kolebce kto łeb urwał Hydrze,
Ten młody zdusi Centaury,

Zadania, które czekają wtajemniczonych, rozpięte są między piekłem a firmamentem:

Pieku ofiarę wydrze,
Do nieba pójdzie po laury.

Czyny ich zakończyć się mają apoteozą w niebie. Na podobieństwo życia Heraklesa czeka młodzieńców wniebowzięcie, małżeństwo zaś z boginią młodości, Hebe, będzie zasłużoną nagrodą – laurem. Wniebowzięcie symbolizuje w epoce nowożytnej, a szczególnie dla Schillera – przebóstwienie człowieka:

Aż jako bóstwo, wolny od ziemskości,
Promienni ciała rzuca i w lekkości
Eteru lot swój rozwinie.
Szczęśliw z nowego lotu niezwykłego
Płynie wzwyż – ciężki sen życia ziemskiego
Coraz niżej – niżej – ginie.
Harmonie olimpijskie współdziedzica
Niebios przyjmują w sali Kroniona,
Tam mu bogini różanego lica
Wręcza puchar uśmiechniona³⁸.

Nie ma apoteozy Heraklesa bez mitu jego zaślubin z Hebe, boginią młodości. Kiedy Heraklesa pochłaniał ogień, Zeus cisnął piorunem i ugasił zabójcze dla swego syna płomienie. Część ludzka herosa spłonęła, a nieśmiertelna część przybyła w powozie na Olimp. Przyjęty do dwunastki bogów Herakles pogodził się z Herą i połączony został węzłem małżeńskim z Hebe, która jako pierwsza przywitała go na progu domu oraz wręczyła puchar nieśmiertelnego nektaru³⁹. W *Odzie*

³⁷ Platon, *Biesiada*. Tłumaczył E. Zwołski. Kraków 1993, s. 163–164.

³⁸ Schiller, *op. cit.*, s. 135–136.

³⁹ Mit ten był ulubionym tematem malarskim. *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300–1990* (Oxford 1993) wymienia takie obrazy, jak: B. Peruzzi, *Ślub Herkulesa i Hebe* (1519–1520); A. da Correggio, *Herakles wprowadzany na Olimp* (1566); P. Veronese, *Koronacja Hebe* (1588); L. Caracci, *Herkules i Zeus* (1593–1594); P. P. Rubens, *Apoteoza*

Hebe i Herakles tworzą boską parę, on jest uosobieniem życia, witalności, ona młodości i nieśmiertelności: *bios – athanatos*.

W tym miejscu należy wspomnieć, że historia o Hebe zaowocowała wieloma dziełami⁴⁰. W mitologii greckiej Hebe, córka Zeusa i Hery, początkowo nazywała się Ganimeda i pełniła funkcję podczaszego na biesiadach olimpijskich, rozlewała do pucharów nektar dla bogów. Według Eurypidesa i Owidiusza, przyrzeczona była Iolausowi, królowi tesalskiemu, lecz nagrodzony nią został Herakles za zwycięstwo nad Hydrą Lernejską. Homer przedstawił Hebe w roli podczaszynie na uczcie bogów. Pseudohomerycki *Hymn do Apollona* ukazał ją „na znak radości z narodzin boga jasnego dnia”, tańczącą z Gracjami, Horami, Harmonią i Afrodytą. Bodaj że jedyne jej wyobrażenie plastyczne z czasów starożytnych przedstawia ją z Zeusowym orłem, którego głaszczce. Powiązania literackie Hebe z orłem (jak w wierszu Mickiewicza) również należą do rzadkości; na krótko stały się modne w okresie ponapoleońskim⁴¹. Rzeźba zaś, szczególnie klasycystyczna, wykorzystywała mit o Hebe, ukazując ją w roli podczaszynie bogów, a także w lekkim młodzieńczym tańcu (Thorwaldsen, Canova).

Według Pindara, Hebe miała być najpiękniejszą z bogiń na Olimpie. W *VIII Odzie Nemejskiej* tak ją opiewa:

Czigodna Horo [Święta Młodości], heroldzie
ambrozyjskich miłości Afrodyty,
ty się jawisz pod powiekami dziewcząt i chłopców,
ty jednemu koisz troski łagodnymi rękami,
dla innego nie jesteś łaskawa⁴².

Nazywa ją w innej odzie (*Nem. VI, 4*) siostrą bogini narodzin Eilethyi. Do tych sióstr czuwających nad narodzinami starość ani śmierć nie miały dostępu⁴³. Jako bogini młodości oraz piękna była Hebe popularnym tematem malarstwa portretowego na przełomie w. XVIII i XIX⁴⁴. W Wilnie m. in. jako bogini młodości

Herkulesa (1636–1638); Ch. Le Brun, *Apoteoza Herkulesa* (1658); G. B. Tiepolo, *Triumf Herkulesa* (1790–1791); A. R. Mengs, *Apoteoza Herkulesa* (1762–1775); J. Flaxman, *Herkules i Hebe* (1792, rzeźba).

⁴⁰ Homer, *Iliada* (4, 2–3; 5, 719–723), *Odyseja* (11, 601–604); Hezjod, *Teogonia* (922, 950); homerycki *Hymn do Apollona* (195); Pindar, *Oda Nemejska* (1, 71; 10, 17), *Oda Istmijska* (4, 65); Eurypides, *Herakles* (915), *Dzieci Heraklesa* (847–58); Owidiusz, *Metamorfozy* (9, 397–403); Apollodoros, *Biblioteca* (1, 3, 1; 2, 7).

⁴¹ Do znanych obrazów, które wymienia *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300–1990*, należą: Parmigiano, *Ganimedes i Hebe* (1532–1540, rysunek); F. Primaticcio, *Hebe* (1551–1556, fresk, Chateau de Fontainebleau); A. Bronzino, *Hebe* (1572, Rzym); P. P. Rubens, *Ganimedes otrzymujący z rąk Hebe puchar, Ganimedes porwany przez orla* (1611); de San Giovanni, *Ganimedes porwany przez Zeusa, Upadek Hebe* (1634, fresk, Villa Corsini, Mezzomonte, Florencja).

⁴² Pindar, *Wybór poezji*. Przetłoczyła A. Szastyńska-Siemion. Wrocław 1981, s. 139. BN II 199.

⁴³ Zob. T. Sinko, *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza*. Kraków 1923, s. 44.

⁴⁴ R. Tourniers, *Portret nieznannej kobiety jako Hebe* (1742); J. Marc Nattier, *Księżna Chaulness jako Hebe* (1744); J. Reynolds, *Pani Pownall jako Hebe* (1762), *Mary Meyer jako Hebe* (1772), *Pani Musters jako Hebe* (1785); G. Romney, *Portret Elżbiety Warren jako Hebe* (1776), *Viscountess Bulkeley jako Hebe* (ze skrzydłami Zeusa, 1777), *Katarzyna Vernon jako Hebe* (1777); A. Canova, *Hebe* (1796); B. Thorwaldsen, *Hebe* (1806), *Hebe podaje Ganimedesowi puchar* (1833, relief).

została namalowana Teofila z Morawskich Radziwiłłowa (przez J. Peszkego, 1807–1810).

Gorączkowa korespondencja filomatów w r. 1820 ukazuje, jak ważną rolę zajmowała Hebe w ich wydawniczych zamierzeniach. Projektowany almanach *Hebe* nigdy nie ujrzał światła dziennego i złożonego do skarbca wielu niezrealizowanych marzeń młodych działaczy. Całe zamieszanie wokół pisma zakończyło się wydaniem pierwszego tomu poezji Mickiewicza. Z planowanego almanachu zachował się tylko jeden tekst realizujący nakreślony przez filomatów sens i kierunek: *Oda do młodości*⁴⁵.

Za bohatera utworu uznaliśmy Heraklesa, człowieka, który sięgnął po laur nieśmiertelności, przewodniczką zaś po tej mityczno-misteryjnej krainie okazała się Hebe. Zwiastunka wieczności – „apostolica” nowego zjednoczonego świata, trzyma w swoich dłoniach nie tylko puchar z ambrozją, lecz również klucz do zrozumienia wiersza. Załóżmy więc, że to Młodość nadaje sens metafizycznemu przesłaniu poety, a wartości uznawane przez filomatów: miłość, młodość, przyjaźń, budują podstawy sfery duchowej:

Oto miłość ogniem zionie,
Wyjdzie z zamętu świat ducha:
Młodość go pocznie na swoim łonie,
A przyjaźń w wieczne skojarzy spojnie. [D 1, 75]

Funkcję pierwszego „poruszyciela świata” czy – mówiąc innymi słowy – pierwszej jego przyczyny pełni miłość („miłość ogniem zionie”). Młodości jako rodzicielce świata duchowego spróbujmy przypisać funkcje rozrodcze, a przyjaźni jednoczące oraz scalające. Bogini Młodości rządząca miłością i przyjaźnią, uczuciami pokrewnymi, a zarazem znoszącymi się wzajemnie, staje się tutaj personifikacją nieśmiertelności. Przypomnijmy: Diotyma mówi, że *eros* i *file* są pragnieniem dostąpienia wieczności. W mitologii greckiej figura Hebe, wychodzącej na próg domostwa bogów i częstującej tam wstępujących nektarem – napojem unieśmiertelniającym, może być odczytana jako symbol zapowiedzi nieśmiertelności. Za decydujący moment należy uznać powitanie herosów i Heraklesa, a jego wniebowstąpienie oraz boskość będące wzorem dla śmiertelników walczących z własną znikomością wydaje się zrozumiałe w kontekście mitu o bogini Młodości. W wierszu dzięki Hebe królestwo ducha nie starzeje się – powraca i trwa w swoich „zielonych latach”.

Trzeba dodać, że u Mickiewicza Heraklesowa inicjacja nie kończy się otrzymaniem „lauru”. Odkrycie przerażającej, ale prawdziwej natury ziemi wymusza akt odrodzenia świata. Tego zadania podejmuje się właśnie Hebe przy współudziale młodzieńców, pragnących uratować ziemskość i cielesność:

Hej! ramię do ramienia! spólnymi łańcuchy
Opaszmy ziemskie kolisko!
Zestrzelmy myśli w jedno ognisko
I w jedno ognisko duchy!...
Dalej, bryło, z posad świata!
Nowymi cię pchniemy tory,
Aż opleśniałej zbywszy się kory,
Zielone przypomnisz lata. [D 1, 75]

⁴⁵ Zob. Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 165.

Przyglądając się bacznie tym strofom, odkrywamy w nich wątki eleuzyjskie oraz orfickie, uzupełniające tę mityczną całość. Stanowią one niejako tło dla heroicznych wydarzeń i nadają utworowi znamię charakterystyczne dla wszelkiego typu misteriów. W misteriach przywracających zielone lata ziemi i powtarzających akt stwórczy świata połączenie Herakles–Hebe, *bios–neania*, *bios–athantos* otwiera się na inny wymiar:

Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga;
 Łam, czego rozum nie złamie:
 Młodości! orla twych lotów potęga,
 Jako piorun twoje ramię. [D 1, 75]

Nie jest przypadkiem, że to Młodość pomaga młodym wyzwolić się z okowów zmysłowości, by następnie pchnąć ich w świat wyższy: „Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga”. Tu wkraczamy w dziedzinę filozofii starożytnej. Najbardziej pomocna wydaje się myśl platońska; według niej, przekraczanie świata fenomenów jest nie tyle nakazem, ile największym pragnieniem duszy. Drugi etap procesu wznoszenia się ku idei, opisany przez autora *Obrony Sokratesa*, stanowi sfera rozumu – *episteme*. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że sfera nadzmysłowa nie stoi w sprzeczności z rozumem, wszak to konieczny element poznania, torujący drogę wzwyż. Kiedy dusza dotrze do granic rozumu, czeka na nią albo klęska, aporia, albo epopteia: iluminacja, magiczno-mityczny skok w świat ducha – „Łam, czego rozum nie złamie”. Hierarchizującą i pierwszą zasadą jest jedność, którą poeta widzi we wspólnocie czynów, myśli oraz ducha. Zapowiedzią aktu scalenia ma być pchnięcie ziemi na nowe tory; dokonuje się to poprzez walkę przeciwieństw, prowadzącą do wyłonienia się nowego świata. *Geisterwelt* ma zastąpić „kraje zamętu i nocy, skłócone żywiołów waśnią”. Pojednanie żywiołów można nazwać wyniesieniem, a zarazem aktem wybaczenia ziemi jej ziemskości oraz zrównaniem jej w prawach z niebem. Tak jak człowiek marzy o nieśmiertelności, tak świat – zarówno według Platona jak i Mickiewicza – dąży do pojednania żywiołów, powrotu do jedności rodzącej wolność oraz do zbawienia. Mimo że rzeczy i duch znajdują się na dwóch różnych biegunach, to wszakże należą do siebie i tym samym tworzą kosmiczną całość. „Świat rzeczy” – domena przemijających fenomenów – obejmuje swoim zasięgiem „kraje zamętu i nocy”, „kraje ludzkości”. Zauważmy przy okazji, iż obraz ten wywodzi się z heraklitejskiej wizji kładącej nacisk na to, że wszelki sens odkrywa się dzięki zasadzie wielości i różnorodności znaczeń. Świat ducha zbliżony zaś jest do eleackiej teorii bytu. Teorie Parmenidesa i Heraklita próbował połączyć Platon w nauce o ideach, gdzie przez niebyt prześwieca byt, przez wielość jedność. Idee pojawiają się w naszym świecie zjawisk na zasadzie partycypacji. Podkreślenia wymaga fakt, iż Platon, a za nim pokolenia artystów, również Mickiewicz, nie odwracają się od świata rzeczy, który, choć kruchy i śmiertelny, najbliższy jest człowiekowi.

Warto się zastanowić, w jaki sposób poeta rozwiązuje problem udziału idei w ziemskim królestwie. Otóż w *Odzie* świat walki żywiołów, szumiących wichrów, ciekących głębi powstał dzięki boskiemu: „*fiat*”. Nie pozwala ona na jego ostateczną negację. Ow mroczny padół spełnia rolę alchemicznej retorty, gdzie odbywają się burzliwe procesy prowadzące do uzyskania czystego duchowego kruszcu. Mickiewicz więc daleki jest od potępienia pogrążonej w mgłę i ciemnościach ziemi. Bliskie stało się pocię platońskie twierdzenie o partycypacji wyższego

świata w niższym i na odwrót: „obszar gnuśności zalany odmětem” zyskuje byt poprzez udział w pełnym, doskonałym istnieniu „rajskiej dziedziny uludy”, czego dowodem może być podróż poety za grzbiet nieba.

Metafizyczny motyw przejścia z ciemności w jasność

W *Odzie* odnajdujemy ślady mitów opowiedzianych w *Fedonie*, *Państwie* i *Fajdrosie*. Zauważmy przy tej okazji, że *Fedon*, dialog o nieśmiertelności duszy, dwukrotnie był lekturą na zajęciach seminaryjnych Grodecka. Przywiązanie Mickiewicza do tego tekstu ujawnia się w różnoraki sposób: w dylemacie samobójstwa w *Dziadów* części IV, w *Panu Tadeuszu*, we wspomnieniach.

Mity oraz elementy misteryjne w wierszu wiąże przewodni metafizyczny motyw, a mianowicie – przejście z ciemności w światło. W ciemności pogrążona ziemia utożsamiona została z martwością i ze śmiercią. Przyczyną tego stanu jest brak ducha:

Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy; [D 1, 73]

Jasność, która rozbłyska w kulminacyjnym momencie, będąca zasadą kompozycyjnego skonstrastowania i opozycji, wyraża rozświetlony przez słońce zbawienia świat ducha. Cechą charakterystyczną ziemi oprócz ciemności jest wilgoć, nasuwająca skojarzenia z więzieniem czy jaskinią. Poeta opisuje obszar zamieszkały przez ludzi jako miejsce martwe, gdzie wieczna mgła pokrywa „obszar gnuśności zalany odmětem”:

Patrz na dół – kędy wieczna mgła zaciemia
Obszar gnuśności zalany odmětem:
To ziemia! [D 1, 73]

Obraz ten uzupełniają „wody trupie”, znak anihilacji, rozkładu, o których możemy snuć jak najgorsze domysły – to wylęgarnia robaczywej człowieczej egzystencji upostaciowanej w „płazie w skorupie”:

Patrz, jak nad jej wody trupie
Wzbił się jakiś płaz w skorupie. [D 1, 74]

Topos ziemi jako miejsca ciemności, wilgoci, śmierci, opisany już w *Iliadzie*, przewija się przez całą literaturę europejską.

Straszne, zatechłe czeluście, dla bogów nawet to zgroza [*Iliada*, XX 65]⁴⁶

Z kolei Plutarch pisze, że ci, co popatrzyliby na naszą Ziemię z daleka, zdziwiliby się, że możliwe jest tam jakiegokolwiek życie, że mogą tam być jakiegokolwiek istoty:

A ja myślę, że to raczej oni dziwią się naszej ziemi, spoglądając na ten jakby osad i męty wszechświata – ledwie widniejącą pośród wilgotnych mgieł i chmur krainę mroczną, niską i nieruchomą – czyżby tam żyły, utrzymywały się stworzenia obdarzone ruchem, oddychaniem i ciepłotą? [*De facie*, 940 F]⁴⁷

⁴⁶ Cyt za: Plutarch, *O obliczu widniejącym na tarczy księżycy*. W: *Moralia*. Tłumaczyła Z. Abramowiczówna. Warszawa 1988, s. 181.

⁴⁷ *Ibidem*.

W *Fedonie* metafizyczny wymiar nadał „mitowi o prawdziwej ziemi” Platon. Wykorzystał podanie ludowe o nieśmiertelnej duszy zażywającej wiecznych chwil szczęśliwości, odwołujące się do potocznego odczucia, że *oikoumene* (miejsce pobytu i zamieszkania ludzi) jest głębiną budzącą strach oraz grozę nawet u bogów. Przede wszystkim jednak głębinę – *koila* posłużyły Platonowi do skonstruowania miejsca cieni i „ziemi prawdziwej”, „jasności prawdziwej”:

Przypomnijmy, że na wileńskim seminarium Grodecka *Fedon* traktowany był jako dialog nadziei, dowodzący życia wiecznego. W dialogu więzienna cela, gdzie spotykają się uczniowie z Sokratesem na kilka godzin przed wykonaniem wyroku, jest miejscem akcji. Strach przed rozproszeniem się duszy, całkowitym jej zniknięciem był w Grecji powszechny – o jej losach po śmierci ciała mogła zdecydować niepomyślna pogoda czy silniejszy wiatr. Nic dziwnego, że wszystkich tam zgromadzonych w obliczu zbliżającego się kresu ogarnął przenikliwy niepokój. Zrozpaczonym przyjaciółom ich mistrz, oburzony brakiem ich wiary w nieśmiertelność duszy, daje ostatnią naukę, ostatnie słowo, mit niosący, myślę, że aż do dzisiejszego dnia, pocieszenie i nadzieję. Początkowo Grecy rozumieli duszę jako coś suchego w człowieku, a więc coś trwałego, nie podlegającego ciągłym zmianom, w przeciwieństwie do ciała – *soma*, które było porównywane przez orfików z *soma* – z grobem, wilgotną ziemią. Dominujący aspekt orficki w tej mowie daje podwaliny nowej eschatologii. Z ćwiczenia w śmierci i z przekonania o nieśmiertelności duszy ów filozof uczynił fundament nowej nauki o rzeczach ostatecznych, jak też o zaziemskim losie człowieka, zwieńczeniem zaś miał być mit o „prawdziwej ziemi”. Eschatologiczna baśń rozpoczyna się opisem ziemi zamieszkałej przez ludzi:

to jest niezmiernie wielkie wszystko i my zamieszkujemy, od rzeki Fazis aż po słupy Heraklesa, tylko małą jakąś częstkę; niby wokoło bajury mrówki albo żaby, tak my naokoło morza mieszkamy; a inne liczne ludy gdzie indziej w wielu takich okolicach mieszkają. Bo wszędzie naokoło ziemi jest wiele różnorodnych kotlin różniących się wyglądem i wielkością, do których spływają wody i mgły, i wiatry. [*Fedon*, 109 b]⁴⁸

Bo ta ziemia tutaj i kamienie, i całe to miejsce tu zepsute jest i przeżarte jak to, co w głębi morza sól przeżarła. Toż nawet nie rośnie w morzu nic godnego wzmianki ani doskonałego tam nic nie ma, żeby się tak wyrazić, tylko rozpadliny i otchłanie, piasek, muł i błota moc nieprzebrana, jeżeli gdzieś tam jeszcze jest i ziemia. [*Ibidem*, 110 a]

Już na wstępie Sokrates (*ibidem*, 109 b – 114 c) mówi, że ziemia, w której głębinach zbiera się tylko woda, mgła i powietrze, nie jest prawdziwa:

Wszystko, co tu, to są męty i osady z eteru [nieba], który ustawicznie spływa do zakłęsności ziemi. [*Ibidem*, 109 c]

Ludzie, co mieszkają w głębinach, nie zdają sobie sprawy z własnego położenia; wydaje im się, że mieszkają na powierzchni. Jednak jest to tylko pozór, iluzja. Zdaniem Sokratesa, są jak ci, co znajdują się na dnie morskim; patrzą oni poprzez wodę na słońce oraz na inne gwiazdy i sądzą, że morze to już niebo. Z powodu swojej ślepoty, ociążałości, jak też niemocy ludzie ci nigdy nie zobaczą nieba prawdziwego, światła prawdziwego, ziemi prawdziwej. Gdyby zaś ktoś z nich na skrzydłach dotarł na powierzchnię, zobaczyłby „inny świat” – pod wa-

⁴⁸ Platon, *Fedon*. Tłumaczył W. Witwicki. Warszawa 1984, s. 470.

runkiem, dodaje Sokrates, że natura jego zdolna byłaby do oglądu. Tutaj w rozpadlinach, dołach i dziurach nie ma nic doskonałego, ziemia, kamienie, wszystko jest popsute i przeżarte – tylko otchłanie, piasek, muły, glina (*Fedon*, 110 a). Ci nieszczęśliwi ludzie uważają to miejsce za jedyne oraz prawdziwe, mimo że jest tylko bladym cieniem świata prawdziwego.

W *Odzie* wyobraźnia twórcza ujmuje Ziemię jako pozbawione światła siedlisko w dole, w zagłębieniu. Wznosząc się na skrzydłach do góry dusza poety, kierując wzrok na ziemię, mówi do siebie: „patrz na dół”, nie tylko dlatego, że jest ona poniżej, ale dlatego, że chce podkreślić jej ciemną stronę. Podobne ujęcie negatywnego charakteru ziemi odnajdujemy w *Państwie*, w słynnej alegorii jaskini (*Państwo*, VII 514 a – 521 b)⁴⁹. W pieczarze wydrążonej w skale, do której nie dochodzą promienie słońca, przebywają skuci kajdanami skazańcy. Sokrates wyjaśnia, że świat to zatechłe, mroczne więzienie, ogromna jaskinia. Ma ona wyjście na światło, lecz ludzie z powodu niewiedzy skazani na mrok nie mogą i nie chcą dostąpić oglądu rzeczy prawdziwych – nawet, dodaje filozof, gdyby mogli to uczynić, nie są do tego przygotowani⁵⁰. Są tam od dzieciństwa w kajdanach, z więzami na nogach i szyjach. Widzą tylko to, co znajduje się naprzeciw ich twarzy, gdyż łańcuchy nie pozwalają na obracanie głów do tyłu. Od góry, między ogniem a ludźmi ciągnie się droga. Za ich plecami ustawiona jest ścianka (*skene*) dla mistrzów przedstawienia; na niej pokazują różne rzeczy, posągi ludzi, zwierząt wykonane z drewna, kamienia lub innych materiałów. Przykuci do skał, nie mogą więźniowie nic zobaczyć z wyjątkiem cieni rzucanych przez te przedmioty na ścianę jaskini. Odbicia te uznają oni za jedyną rzeczywistość⁵¹.

Zakreślając filozoficzną perspektywę, Platon traktuje ziemię, jaskinię, zagłębienie jako figury poetyckie świata zmysłowego. W nawiązaniu do religii orfickiej, a szczególnie do orfickiego symbolu błota – grobu dla oka duszy, w *Fedonie* ciało spełnia funkcję więzienia najbardziej boskiej części człowieka. Dzięki ćwiczeniu w śmierci dusza wyrwa się z tych okowów i wznosi się do „czystych miejsc” (*Fedon*, 114 b). Wyzwolenie z ciała oznacza wyzwolenie się z więzów zmysłowości. W *Odzie* zaś świat fizyczny, którego główną cechą jest przemijalność, symbolizuje żywioł wodny. Nie ma tam żadnych reguł i zasad, a przypadek przyjmuje na siebie maskę losu. Kto się tam znajdzie, „To się wzbija, to w głąb wali”; morze do końca pozostaje obce naturze człowieka: „Nie lgnie do niego fala ani on do fali”. Brak celu należy rozumieć jako wyróżnik akcydentalności bytu: „Nikt nie znał jego życia, nie zna jego zguby”:

Patrz, jak nad jej wody trupie
Wzbił się jakiś płaz w skorupie.
Sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem;
Goniąc za żywiołkami drobniejszego płazu,
To się wzbija, to w głąb wali:
Nie lgnie do niego fala ani on do fali; [D 1, 74]

⁴⁹ Platon, *Państwo*. T. 2. Tłumaczył W. Witwicki. Warszawa 1991.

⁵⁰ Zob. *ibidem*, s. 63–67.

⁵¹ Czasami porównuje się jaskinię Platona do kina, gdzie publiczność ogląda grę cieni rzucanych przez światło znajdujące się za ich plecami. Film, będący tylko wyobrażeniem prawdziwych rzeczy i zdarzeń ze świata spoza, staje się często „na moment”, na czas seansu jedyną rzeczywistością. Publiczność, godząc się z tą konwencją, powrót do świata zewnętrznego przyjmuje z niechęcią i bólem, tak jak więźniowie z jaskini.

Również w *Żeglarzu* pojawia się *explicite* myśl o egzystencji ludzkiej – „może zjawisk” oznacza zgubę dla życia:

Lecz wszystkoż z nami w tych falach przepadnie?
Czyli kto raz wrzucony do bytu otchłani,
Nie zdoła z niej wylecieć ani zginąć na dnie?
Co żyje, niknie [...]. [D 1, 80]

Mieszkaniec ziemi w *Odzie* – „płaz w skorupie” – nie ma prawa do miana człowieka. Jego samolubstwo jest zaprzeczeniem miłości i przyjaźni. Platon, kiedy porównuje świat ducha ze światem zmysłowym, zwraca uwagę na ołowiane ciężary zmysłowości, kierujące w dół wzrok duszy, tak że nie może ona zwrócić się ku prawdzie (*Państwo*, 518 a – c, 519 b). Podobnie dzieje się u Mickiewicza: człowiek niejako napiętnowany starością nie jest w stanie podnieść głowy w górę:

Niechaj, kogo wiek zamroczy,
Chyląc ku ziemi poradłone czoło,
Takie widzi świata koło,
Jakie tępymi zakreśla oczy. [D 1, 73]

Opozycja światła i ciemności pojawia się w wielu wizjach poetyckich Platona, gdzie jasność symbolizuje zdolność widzenia. Ponad każdą ludzką zdolność Grecy wynosili umiejętność patrzenia. Platon, dla którego zmysł wzroku był najostrzejszy i najczulszy ze wszystkich, obdarował potomność metaforą, jaką jest oko umysłu potrafiące uchwycić najwyższą rzeczywistość. Starożytny filozof wzbogacił myśl abstrakcyjną pozbawioną danych naocznych w intuicje pochodzące z dziedziny zjawisk, zapewniające o realności naszych mniemań i sądów. Kiedy więc dusza przekracza granice świata, wchodzi w regiony idei, pojawia się metafora widzenia⁵². Od czasów Platona oglądanie, patrzanie otrzymało palmę pierwszeństwa wśród różnych form ludzkiej aktywności i w konsekwencji stało się nadrzędną kategorią w zachodniej metafizyce oraz w teorii prawdy. Dostrzeżenie prawdy utożsamiono z samym procesem widzenia. Dwukrotny okrzyk w *Odzie*: „Patrz”, jest gwałtowną reakcją poety na widok prawdy, którą odkrywa, kiedy patrzy w dół.

We wszystkich platońskich mitach napotykamy określenia z dziedziny widzenia. W *Fajdrosie* nieśmiertelna dusza ogląda idee znajdujące się ponad niebem. Diotyma w *Biesiadzie* (212 a) opowiada Sokratesowi, że na końcu wznoszenia się ku idei ujrzy on okiem duszy piękno, niedostępne dla śmiertelników. Oko duszy bowiem widzi niewidzialne idee. Idea, *eidos* w języku potocznym w czasach Platona, oznaczała wzór, który rzemieślnik miał przed oczyma, kiedy zaczynał pracę. Było to coś, co miało przetrwać proces wytwarzania, jak też wytworzony przedmiot; *eidos* w języku Platona stał się wyobrażeniem wiecznych idei, do których dostęp otwierał zmysł wzroku⁵³. Metafora oka u Mickiewicza symbolizuje rzeczy widzialne i prawdziwe, ale nie tylko:

Młodości! ty nad poziomy
Wylatuj, a okiem słońca

⁵² Zob. H. Arendt, *Myślenie*. Tłumaczyła H. Buczyńska-Garewicz. Warszawa 1991, s. 154.

⁵³ *Ibidem*, s. 155.

Ludzkości całe ogromy
Przeniknij z końca do końca. [D 1, 73]

Wydaje się, że poeta udziela widzeniu mocy stwórczej. Młodość „okiem słońca” przenika ludzkość, a prześwietlając, zbawia i unieśmiertelnia. Na ogół w poezji Mickiewicza patrzenie jest aktem poznania: „Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga”. Oko duszy sięga tam, gdzie nie dociera wzrok cielesny. W tym kontekście całość *Ody* należy rozpatrywać jako rodzaj wizji. Poeta dostrzega to, czego nikt nie dostrzega, a staje się to widzialne właśnie dzięki jego mocy tworzenia. Wydaje się, że Mickiewicz był głęboko przekonany, że ten typ widzenia jest powoływaniem niewidzialnego czy niewyraźnego do istnienia. Cytat z Hamleta: „widzę... gdzie? / Przed oczyma duszy mojej”, rozpoczynający *Romantyczność* – to *credo* Mickiewicza i chyba do końca tak pojmował on sztukę: poezja nie jest zestawianiem słów, lecz widzeniem mającym charakter stwórczy i poznawczy. Wiele lat później w celu wyłuszczenia zadań poezji dał w szóstej lekcji ostatniego kursu literatury słowiańskiej (30 I 1844) wykład teorii sztuki. Wyjaśniając początki *Biesiady* Towiańskiego przypomniał, że w czasach, kiedy wszystko, co jest z ducha, ulega ostatecznemu skażeniu, jedna jedyna sztuka zachowuje pierwiastek nadmysłowy. Jej siłą jest urok jak też tajemniczość, nie pozwalające na wtargnięcie do jej królestwa barbarzyńskiego rozumu. Wyższość oraz niezależność sztuki przejawia się w tym, że jest ona tworzeniem nowych dzieł na wzór idei Platónskich:

Ten ideał istnieje jedynie w krainie duchów. Niektórzy filozofowie starożytni, Pitagoras, Platon, wiedzieli o tym; wszyscy wielcy artyści to czuli; teoretycy dzisiejsi poczynają to miarkować. Sztuka powinna wcielać ten ideał w kształt widomy, powinna dać nam odczuć i widzieć ducha przedstawianej osoby, wyzwalać go z pokrywy ziemskiej, która go przesłaniała, a przywracając mu kształt będący tylko wyrazem jego wewnętrznej istoty, kształt, jaki mógłby i powinien by mieć na ziemi. Żeby tak wystawić ducha w jego kształcie przyrodzonym, potrzeba go pierwaj widzieć! [...] Sztuka zatem jest pewnego rodzaju wywoływaniem duchów, sztuka jest czynnością tajemniczą i świętą. [D 11, 384]

Mickiewicz powołuje się tu na autorytet Saint-Martina:

Sztuka nie jest i nie może być niczym innym jak odtworzeniem wizji. A czymże jest talent artystyczny? To, co nazywamy talentem, darem niebios, co artyści czują w sobie, a czego nie starają się należycie wytłumaczyć sobie, jest właśnie węzłem łączącym ducha artysty ze światem niewidomym; jest to przywilej stykania się ze światem niewidomym. [D 11, 385]

Należy zwrócić uwagę, że dla Platóna widzenie nie oznacza – jak ma to miejsce w późniejszej myśli mistycznej – czystej kontemplacji, utożsamienia się patrzącego z oglądanym przedmiotem. Wzrok, według autora dialogów, musi tylko naprowadzać na cel, do którego się dąży. Filozof grecki podkreśla przede wszystkim rolę drogi jako metody osiągnięcia kresu, w tym przypadku idei. Droga ta zawsze wiedzie w górę. Siła skrzydeł w *Fajdroście* unosi duszę do siedziby bogów, a stamtąd jeszcze wyżej: do granic nieba. Diotyma w *Biesiadzie* mówi o wznoszeniu się za sprawą doznania prawdziwej miłości. W *Odzie do młodości* Mickiewicz nawiązuje do tej właśnie tradycji; jak u Platóna, tak i tu droga ma kierunek wertykalny:

Młodości! dodaj mi skrzydła!
Niech nad martwym wzleczę światem
[.]

Młodości! ty nad poziomy
Wylatuj [...]. [D 1, 73]

Tej pełnej trudów i znojów drogi nie wolno odbyć w pojedynkę. Podróż pojmowana jako proces edukacyjny nie może obyć się bez osoby wskazującej kierunek. Dusza samodzielnie nie dąży do wyzwolenia; przypomnijmy, że w *Politei* więzień nie chce żadnych zmian, nauczyciel na siłę ciągnie go z ciemności w światło. Również w *Fajdroście* i *Biesiadzie* spotykamy przewodników. W cytowanym utworze Mickiewicza to Młodość prowadzi młodzieńca; do niej poeta kieruje apostrofę zawierającą prośbę o skrzydła. Celem jego pragnień jest „rajska dziedzina ułudy”. To dwuznaczne, niemniej chyba najbardziej interesujące w całym wierszu, sformułowanie należy odnieść do kategorii schillerowsko-heglowskiego pozoru (*Schein*), przez który prześwieca prawda. Hegel pisze, że sztuka sama jest pozorem i wskazuje na pozór jako rodzaj istnienia⁵⁴. W *Odzie* czytamy:

Niech nad martwym wleczę światem
W rajską dziedzinę ułudy:
Kędy zapal tworzy cudy,
Nowości potrząsa kwiatem
I obleka w nadziei złote malowidła. [D 1, 73]

Stamtąd na ziemski padół wspólnie spoglądają Hebe i poeta. Nie bez znaczenia jest to, że następnie Hebe prowadzi go na biesiadę bogów, gdzie wszyscy piją nektar, dający nieśmiertelność. Czyż podróż poety z Młodością nie przypomina opisaną w *Fajdroście* przygody duszy w „zaniebiu”.

Młodości! tobie nektar żywota
Natenczas słodki, gdy z innymi dzielę:
Serca niebieskie poi wesele,
Kiedy je razem nić powiąże złota. [D 1, 74]

Podróż do świata bogów, wspólna biesiada nie byłyby możliwe bez innego platońskiego paradoksu, którym jest „szaleństwo w ramach rozumu”. Siebie i swoich towarzyszy określa poeta: „rozumni szaleem”. W *Fajdroście* podróż-lot do szczytu nieba rozpoczyna się szaleństwem; przypomnijmy, że *mania* była obok dialektyki drugim sposobem osiągnięcia sfery nadzmysłowej. Nasze największe zdobycze (dobra) – mówi Sokrates – przychodzą do nas drogą szaleństwa, jako dar boży⁵⁵. Duszę, odbywającą w szaleństwie nadniebną podróż, porównuje

⁵⁴ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przekład J. Grabowski i A. Landman. Objąsnienia A. Landman. T. I. Warszawa 1964, s. 15–17.

⁵⁵ Platon wyróżnia cztery typy boskiego szaleństwa, które nie są spowodowane przez chorobę, lecz zesłane przez bogów: profetyczne – apollońskie, teletyczne – rytualne, poetyckie – z inspiracji Muz, erotyczne – spod znaku Erosa. Dzięki pierwszej łasce dusza jest w stanie poznać przyszłość i zakrytą teraźniejszość. Apollo pozwalał ponadto zrozumieć własną kondycję ziemską: „Prorokini w Delfach i święte niewiasty w Dodonie, wpadając w szał, dokonują mnogich i pięknych dzieł w Helladzie ku pożytkowi jednostek i wspólnot; gdy są przy zdrowych zmysłach, dokonują mało lub nic. A Sybilla i inni, którzy posługują się sztuką wieszczką, natchnioną od boga, wiele wielu przepowiadają i przyszłość prostują?” (*Fajdros*, 244 b). Dionizos oferował duszy wolność, która umożliwiała w stanie ekstazy wyjście poza siebie. Dawało to możliwość chwilowej, lecz głębszej przemiany osobowości: „Szał, kiedy w duszy zagości i proroczym głosem się ozwie, odkrywa drogę odmiany, do bogów się uciekając z modlitwą i służbą, oczyszcza i uświęca przez

Platon do zaprzęgu, którego woźnicą jest pierwiastek rozumowy (*nous*), trzymający w ryzach parę koni: czarnego (*epithymia*) – czyli żądzę, oraz białego (*thymos*) – ducha, wolę (*Fajdros*, 246 b). Jeśli woźnica nie panuje nad końmi, tzn. jeśli namiętności uwalniają się spod kontroli umysłu, pojazd wypada z kursu. Metafora ta podkreśla nadrzędność rozumu jednoczącego skonfliktowane siły. Jego zadanie polega na strojeniu duszy: elementów racjonalnych i irracjonalnych. Nawet szaleństwo (*mania*) musi ulec owej najwyższej instancji, ponieważ *nous* ustanawia ład oraz wszystkie prawa tego świata.

„Zaniebie” w *Fajdrosie* jest królestwem najczystszej jasności. Wizję duszy tęskniącej do tej siedziby znajdujemy również w *Fedonie* (110 c–111 c). W słynnej alegorii jaskini obraz światła interpretuje się jako metaforę wejścia do świata rozumu. Wielu znawców Platona uważa, że obraz pieczary został prawdopodobnie zapożyczony z misteriów orfickich, które odprawiano w mrocznych pomieszczeniach, symbolizujących podziemny świat, czyli niewiedzę; kandydaci do wtajemniczenia byli prowadzeni z ciemności ku epifanii w błysku światła świętego przedmiotu wiedzy. Przypowieść o jaskini obrazuje przejście z najniższego poziomu: zaćmienia świata zmysłów, do wiedzy o dobru. Platon sądził, iż transgresja w światłość dla nieprzygotowanych może okazać się niebezpieczna, a nawet zgubna. Dlatego konieczne jest stopniowe oraz powolne wtajemniczenie, mające na celu przygotowanie do oglądu idei; ich oślepiający blask odsłania Sokrates, opisując „prawdziwą ziemię” (*Fedon*, 110 b–111 c). Zakłada on, że widok ten dostępny jest mogącemu spojrzeć na nią z góry, ponieważ ziemia jest kulą. Z wyglądu ziemia przypomina różnobarwną piłkę zszytą z dwunastu skórzanych kawałków⁵⁶. Jej barwy układają się w mieniący się haft o barwach purpury, złota i bieli przedziwnej urody (*Fedon*, 110 c). W ciemnych zaś i wilgotnych zagłębieniach (*koila*) kolory te można spotkać jedynie jako próbki farb używanych przez malarzy. Na „ziemi prawdziwej” (według praw analogii) rosną podobne do ziemskich rośliny, drzewa, kwiaty i owoce, tyle że piękniejsze. Mieszkają tam długowieczni, cieszący się zdrowiem ludzie, zaznajający prawdziwego szczęścia (*eudaimonia*), którzy obcuja na co dzień z bogami:

Ziemia tam jest tym wszystkim ozdobiona, a oprócz tego złotem i srebrem, i innymi takimi skarbami. [...] tak że oglądać tę ziemię to widowisko dla szczęśliwych widzów.

I zwierząt tam wiele jest różnorodnych, i ludzi. Jedni w głębi ładu mieszkają, a drudzy na brzegach powietrza, tak jak my naokoło morza, inni zaś na wyspach, które powietrze opływa wzdłuż ładu. [...]

A klimat jest u nich tak utemperowany, że nie chorują wcale i żyją o wiele dłuższy czas niż my tu; wzrokiem zaś, słuchem i rozumem różnią się od nas o tyle, o ile powietrze różni się od wody, a eter od powietrza ze względu na czystość.

I mają tam świątynie i gaje bogom poświęcone, w których rzeczywiście bogowie mieszkają, i oni głosy bogów słyszą, wieszczą znaki odbierają i objawienia bogów mają, i obcuja z bogami twarzą w twarz. I słońce, i księżyc, i gwiazdy oglądają takimi, jakie one są naprawdę, a za tym idą inne szczęśliwości. [*Fedon*, 110 e–111 c]⁵⁷

obrzed; i wnet kto go doświadczył, z zagrożeń wyjęty na czas niniejszy i przyszły; prawym szalem opanowan i nawiedzon, odkrył, gdzie puszcza więź zła, które trapi” (*Fajdros*, 244 e).

⁵⁶ Prawdopodobnie jest to aluzja do pitagorejskiego *dodekahedron*’u, złożonego z 12 części, gdzie każda część jest regularnym pentagonem. Bryła ta najbardziej zbliża się do kształtu kuli.

⁵⁷ Platon, *Fedon*, s. 473–474.

Niektórzy z interpretatorów Platona twierdzą, że „prawdziwa ziemia” nie tyle oferuje noetyczną wizję duszy niewidzialnych idei, ile czystą estetyczną wizję oczyszczonego ciała⁵⁸. To, że w widzeniu, słyszeniu i mądrości (*phronesis*) mieszkańcy owej krainy są wyżsi od nas, nie oznacza, że nie staną się w przyszłości klasą umarłych. Naszą kondycję, będącą kłamstwem oraz iluzją, Sokrates nazywa niewiedzą. Wzniesienie się powyżej głębin to udział w życiu prawdy, w życiu prawdziwej ziemi. Mieszkańcy „raju ciała” z ich wzmocnioną zmysłowością nie potrzebują wyobrażać sobie czy tworzyć wyobrażeń nieobecnych bogów, gdyż cieszą się nimi w swoich świątyniach i gajach.

Dusza uwolniona z ciała poprzez ćwiczenie się w śmierci odchodzi do królestwa jej pokrewnego, niewidzialnego, boskiego, nieśmiertelnego, do krainy „szczęśliwych oglądaczy”, gdzie panuje *eudaimonia*. Przypomina to nieco „rajską dziedzinę ułudy”, do której, opuszczając martwy świat, wznosi się poeta:

Niech nad martwym wleczę światem
W rajska dziedzinę ułudy:
Kędy zapal tworzy cud,
Nowości potrząsa kwiatem
I obleka w nadziei złote malowidła.

U Mickiewicza kraina ułudy – *Wunderreich* – rozbłyska światłem. To, co najdoskonalsze, jest ze złota lub pochodzi od słońca – „oko słońca”, „nić złota”, „wiążąca serca niebieskie”, „słońce zbawienia”. *Wunderreich* – „rajska dziedzin ułudy”, to miejsce rzeczy niezwykłych: śmierć nie ma tu wstępu, wiecznie młode kwiaty nigdy nie doświadczą starości, a złote malowidła oznaczają nadzieję i jednoczesne jej spełnienie. Odczuwa się tam pełnię istnienia, doświadczaną dzięki potędze młodości:

Lecz do pogodnych sfer, w których mieszkają
Nadobne kształty, burze nędz nie mają
Smutne przystępu żadnego,
Tutaj nie może ból duszy przeszywać
Ni lza dla cierpień kiedykolwiek spływać⁵⁹.

Mickiewiczowska wizja drogi z ciemności w jasność, drogi, u której kresu młodzienc wpatruje się w „słońce zbawienia”, zdradza więc pokrewieństwo z misteriami z Eleuzis, jak też z nastawionymi na poszukiwanie zbawienia wierzeniami orfickimi:

Pryskają nieczule lody
I przesady światło ćmiące;
Witaj jutrzeńko swobody,
Zbawienia za tobą słońce! [D 1, 75]

Dzięki swojemu klasycznemu wykształceniu poeta wiedział, że ten, kto poznał zagadkę inicjacji i uczestniczył w misteriach eluzyjskich, nie obawiał się śmierci i żył nadzieją eudaimonii. W prawdziwych greckich obrzędach wtajemniczony nie zyskiwał nieśmiertelności, mowa tam była jedynie o szczęściu. Teksty odnoszące się bezpośrednio do rytów eluzyjskich kładą nacisk na pośmiertną

⁵⁸ R. Burger, *The Pheado: A Platonic Labyrinth*. London 1984, s. 196.

⁵⁹ Schiller, *op. cit.*, s. 135.

szczęśliwość inicjowanych. Za przyczyną rzeczy widzianych w Eleuzis dusze uczestników miały wieść egzystencję błogosławioną. Nigdy nie miały stać się smutnymi, pozbawionymi mocy cieniami, zagarniętymi przez niepamięć.

Platon świadomie adaptował pewne elementy misteryjne do swoich wizji mitycznych, łącząc je z pierwiastkami innych wierzeń. Za orfikami twierdził, że ciało jest więzieniem duszy, pod ich wpływem wprowadził pojęcia raj, piekła, pośmiertnego sądu, nagrody, kary za grzechy popełnione na ziemi. Najważniejszy jednak dla greckiego filozofa okazał się wymóg życia etycznego, dążenie do *arete*. Nową religijną jakość Platon uzyskał poprzez połączenie wątków eleuzyjskich z orfickimi, kładącymi nacisk na nieśmiertelność duszy. Orfizm rozprzestrzenił się różnymi drogami i w różnym czasie. Począwszy od V w. p.n.e. niektóre pisma zaczęły wywierać wpływ na Eleuzis⁶⁰. Późniejsze źródła chrześcijańskie, podające przykłady misterii, często odwołują się do religii orfickiej, akcentującej nieśmiertelność duszy i zbawienie, m.in. zachowany przez Stobajosa tekst Themistiosa. Zamieszczony w nim opis przypomina krainę „szczęśliwych oglądaczy” z *Fedona* i „rajską krainę ułudy”: tuż po śmierci dusza błąka się w ciemnościach, cierpiąc różne rodzaje lęków, aby wreszcie stanąć wobec olśniewającego blasku, odkryć piękne i niezwykle krajobrazy, słyszeć głosy i napawać się tańcem. Z koroną na głowie wtajemniczany przyłącza się do mężów czystych i świętych⁶¹.

W *Odzie*, podobnie jak w mowie Diotymy, podróż do świata idei nieoczekiwanie przemienia się w święto eleuzyjskie. Czytelnik odkrywa w pewnym momencie, iż znajduje się w kręgu obrzędów i epoptei. U Mickiewicza misteria charakteryzują się wysokim wymogiem spełniania ideałów etycznych. Cnota odwagi oraz sława odgrywają decydującą rolę. Ich celem jest odtworzenie świata na nowo, inicjacja zaś równa się zdobyciu nieśmiertelności i przeistoczeniu ludzkiego sposobu życia w boski los. Uderzająca jest tu zbieżność zdobywania nieśmiertelności z procesem odtwarzania aktu stworzenia:

Dalej, bryło, z posad świata!
 Nowymi cię pchniemy tory,
 Aż opleśniałej zbywszy się kory,
 Zielone przypomnisz lata.

Ostatni etap rytuału: *epopteia*, w sensie dosłownym oznacza czystą wizję ułatwiającą wyzwolenie. Na wcześniejszych etapach – w inicjacji Heraklejskiej, w ramach wymogów życia etycznego, główną rolę odgrywał czyn, rozumiany również jako dzieło ducha i myśli. Teraz młodzieniec staje się świadkiem, uczestnikiem wizji, w której światy: ideałów oraz rzeczy, stapiają się. Widzenie to pozwala mu poznać i pojąć jedność kosmiczną. Kiedy „pryskają nieczułe lody / i przesady światło ćmiące”, następuje odsłonięcie prawdy. Czas zatrzymuje się, a profetyczne słowa: „Witaj jutrzeńko swobody, / Zbawienia za tobą słońce!” – na podobieństwo formuł magicznych niejako zatwierdzają nieodwołalność tego wydarzenia.

⁶⁰ Zob. J. P. Vernant, *Mit i religia w Grecji starożytnej*. Przełożył K. Środa. Warszawa 1998, s. 95–96.

⁶¹ Przykład ten podaje M. Eliade (*Historia wierzeń i idei religijnych*. Tłumaczył S. Tokarski. T. I. Warszawa 1998, s. 208).