

**Rec.: “Pan Tadeusz” i jego dziedzictwo.  
Poemat. Redakcja: Bogusław Dopart,  
Franciszek Ziejka. Kraków (1999).**

Mikołaj Sokołowski

„PAN TADEUSZ” I JEGO DZIEDZICTWO. POEMAT. Redakcja: Bogusła w Dopart, Franciszek Ziejka. Kraków (1999). (Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”), ss. 514, 2 nlb.

Wydawnictwo „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo. *Poemat* jest pierwszym tomem przynoszącym pokłosie konferencji, która odbyła się w maju 1998 w Krakowie. Organizatorem sesji był Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Krakowski Oddział Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.

We *Wstępie* redaktorzy tomu, Bogusław Dopart i Franciszek Ziejka, sformułowali założenia tego naukowego spotkania. Wedle ich słów opracowania zgromadzone w zbiorze składają się na „nowoczesną monografię dzieła”. Książka „zawiera propozycje uogólnień oraz studia szczegółowe, dotyczące tekstu poematu, polszczyzny i sfery estetyczno-genealogicznej *Pana Tadeusza*, jego kontekstów artystycznych i tradycji kulturowych, związków intertekstualnych, kompozycji i problematyki dzieła, symboliki poematu i zawartych w nim projekcji Mickiewiczowskiej wyobraźni” (s. 6). Zbiór kolejny „zgromadzi prace poświęcone spuściznie poematu w poezji i prozie polskiej XIX i XX wieku, w kinie polskim i w szkole. Pomieści też komparatystyczne i translatołogiczne studia nad obecnością poematu w Słowiańszczyźnie, na Zachodzie i północy Europy, w Izraelu i Japonii oraz wyniki badań nad historycznoliteracką, krytycznoliteracką i publicystycznokulturalną recepcją Mickiewiczowskiego arcydzieła” (s. 6). Zdaniem redaktorów, dzięki nieustannemu wzbogacaniu rozważań literaturoznawczych obserwacjami z dziedziny m.in. socjologii, etnografii, historii sztuki czy historii polityki – „Powstała całość tematycznie różnorodna, pod względem problematyki interpretacyjnej wyczerpująca” (s. 6).

Taki projekt badawczy nie jest w historii opracowań *Pana Tadeusza* nowością. Już Stanisław Pigoń czy Kazimierz Wyka pragnęli napisać o tej księdze księgę. Chcieli zanalizować poemat „od tekstu do kontekstu”, zaczynając od problematyki tekstologicznej, a kończąc na zagadnieniach recepcji. „Wzrost, wielkość i sława” – oto formuła, którą określił *Pana Tadeusza* Pigoń<sup>1</sup>; „geneza, uporządkowanie, oddziaływanie” – w tych słowach „zamknął” badania nad eposem Mickiewicza Wyka<sup>2</sup>. Paralela między zamierzeniem Pigionia czy Wyki a postulatami redaktorów zbioru „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo jest wyraźna. Chodzi o napisanie monografii dzieła, która w sposób spójny, wyczerpujący, całościowy obejmowałaby związane z nim zagadnienia. Księga taka powinna uwzględniać rozważania skupione wokół tekstu utworu (geneza, pierwodruk, różnice pomiędzy kolejnymi wydaniem) jak i jego warstwy semantycznej (kompozycja, symbolika, konteksty kulturowe, itp.). W żadnym razie nie może zabraknąć obserwacji dotyczących recepcji (czytelnik wpisany w dzieło, spuścizna poematu w literaturze, itd.). Tradycyjna metoda pracy nad tekstem polegająca na dostarczaniu „całościowego” oglądu utworu ujawnia się tu w całej okazałości. Poniższe rozważania odpowiedzą, czy umieszczone w tomie rozprawy realizują ogólne założenia przedsięwzięcia.

<sup>1</sup> S. Pigoń, „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost, wielkość i sława. Studium literackie*. Warszawa 1934.

<sup>2</sup> K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. [T. 1:] *Studia o poemacie*. Warszawa 1963, s. 16.

W recenzowanej książce bogato reprezentowane są dwie „szkoły” interpretacji *Pana Tadeusza*: Czesława Zgorzelskiego i Stanisława Pigionia. Do spuścizny Zgorzelskiego odwołują się m.in. Bogusław Dopart, Agnieszka Ziółowicz, Bernadetta Kuczera-Chachulska czy Artur Żywiółek. Autorzy ci poruszają się w kręgu zagadnień charakterystycznych dla lubelskiej szkoły genologicznej. Podejmują istotne dla niej tematy, a jednocześnie dokonują daleko idących przeformułowań wypracowanych przez nią kategorii.

W rozprawie *W strefie liryczności „Pana Tadeusza”* Zgorzelski definiował liryczność jako „naddane poza narracją decyzje twórcy dzieła”<sup>3</sup>. Pełny wywód brzmi: „Tak oto w dynamicznym rozwijaniu się narracji dochodzi do skomplikowanej gry zbliżania się i oddalania, nakładania się i różnicowania w *Panu Tadeuszu* czterech różnych ról narracyjno-autorskich; słowem: wchodzimy w orbitę oscylacji i migotania sugestii lirycznych wynikających ze współpracy zaściankowego gawędziarza, narratora artysty, liryczno-podmiotowego głosu »auto-ra« i osobowości, której przypisujemy naddane poza narracją decyzje twórcy dzieła”<sup>4</sup>.

Zgorzelski odnosi się w tym miejscu do formuły Wyki, który traktował lirykę *Pana Tadeusza* jako „wyłamanie się z tradycyjnej skorupy epickiego rapsoda”<sup>5</sup>. Czym innym jest jednak owo „wyłamanie” u Wyki, a czym innym „naddane poza narracją decyzje twórcy dzieła” w koncepcji Zgorzelskiego. Wyka „wyłamywał” raczej liryczność w kierunku realizmu, bardziej cenił realistyczne partie poematu. Wynosił Prawdę ponad jakości poetyckie, romantyczne<sup>6</sup>. Odmienne stanowisko zajmował wobec elementów lirycznych w eposie Zgorzelski. Dla niego liryczność decydowała o niepowtarzalnym charakterze poematu, ujawniała bowiem te prawdy, które w języku epiki nie mogły być wyrażone. Aby w pełni odczytać intencje Zgorzelskiego, trzeba sięgnąć do jego rozpraw poświęconych nie tylko *Panu Tadeuszowi*, ale też lirykom Mickiewicza oraz Słowackiego czy do ogólnych opracowań tego zagadnienia. Mam tu na myśli *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką, O lirykach Mickiewicza i Słowackiego, Lirykę w pełni romantyczną*.

W *Historycznoliterackich perspektywach genologii* liryczność odnajdywana jest w „ogólnej koncepcji utworu”, jego tonie<sup>7</sup>. Stąd w zależności od intonacji Zgorzelski wyróżnił lirykę śpiewną, deklamacyjną i kolokwialną. W książce *Liryka w pełni romantyczna* liryczność Słowackiego utożsamiona zostaje ze „sferą sugestii i skojarzeń”<sup>8</sup>. Taki kształt liryczności „to rezultat wysiłków zmierzających do rozszerzenia kręgu wypowiedzianych sugestii poetyckich na sfery przeżyć, odczuwań i refleksji trudnych do określenia, wymykających się słowom normalnej, potocznej wypowiedzi”<sup>9</sup>. Poddane liryzacji przedmioty „stają się wieloznaczne czy raczej wielokierunkowo z wątkiem myśli i wyobraźni skojarzone”<sup>10</sup>.

Liryczność jest więc dla Zgorzelskiego polem swobody poetyckiej, tu mogą ujawnić się uwolnione, wielowymiarowe skojarzenia, często sprzeczne odczucia. Stanowiąc uporządkowanie „naddane” nad epickością, liryczność wyraża jakości często wykraczające poza ład narracji epickiej.

Pisząc o „strefie liryczności *Pana Tadeusza*” Zgorzelski czyni spostrzeżenie, iż narracja epicka „inkrustowana jest wypowiedzią jawnie liryczną”<sup>11</sup>. Domeną liryczności stają się nie tylko osobiste wynurzenia „ja” narratora. Liryzacji podlegają również opisy przyrody lub relacje mówiące o zdarzeniach, takich jak np. koncert Jankiela.

<sup>3</sup> Cz. Zgorzelski, *W strefie liryczności „Pana Tadeusza”*. W: *Zarysy i szkice literackie*. Warszawa 1988, s. 213.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Wyka, *op. cit.*, s. 299.

<sup>6</sup> Wyka, *op. cit.*, [t. 2:] *Studia o tekście, rozdz. Poezja i prawda, romantyzm i realizm*.

<sup>7</sup> Cz. Zgorzelski, *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*. W: *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*. Kraków 1978, s. 20.

<sup>8</sup> Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna*. Warszawa 1981, s. 52.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 76.

<sup>11</sup> Zgorzelski, *W strefie liryczności „Pana Tadeusza”*, s. 228.

Najbardziej intensywne skupiska tonacji lirycznych znajdują się w szczególnych punktach dzieła: na początku, w środku i na końcu. Promieniają one jednak z tych „gniazd” na przebieg narracji. Sprawiają, że ożywa ona właściwą dla liryki grą skojarzeń: „Wszakże nie tylko ludzie otoczeni są w poemacie wyraźnie wyczuwalną aurą skojarzeń lirycznych. Wnoszą ją także przedmioty, budowle, zwierzęta, zdarzenia... [...] A opis karczmny Jankie-la! Iluż metaforycznymi skojarzeniami wprowadza nas w egzotykę biblijno-hebrajskiej kultury!”<sup>12</sup>

Gry skojarzeń są sposobem naddawania, nadbudowywania (ponad ciągiem narracji epickiej) kolejnych znaczeń: „Powiedzmy wyraźniej: owa gra różnych upostaciowań narratorsko-autorskich sprawia, że tekst poematu, opowiadając nawet o konkretnych postaciach, scenach czy wydarzeniach fabuły, mówi wciąż pośrednio o człowieku, który opowieść tę prowadzi. [...] Tekst poematu nadbudowuje w ten sposób strefę znaczeń dalszych, poetycko, metaforycznie, aluzyjnie, za pomocą skojarzeń różnego rodzaju lub inaczej jeszcze uogólniając je, zabarwiając emocjonalnie, żartobliwie lub refleksyjnie; słowem: przejmując w ostatecznych swych sugestiach funkcje ekspresji lirycznej”<sup>13</sup>.

Gry skojarzeń, sugestie, sprzeczne nastroje, nadbudowane znaczenia – to podstawowe – w opinii Zgorzelskiego – wyznaczniki liryzmu *Pana Tadeusza*. Wobec tej koncepcji stanęli ci krytycy, którzy poświęcili swe badania *universum* poetyckiemu poematu. Należy do nich Bogusław Dopart. W tekście zatytułowanym właśnie *Universum poetyckie „Pana Tadeusza”* zajął się on – zainspirowany pracami Zgorzelskiego – stykiem liryczności i epickości. Wychodząc od stwierdzenia, że „epicką waloryzacją świata w Mickiewiczowskim poemacie przenika do głębi czynnik kreacyjno-podmiotowy”, a „w strefie liryczności [...] obserwuje się stałe epickie zabarwienie słowa” (s. 70), Dopart pragnie znaleźć takie formuły, które objęłyby całą bardzo złożoną problematykę gatunkową poematu. Zdaniem badacza, walory liryczne dzieła najlepiej ujmuje termin „poemat liryczny”. „Historia szlachecka” jest natomiast kategorią, która miałaby najlepiej odzwierciedlać aspekty epickie. Współgranie tych dwóch dziedzin decyduje o tym – twierdzi Dopart – że *Pan Tadeusz* jako wypowiedź poetycka „jest nieprzerwanie gatunkowym palimpsestem estetycznie i semantycznie polifunkcyjnym” (s. 72).

Zastąpienie terminów Zgorzelskiego: „liryczność”, „narracja epicka” – nazwami gatunków jest znaczące i brzemiennie w skutki. Nie ma już mowy o grze skojarzeń czy nadbudowywaniu sensów. Jest za to mowa o *universum* gatunków, czyli o synkretyzmie dzieła.

W obrębie poematu lirycznego pozostają wedle Doparta trzy „pasma” liryczne: poemat autobiograficzny, liryczny poemat opisowy oraz poemat kreatora-artysty. W poemacie autobiograficznym dochodzi w pełni do „przewyciężenia kryzysu alienacyjnego i otwarcia się sfery ekstatycznego oglądu rzeczywistości”. Możliwa staje się lektura poematu jako „symbolu egzystencji i sensu istnienia” (s. 74). Liryczny poemat opisowy występuje w rozważaniach Doparta jako synonim symbolicznego poematu kosmograficznego. Natura w poemacie pozwala bowiem czytelnikowi odkryć w sobie człowieka kosmicznego. Przyroda jest źródłem „poczucia egzystencjalnej regeneracji” (s. 75). Ostatnia kategoria – poemat kreatora-artysty – wiąże się z podmiotem, który „wskazuje na swe czynności i na samego siebie właśnie jako na kreatora – artystę – poetę” (s. 76).

W podobny sposób precyzuje Dopart termin „historia szlachecka”. Trzem „pasmom” lirycznym odpowiadają trzy „pasma” epickie. „Historia szlachecka” jest hasłem pojemnym. Zawiera cechy poematu gawędowego (czerpiącego inspiracje ze staropolskiego poematu ziemiańskiego i poematu sielskiego w duchu *Hermana i Doroty*), tradycyjnej powieści wierszem (mającej korzenie w polskiej prozie historyczno-obyczajowej pierwszej połowy XIX w. i bajronowsko-puszkiniowskim typie poematu epickiego), a przede wszyst-

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 218–219.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 215–216.

kim poematu heroiczno-misteryjnego. Wyznacznikiem tego gatunku jest etyczne przeobrażenie księdza Robaka. Na tej płaszczyźnie epickości domyka się „doczesno-eschatologiczne *continuum* życia ludzkiego” (s. 81), tu także zostaje przeprowadzona reinterpretacja narodowej historii.

Tak scharakteryzowane dominanty gatunkowe składają się – i tu dochodzimy do sedna wywodu Doparta – na poemat będący realizacją romantyczną toposu Księgi. „*Pan Tadeusz* jest romantyczną rewelacją całości bytu. Wizją *Universum*. Podtrzymuje wizję forma romantycznego poematu uniwersalnego” (s. 84).

W interpretacji Doparta *Pan Tadeusz* jest Księgą. Poematem obejmującym *universum*, rewelacją. Poszczególne gatunki, których istnienie ujawnił Dopart, „wypełniają” owo *universum*. Ich rozmaitość ma potwierdzać tezę o totalności przedsięwzięcia. Trudno pozbyć się wrażenia, iż rozpoznane przez Zgorzelskiego nadbudowane sensy, wolne skojarzenia i sugestie zostają w takim ujęciu spłaszczone, zniwelowane nawet. Metoda badawcza, którą posłużył się Zgorzelski, prowadziła do ukazania semantycznej otwartości dzieła. Zabiegi Doparta natomiast mają na celu dostarczenie wyczerpującego spisu gatunków zawartych w poemacie. Tak jakby wyliczenie owych gatunków miało decydować o przyznaniu poematowi miana dzieła wieloaspektowego, palimpsestu czy Księgi wreszcie. Stojemy o krok od sporu o *Pana Tadeusza* jako o sumę gatunków. Wielopoziomowa wykładnia znaczeń u Zgorzelskiego klóci się z metodą Doparta polegającą na uzupełnianiu *universum* gatunkowego o kolejne elementy. Dodawaniu jednego do drugiego.

Dopart posłużył się w swych dociekaniach kategoriami wypracowanymi przez Zgorzelskiego. Przekształcił je. Nawiązując do koncepcji hermeneutyki wypracowanej przez twórców tzw. „słabej myśli” (m.in. G. Vattimo, P. A. Rovatti), można powiedzieć, że Dopart usztywnił, ograniczył przyjęte przez poprzedniego dysponenta kategorie. Zastosowanie tych terminów nie uległo „osłabieniu”, obszar, który mogłyby ująć, nie poszerzył się. Przeciwnie. Zawęził. Wydawać by się mogło, że podejmowana przez Doparta tematyka – synkretyczność dzieła, wieloaspektowość czy palimpsestowość – sprzyja raczej „osłabianiu” kategorii (w podanym wyżej sensie), czynieniu ich bardziej giętkimi, nośnymi. Kategorii Zgorzelskiego można używać także w taki sposób.

Terminem „liryczność” za Zgorzelskim posługuje się również Agnieszka Ziółowicz – autorka tekstu *W strefie dramatyczności „Pana Tadeusza”*. Jej rozważania skupiają się wokół harmonijnego splotu sfery epickiej i liryzmu. Ziółowicz bada, w jakim miejscu wplata się między te elementy pierwiastek jeszcze inny – dramatyczność. Wyraża pogląd, iż w „wieloaspektowym *universum* poematu” (s. 99) Mickiewicz spoił epickość, liryczność oraz właśnie dramatyczność.

Zdaniem Ziółowicz, podstawowym sposobem wyrażania dramatyczności jest w poemacie teatralizacja. Wiąże się ona – autorka idzie za sugestiami Anny Opackiej – z tendencją do „przedstawiania” słowa. Widać to w wypowiedziach o charakterze gawędowym. Zawierają one bowiem najobfitsze pozostałości stylu właściwego kulturze oralnej. „Mickiewicz dąży zatem do teatralnego uobecnienia mówiącej postaci” (s. 91). Celem tych zabiegów jest przede wszystkim scharakteryzowanie bohaterów.

Teatralizacji dokonuje poeta na dwa sposoby. Posługuje się zarówno konwencją teatru kameralnego, jak i „teatru ogromnego”. Inscenizacje wieloplanowe operujące licznymi postaciami sąsiadują ze scenami wyciszonymi, zbudowanymi na „grze psychologicznych niuansów” (s. 95).

Owe konwencje gatunkowe dramatu układają się u Ziółowicz w genologiczne *universum* poematu. Podobnie jak w interpretacji Doparta związek między lirycznością a epickością, tak i tu „ich wzajemne relacje zbudowane zostały nie na zasadzie opozycji, lecz komplementarności, współoddziaływania w obrębie dynamicznej jedności dzieła” (s. 99).

Kolejny element dopisuje do *universum* Bernadetta Kuczera-Chachulskiego. W referacie „*Pan Tadeusz*” – poemat elegijny prezentuje ona punkt widzenia czytelniczki nuty elegij-

nej zabarwiającej liryczny żywioł utworu. Stawia sobie za zadanie opisanie „elegijnych »okien«” (s. 110), „cząstek elegijnych” (s. 114), którymi inkrustowany jest *Pan Tadeusz*. Wobec elegijności epickość występuje jako zjawisko wtórne. Narracyjna jedność zostaje przez owe „okna” naruszona i rozbita.

*Pan Tadeusz* staje się w tej perspektywie zapisem wspomnień, które wzbudzają „stany elegijne”. „Wspomnienie jest swego rodzaju syntezą” – pisze autorka. – „To przedziwne zestrzajanie jakości i przeżyć, pomnażanie i jednocześnie »oczyszczanie« doznań oraz doświadczeń wewnętrznych w poetyckiej syntezie uwyraźnia się w migotliwym łączeniu się czasów i osób (przed wszystkim we fragmentach intonowanych elegijnie) oraz postaci i zjawisk, przedmiotów” (s. 106).

Elegijność stanowiłaby więc tę kategorię, która spaja wszelkie „nastroje” poematu w całość. Byłaby ideą umożliwiającą syntezę rozmaitych modalności, dominantą *universum* gatunków.

Elegijna sytuacja „podszyta jest” w ujęciu Kuczery-Chachulskiej utożsamieniem osoby wspominającej i „Pani z Ostrej Bramy”. Istnieje między nimi mistyczna jedność, więc „elegijna sytuacja »na zgłiszczach« staje się [...] zawiązkiem pewności powrotu” (s. 107). Autorka formułuje sąd: „Fakt ten »rozbraja« chyba wszelkie mniemania o patriarchalnym układzie świata w *Panu Tadeuszu*. »Panna Świąta«, tak mocno obecna we fragmencie, który w powszechnym odbiorze stał się synonimem całego dzieła, wyznacza wznoszącą się perspektywę od »cielesnej« Telimeny, poprzez obiecującą Zosię, po kres realnej i Boskiej doskonałości. Jest Matką, choć milcząco obejmującą ułomny świat pozostałych bohaterów” (s. 106, przypis 12). Istotne, że autorka mówi o „Pannie Świątej” jako o figurze całego dzieła odwołuje się nie tyle do samego tekstu, co do bliżej nie określonego powszechnego odbioru. W samym tekście *Pana Tadeusza* mowa jest bowiem przy tej okazji nie tylko o Matce, ale też o matce, rodzicielce Mickiewicza. Gdyby przeczytać poemat w perspektywie ustalonej przez prace Bachofena poświęcone „prawu matki”, mogłoby się okazać, że ustalona przez Kuczere-Chachulską „ewolucja” w utworze paradygmatu kobiecości nie da się utrzymać. Odwołując się do prac „mitologa romantyczności” można pokusić się o stwierdzenie, iż domeną poddaną prawu matczynemu jest w poemacie specyficznie rozumiana natura.

Idąc śladem Doparta, Artur Żywiołek i Marek Stanisław analizują *Pana Tadeusza* jako „poemat metafizyczny” bądź jako „projekt kreacyjnej poezji transcendentalnej”.

W tekście *Pamięć, mit, metafizyka. Epifania przeszłości w „Panu Tadeuszu”* Żywiołek dochodzi do wniosku, że w utworze „można wyróżnić trzy główne rodzaje filozofii uczestnictwa, związane z metafizyką pamięci: uczestnictwo w pamięci natury, tzw. czas mitów agrarnych”, „uczestnictwo w pamięci etycznej” i „uczestnictwo w pamięci metafizycznej” (s. 436–438). Pokonując te trzy szczeble uczestnictwa, „Ja” osiągnąć ma wymiar transcendencji i ogarnąć *universum*.

Do podobnych wniosków, choć odwołując się do kontekstów historycznoliterackich, dochodzi Marek Stanisław w referacie *Poglądy estetyczne bohaterów soplicowskich na tle sporów przelomu romantycznego*. Bada on wczesnoromantyczne sposoby odrzucenia oświeceniowej doktryny *mimesis*. Biorąc pod uwagę prace Mickiewicza, Mochnackiego, Grabowskiego, uwzględniając koncepcje Schellinga i Schillera, stawia tezę, że romantycy w dwojaki sposób radzili sobie z klasycystyczną kategorią *mimesis*. Pierwszy wypracowali „zwolennicy programu niematerialnych »ideałów«” (s. 124). Drugi polegał na „naturalnym”, symbolicznym oglądzie świata ponadmysłowego. „Naturalność”, symboliczność – pisze Stanisław – „oznaczała zaś w tym kontekście jak największe zbliżenie znaku do znaczenia, co w płaszczyźnie artystycznej sprowadzało się do symbolicznej interpretacji świata przedstawionego, połączonej z jego »światopoglądową« interpretacją” (s. 125). Elementów tej właśnie odmiany romantyczności poszukuje w *Panu Tadeuszu* autor referatu.

Pojęcie liryczności przejęte z warsztatu metodologicznego Czesława Zgorzelskiego nabiera nowych znaczeń. Występowanie liryzmu w poemacie staje się argumentem na rzecz

tezy mówiącej o jego synkretycznym charakterze. Pluralizm gatunków tłumaczony jest zgodnie z teorią dzieła romantycznego – Księgi. To, co w interpretacji Zgorzelskiego było sensem „naddanym”, wyłamującym się z pewnego uporządkowania, w koncepcji Doparta i pozostających w kręgu jego prac autorów świadczy o uniwersalistycznym statusie dzieła. U Zgorzelskiego przekroczenie. U Doparta, Ziołowicz czy Kuczery-Chachulskiej dopisywanie kolejnych gatunków mające ukazać, iż *Pan Tadeusz* jest romantycznym dziełem pełnym. A pełnym oznacza tu: skupiającym Wszystko – wielość gatunków, ale też wyrażającym wszelkie modalności bytu. Jednym słowem: romantyczne dzieło totalne. Dzieło – symbol.

Możliwe jest, także bardzo pożyteczne, odmienne odczytanie sądów Zgorzelskiego. W lekturze tej istotne będzie zaakcentowanie roli „niekonsekwencji”, których „dopuszcza się” liryczność. Może to doprowadzić do reinterpretacji pewnych partii *Pana Tadeusza*. Chodzi mianowicie o pogranicze poematu i *Epilogu*. Dzieje się tu rzeczywiście coś bardzo zastanawiającego.

Zdaniem Zgorzelskiego, *Epilog* jest miejscem nagromadzenia „doznań wzruszająco ludzkich”<sup>14</sup>. To właśnie tu „intensywność emocjonalnego ładunku zmienia – oczywiście – w toku wiersza swą siłę i swe uczuciowe zabarwienie. Bo w *Epilogu* tok wypowiedzi rozwija się inaczej niż w wierszu *Do przyjaciół Moskali*. [...] W *Epilogu* – odwrotnie: dowolność swobodnego kojarzenia myśli i wynurzeń; luźne związki między wyodrębniającymi się członami wypowiedzi; rozwój wątku dokonywany we fragmentarycznych odcinkach, bardziej autonomicznych i obliczonych na spontaniczną naturalność otwartej, rozległej tekstowo konstrukcji”<sup>15</sup>.

Posługując się taką wykładnią liryczności można przyjrzeć się stykowi poematu i *Epilogu*. Ma tu miejsce dziwne zamącenie sensu. Literatura zna przypadki, gdy żywioł liryczny, owo kłębowisko sprzecznych myśli i odczuć, prowadził do rozłamania utworu na dwie części, a w konsekwencji do wykrystalizowania się dwóch odrębnych utworów. Tak więc gdy Wordsworth dopisał do księgi I *The Excursion* utrzymaną w zupełnie innym nastroju głosem, strukturalna spójność utworu została rozerwana. Fakt ten zmusił go do rozdzielenia poematu. W taki sposób narodziły się *The Ruined Cottage* i *The Pedlar*. W pierwszym poemacie wyrażona jest wiara w mimetyczną naturę poezji. W drugim wyznaczono jej rolę idealizującą. Podobny wypadek przydarzył się Coleridge’owi. Dodana w 1817 roku do *Pieśni o starym żeglarku* (tłum. Zygmunta Kubiaka) glosa zamąciła sens tego utworu. „W obu przypadkach, Wordswortha i Coleridge’a” – komentuje Tilottama Rajan, autorka książki, z której zostały zaczerpnięte przykłady – „istnieje sprzeczność pomiędzy argumentem a narracją. Tekst zawiera bowiem subtekst, który może posłużyć do rozsądzenia go”<sup>16</sup>.

Można przeprowadzić paralełę pomiędzy *Epilogiem* do *Pana Tadeusza* a wspomnianymi utworami poetów jezior. Podobnie jak w przypadku *The Excursion* dopisana glosa rozsądziła utwór, tak praca Mickiewicza nad posłowiem lirycznym do poematu zakończyła się rozłamaniem spójności *Pana Tadeusza*. To tłumaczy, dlaczego autor nie wydrukował *Epilogu* razem z poematem. Ponieważ wydał mu się ten wiersz już zupełnie osobną całością. Nie częścią eposu. Całością inną pod względem nastroju, zabarwienia emocjonalnego. Zostaje w niej odzwierciedlona inna postawa podmiotu wobec świata.

Mickiewicz pisząc *Epilog* miał zamiar dodać końcówkę, ale to mu się rozłamało. *Pan Tadeusz* – Księga – rozłamał się. Rozpadł się na dwa sprzeczne utwory jak I księga *The Excursion* na *The Ruined Cottage* i *The Pedlar*. W tym sensie mówiąc o spójności poema-

<sup>14</sup> Cz. Zgorzelski, *Dwa posłowania liryczne Mickiewicza*. W: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*. Warszawa 1976, s. 322.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 323–324.

<sup>16</sup> T. Rajan, *Dark Interpreter. The Discourse of Romanticism*. Ithaca–London 1980, s. 22.

tu, trzeba poczynić pewne zastrzeżenia. W tym rozłamaniu *Pana Tadeusza* upatrywać można początków drogi prowadzącej Mickiewicza (jak tego dowodzą badania Małgorzaty Burty nad *Zdaniami i uwagami*) do przezwyciężenia wzoru indywidualizmu romantycznego, a w konsekwencji do zamilknięcia.

Na obrzeżach problemu liryczności sytuują się rozważania dotyczące sposobów komunikacji w *Panu Tadeuszu*. Stefan J. Rittel w referacie *Systemy komunikacji w „Panu Tadeuszu”* wyróżnia trzy bloki komunikacyjne: w układzie My–Wy (jest to „symboliczny zapis historii konfliktu rodowego między Soplicami a Horeszkami”), w układzie My–Oni (jest on „wykorzystywany dla określenia komunikacji w sprawach publicznych”) oraz układ Dzieło–Interpretacja (s. 225, 227, 228).

Inaczej przebiegają ciągi komunikacyjne poematu w ujęciu Piotra Urbańskiego. Autor referatu noszącego tytuł *Sarbiewski–Mickiewicz i problemy lektury alegorycznej* skłonny jest przyznać alegorezie pierwszeństwo. Ma to być jedyny sposób pozwalający odczytać „głębokie” sensy poematu. „Powrót do zamku stanowi [...] transformację (a może tylko paralelę) charakterystycznego dla utworów alegorycznych motywu wędrówki głównego bohatera, zmierzającego do osiągnięcia najwyższej mądrości – motywu ufundowanego na opozycji dwóch przestrzeni. W *Panu Tadeuszu* jest to opozycja zamku i dworu, ale nieoczekiwanie znajdują się one po jednej stronie, przeciwstawione »światu« [...]. A możliwość pełnego odrodzenia zapewni skarb u k r y t y w z a m k u, czyli alegorycznie – skrywany przez zamek, tj. wartości ukryte najgłębiej (najbardziej wewnętrzne), jeszcze przed katastrofą, czyli upadkiem” (s. 192). Tak czytany poemat ma przysłużyć się – i tu autor odwołuje się do słów Jarosława Marka Rymkiewicza – „ustalaniu warunków pozostania człowiekiem wolnym” (cyt. na s. 194).

Jak tego dowodzą badania Krzysztofa Kłosińskiego nad pisaniem Mickiewicza, w przypadku *Pana Tadeusza* mamy do czynienia z innym rodzajem komunikatu. W tekście zatytułowanym *Bigos* Kłosiński poddał analizie fragment księgi IV dotyczący łowów. Przywołując za Rolandem Barthes’em definicję tekstu jako „nie kończącego się *signifiant*, które odsyła nie do jakiejś nieuchwytniej idei [...], ale do idei gry”<sup>17</sup>, Kłosiński dowodzi: „»bigos« jest pisaniem, które się ujawnia, uwidacznia, które odsłania swoją tekstowość”<sup>18</sup>.

„Bigos” to tekst o tekście. Zostaje w nim ujawniony istotny dla literatury paradoks. „Tutaj wszak tekstowa alegoria nabiera całej wpisanej w nią aporemiczności: poeta chciałby wydać zmysłowe jakości bigosu, wyczarować je słowem, ale pojąć go potrafi tylko ten inny nie-miejski, ale wiejski żołądek, nieczuły pewnie na brzęk słów. Opis bigosu najdosłowniej inscenizuje na naszych oczach własną niemożliwość, wywiedzioną z różnicy słów i rzeczy”<sup>19</sup>.

Interpretacja Kłosińskiego otwiera odmienną perspektywę na *Pana Tadeusza*. Pozwala uchwycić te sensy poematu, które wymykają się wspomnianym wyżej ujęciom Stefana Rittla i Piotra Urbańskiego. Ukazuje bowiem, w jakim stopniu sens uzależniony jest od gry między pragnieniem, aby słowo stało się rzeczą, a dążeniem do obnażenia tej iluzji. Słoworzecz i słowo-deziluzja – między tymi biegunami mieści się Mickiewiczowskie przedstawienie bigosu. Albo się je, albo się pisze. Poecie rozsmakowującemu się w finezji opisu obce są przysmaki „rzeczywistej” potrawy. Z kolei ci, którzy potrafią docenić przysmaki kuchni, nie pojmują aluzji, na jakich gra poetycki opis. Zdaniem Kłosińskiego, tego dualizmu nie da się przezwyciężyć, zasługą natomiast poezji Mickiewicza jest uwidocznienie go.

Rozpoznanie Kłosińskiego czynią wyłom w dotychczasowej wiedzy o poemacie. Pokazują, jak ważkim kontekstem dla rozważań o Mickiewiczowskim słowie poetyckim jest koncepcja organiczności języka. Koncepcja ta, bardzo rozpowszechniona w dobie roman-

<sup>17</sup> K. K ł o s i ń s k i, *Bigos*. W zb.: „*Pieśni ogromnych dwanaście...*” *Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*. Red. M. Piechota. Katowice 2000, s. 196.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 204–205.



tyzmu, mówiła o naturze jako o źródle pochodzenia języka. W myśl tej doktryny słowa tożsame były z rzeczami bądź przynajmniej możliwe wydawało się odnalezienie w ówczesnym języku śladów owej pierwotnej – jak sądzono – tożsamości. Wprawdzie już Pi-goń i Paluchowski zwracali uwagę na bardzo konkretny, „rzeczowy” wymiar opisów w poemacie. Zasługą Kłosińskiego jest jednak to, że przeniósł tę dyskusję na poziom rozważań o znaku, a dokładnie – na poziom rozważań o relacji między znakiem a rzeczą. Dylemat „słowa a rzeczy” znajduje w poemacie rzeczywiście bardzo konkretną realizację.

Zgoda z Krzysztofem Kłosińskim: *Pana Tadeusza* należy rozpatrywać na gruncie teorii mówiących o pokrewieństwie słów (idei) i rzeczy. Niezgoda na „dekonstrukcyjne” zapędy przypisywane poecie przez Kłosińskiego. Odwołując się do pewnych XIX-wiecznych wykładni języka poetyckiego, łatwo podważyć tezę, iż poemat Mickiewiczowski to tekst będący „demonstracją i deziluzją owej magicznej władzy przedstawiania (*ut pictura poesis*), która chcąc przedmiot przedstawić (jako przedmiot pożądania), musi go wpięrować »naznaczyć nieobecnością«”<sup>20</sup>. W rzeczywistości napotykamy tu epos bardzo podobny do projektów epickich Uga Foscola (pokrewne idee znajdujemy u innych poetów z obszarów śródziemnomorskich: Giacoma Leopardiego i Niccolò Tommasea, a także twórców angielskojęzycznych)<sup>21</sup>.

Pozostając w obrębie dylematu wytyczonego przez Kłosińskiego, można odmiennie nakreślić relacje łączące słowa, idee i rzeczy w poemacie Mickiewicza. Chodzi o poezję uwidaczniającą „*idee accessorie*”, „*idee dodatkowe*”, pierwotne percepcje, doznawalne jedynie w momencie kontaktu z rzeczami. Zagadnienie to wiąże się ściśle z analizowanym szeroko przez Pigionia wyglądem tego, co swojskie w *Panu Tadeuszu*.

Myśl Pigionia jest drugim, obok prac Zgorzelskiego, ośrodkiem, wokół którego skupiają się zebrane w tomie rozprawy.

Z ogromnej spuścizny Pigionia na uwagę zasługują tu trzy grupy problemów: zagadnienia tekstologiczne, problem „rywalizacji arcydzieł” – *Dziady* czy *Pan Tadeusz* – oraz sprawa kształtu narodowości, swojskości w poemacie. Krótko mówiąc: epopeja – narodowa – z *Epilogiem*.

Syntetyczne wprowadzenie w trudności związane z edycją poematu przedstawia Julian Maślanka w rozprawie *Problemy tekstologiczne „Pana Tadeusza”*. Mimo że autor nie proponuje nowych rozwiązań, w sposób zwięzły zapoznaje z decyzjami dotychczasowych wydawców poematu: Stanisława Pigionia w serii „Biblioteka Narodowa” (wyd. 11: 1996), Konrada Górskiego w *Dzielałch wszystkich* (1969) i Zbigniewa Jerzego Nowaka w *Wydaniu Rocznicowym Dzielał* (1995). Maślanka bierze pod uwagę, w jakim stopniu kolejni wydawcy respektowali pierwodruk, odnotowywali różnice autografu, akcentuje też istotne rozbieżności tekstologiczne między poszczególnymi edycjami.

Rozważania dotyczące kłopotów edytorskich, jakie nastęrcza *Epilogu*, naznaczone są jednak dwoma istotnymi brakami. Całkowicie została pominięta dyskusja nad kształtem posłowania toczona na łamach „Pamiętnika Literackiego” między Zofią Stefanowską a Juliuszem Kleinerem<sup>22</sup>. Przy omawianiu układu *Epilogu*, który zaproponował Jarosław Maciejewski, brakuje wzmianki o istotnych zastrzeżeniach, jakie formułowała wobec tego m.in. Maria Dernałowicz<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 199.

<sup>21</sup> Zob. E. Lee Tuveson, *The Imagination as a Means of Grace. Locke and the Aesthetics of Romanticism*. Berkeley 1960.

<sup>22</sup> J. Kleiner: *Epilog „Pana Tadeusza”*. *Ustalenie tekstu*. „Nauka i Sztuka” 1946, z. 2; rec.: A. Mickiewicz, *Dzielał*. Wyd. Narodowe. „Pamiętnik Literacki” R. XXXIX, 1950. – Z. Stefanowska, rec.: A. Mickiewicz, *Dzielał*. Wyd. Narodowe. T. 4. Jw., 1955, z. 2. – Replika J. Kleinera: *Sprawa właściwej rekonstrukcji epilogu „Pana Tadeusza”*. Jw., 1956, z. 2.

<sup>23</sup> M. Dernałowicz, rec.: J. Maciejewski, *Trzy szkice romantyczne. O „Dziadach”, „Balladynie”, epilogu „Pana Tadeusza”*. Jw. 1970, z. 1.

Z nową (na gruncie badań nad *Panem Tadeuszem*, choć niecałkowicie nową w historii edycji tekstów romantycznych w Polsce) propozycją edycji *Pana Tadeusza* wystąpił w rozprawie *Kłopoty z „Epilogiem”* do „*Pana Tadeusza*” Marek Piechota. Posługując się propozycjami francuskiej krytyki genetycznej, pamiętając jednocześnie o pionierskiej pracy edytorskiej Marka Troszyńskiego – wydawcy *Raptularza Słowackiego* – zaproponował, aby potraktować posłowie Mickiewicza jako pre-tekst. Uciał więc wszelkie spory dotyczące kolejności wstawek poety. Zapewnienia dotychczasowych edytorów, że pragną przedstawić wersję jak najwierniej odpowiadającą intencjom autora, potraktował jak mit. Skoro jest mało prawdopodobne, aby ta intencja kiedykolwiek została odczytana, rozsądne wydaje się stanowisko, aby wydrukować *Epilog* w takiej postaci, w jakiej pozostawił go poeta.

W swej monografii poematu Stanisław Pigoń uporządkował opinie i relacje dotyczące *Pana Tadeusza* wedle pewnego prawidła. Wypowiedzi podzielił na te, które wysławiają *Dziady*, i na te, które ponad arcydramat wynoszą *Pana Tadeusza*. Czytelnicy dzieł polskiego romantyzmu zostali więc postawieni wobec dylematu. Już nie tylko byli zmuszeni do wyboru między wieszczem Juliuszem a wieszczem Adamem. Musieli też wybrać, które z arcydzieł jest arcydziełem prawdziwszym: *Dziady* czy *Pan Tadeusz*.

Antagonizm arcydzieł zakorzenił się na dobre w historii literatury. Z nim właśnie starają się dać sobie radę Zbigniew Majchrowski i Bogdan Burdziej. Pragną oni czytać oba utwory łącznie. Nie tyle poprzez pryzmat ich rywalizacji, co raczej z perspektywy ich współznaczenia, wzajemnego dopełniania się. W tym ujęciu *Pan Tadeusz* i *Dziady* to dzieła, które można zrozumieć tylko wtedy, gdy czyta się je „na dwie ręce”. To znaczy, gdy czyta się poemat przywołując dramat, i na odwrót.

Właśnie od przekonania, że dzieła te „znaczą łącznie”, a nie „alternatywnie”, rozpoczyna swe rozważania Majchrowski w tekście „*Dziady*” a „*Pan Tadeusz*” – *antagonizm arcydzieł*. W obu utworach występuje cały szereg podobnych motywów – Konrad „wie o każdym tonie”, Zosia „rozdziela wśród tysięcy gwarów akord muszek”, tu „stoją jakby na straży w szeregach konopie”, tam „z konopi ktoś zrobi nici – / Srebrem obwita nić szara / Może się kiedyś poszczyci, / Ze będzie szarfą dla cara”. Motywy rzeczywiście podobne, tylko różni je ton, tak bardzo obniżony w przypadku poematu. Upoważnia to Majchrowskiego do mówienia o heroikomizacji motywów *Dziadów*. A więc „bigos” staje się w takim odczytaniu „gastronomiczną” heroikomizacją obrzędowej „uczty kozła”. „*Pan Tadeusz* zatem jako *anty-Dziady*” (s. 176) – zamyka swój wywód autor.

I po cóż Mickiewiczowi ta cała skomplikowana maszyna ośmieszania i szyderstwa? – pyta Majchrowski. A po to, żeby „na ruinach” *Dziadów* odbudować „dom nieboszczki matki”. Choć – w tym miejscu autor rozprawy odwołuje się do uwag Ewy Graczyk – we wnętrzu dworu i tak nie zasiada matka. Nie ma więc ogniska, z którego czerpano poczucie bezpieczeństwa (s. 180). Dom Mickiewicza to dom bez matki, to dom pusty.

Pogląd ten jest ze wszech miar niesłuszny, dla postaci „literackiej” matki Mickiewicza krzywdzący. Podobnie zresztą jak pogląd mówiący o obecności jedynie Matki, Matki Boskiej w poemacie. Obraz matki istnieje w tekście poematu, odgrywa tam doniosłą rolę. Wszak to najdawniejsze wspomnienia Litwy kojarzą się poecie z matką. Rodzicielką.

Współzależność *Pana Tadeusza* i *Dziadów* jest też faktem niepodważalnym dla Bogdana Burdzieja, autora rozprawy *Tryumf Boga i Polaków nad „tryumfem cara Północy”*. *Próba objaśnienia kilku miejsc w „Dziadach”* (części III) i w „*Panu Tadeuszu*” Adama Mickiewicza. Burdziej śledzi wszelkie odniesienia i aluzje do uroczystości zwanej tryumfem rzymskim w obu arcydziełach, a także w utworach stanowiących dla nich konteksty, m.in. w *Konfederatach barskich*, *Żniwiarzach rzymskich* Antoniego Edwarda Odyńca, *Rolnictwie* Dyzmy Bończy Tomaszewskiego. Osią rozważań jest przeświadczenie, że wykazywanie roli tryumfu rzymskiego jako wzorca obrazowania w „*Panu Tadeuszu*” pozwala [...] uchwycić pewną nić [...] niebłahą dla zrozumienia idei całego utworu” (s. 302). Myśl tę ujawnia autor przy porównaniu poematu Mickiewiczowskiego z *Rolnictwem* Bończy To-

maszewskiego. Występujące w obu utworach motywy tryumfu rzymskiego odsyłają do tego samego toposu – „Orzmy, Bracia, i w zgubie nie przestajmy pracy”<sup>24</sup>. Ilustracją tej właśnie idei – że zwycięstwem pokonanych jest jedynie praca na własnej ziemi – wydaje się Burdziejowi *Pan Tadeusz* (s. 309).

Interpretacja ta jest za wąska. Ogranicza wymowę poematu do dyrektywy moralnej. Morał: skoroś niewolnik, pracuj na swoje – wydaje się też dziś trochę nie na czasie. Godne podkreślenia są natomiast intencje, z którymi podjęli swe lektury Majchrowski i Burdziej. Łączne odczytanie obu arcydzieł jest ważnym krokiem w kierunku porzucenia utartych, a dla poezji Mickiewicza krzywdzących szlaków interpretacyjnych. Stawianie odbiorcy wobec konieczności opowiedzenia się po stronie tylko jednego z arcydzieł jest nie na miejscu. Wprawdzie to nie dwaj wymienieni badacze pierwsi czytali *Pana Tadeusza* doszukując się w nim reminiscencji z *Dziadów*. Widać to już u Pigoń i Kleinera. Mamy jednak do czynienia z próbą przeformułowania także i tych sposobów oglądu poematu. Nie chodzi bowiem o wskazanie wpływu dramatu na epos lub wykazanie zależności ideologicznych. Majchrowski i Burdziej pragną zrównoważyć szalę coraz to wychylającą się na stronę bądź *Dziadów*, bądź *Pana Tadeusza*. Dowodzą, że obu tych utworów po prostu nie sposób zrozumieć, gdy bardziej ceni się tylko jeden z nich.

Kolejnym zagadnieniem odziedziczonym przez historię literatury w wersji Pigoń jest sprawa wymiaru swojskości, wręcz narodowości *Pana Tadeusza*.

W książce „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost, wielkość i sława* Pigoń sformułował pewien wzorzec mówienia o ośrodkach swojskości w poemacie. Tom „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo zawiera sporo tekstów zarówno przynoszących argumenty potwierdzające słuszność opinii Pigoń, jak i próbujących wytyczyć odmienne perspektywy badawcze.

Zdaniem Pigoń, „zaścianek litewski został tu wysunięty jako ta forma skupienia społecznego, która mieści w sobie rozwiązanie najdonioślejszej kwestii ustrojowej; jest miejscem spojenia, gdzie się schodzą i zrosć w jedno mogą stany szlachecki i chłopski”<sup>25</sup>. Mickiewicz ukształtował jego obraz na podobieństwo pradawnych gmin słowiańskich, gdzie obowiązywały „żywa zasada patriarchy oraz częściowo przynajmniej utrzymana zasada wspólnej własności”<sup>26</sup>.

Formułując swój archetyp swojskości, Pigoń ograniczył go jedynie do specyficznie rozumianej polskości. Traktując o Mickiewiczowskiej wizji polskości, zwracał uwagę: „W pojęciu tym Litwa nie była czymś równorzędnym, tym mniej oczywiście czymś przeciwnym Polsce, owszem, była względem niej podrzędna [...]. W taki więc sposób powracała w świeżości i pełni jagiellońska idea unii lubelskiej”<sup>27</sup>.

Tak rozpoznając intencje Mickiewicza, Pigoń postawił za wzór szlachtę Dobrzyńskich. Czyż nie jest to „czysta krew lacka”?

Ustalenia Pigoń można by zawrzeć w trzech pojęciach: epopeja narodowa, czyli polska, chrześcijańska. I z *Epilogiem*. Najlepiej chyba rzecz ujmuje Radosław Okulicz-Kozaryn w tekście „*Pan Tadeusz*” *ujrzany z Baublisa*. Cóż można zobaczyć patrząc właśnie stamtąd? Otóż można przekonać się, że poemat Mickiewiczowski w żadnym razie nie daje się wtłoczyć w kategorie tak jednoznaczne. To, co dla Pigoń było synonimem niezmaconej polskości, zawiera sensy współtworzące tożsamość także litewską.

A to za sprawą pojawienia się w poemacie dębu „znanego pod imieniem Baublisa”, a także wspomnianej w *Objaśnieniach poety* postaci Dionizego Paszkiewicza. Nie bez przyczyny Okulicz-Kozaryn porównuje Poszkę do Zoriana Dołęgi-Chodakowskiego. Obaj pro-

<sup>24</sup> D. Bończa Tomaszewski, *Rolnictwo. Poema oryginalne w czterech pieśniach*. Kraków 1802, s.120.

<sup>25</sup> Pigoń, *op. cit.*, s. 182.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 190.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 231.

wadzili pionierskie badania nad zabytkami minionych kultur, byli zbieraczami tych starożytności. Zdaniem autora „*Pana Tadeusza*” *ujrzanego z Baubliisa*, dla Litwinów działalność Paszkiewicza posiada wartość równie doniosłą, co zbiory Chodakowskiego dla Polski. W ten sposób urasta *Pan Tadeusz* do rangi dzieła, wokół którego krystalizuje się nie tylko polska tożsamość narodowa, ale także – na równych prawach – litewska. W poemacie znajdują się już wszystkie wartości centralne dla litewskiego odrodzenia z drugiej połowy XIX wieku.

W związku z problemem: swoje–obce – toczy się w obrębie tomu jedna z najzagorzalszych dysput. Charakter wyraźnie polemiczny wobec stanowiska zaproponowanego przez Okulicza-Kozaryna mają teksty Stanisława Dziedzica *Mickiewiczowskie pojmowanie ustroju i dziejów Polski*, Andrzeja Waśki „*Pan Tadeusz*” i publicystyka Mickiewicza oraz Andrzeja Sulikowskiego „*Pan Tadeusz*” a *zagadnienia życia wewnętrznego*. Dla autorów tych epos Mickiewicza jest bądź wcieleniem ideałów rodem z Konstytucji 3 maja (Dziedzic), bądź wyrazem tradycjonalizmu romantycznego wyrażającego się w opozycji: swojskie serce – zachodnioeuropejski „rozum” (Waśko). Jest też w końcu – to propozycja Sulikowskiego – zapisem doświadczenia wewnętrznego. Co w rozumieniu autora oznacza przeżycie jedynie religijne, w przypadku Mickiewicza – katolickie (s. 388).

Na nieortodoksyjny wymiar religijności w poemacie zwraca uwagę w rozprawie *Religijno-kultowe elementy obrazu tradycyjnej społeczności w „Panu Tadeuszu”* Joanna Kułakowska. Podkreśla ona łączność szlachty i ludu z okresu oświecenia z dawną religijnością barokową. Stąd u Mickiewicza pojawia się – szczegółowo opisane – święto Matki Boskiej Kwietnej, gdzie „obrzęd religijny okazuje się raczej wiele znaczącym świętem niż aktem liturgicznym”, a „uroczystość religijna służy także do uwypuklenia akcentów obyczajowo-folklorystycznych i podkreślenia wizji wiosennej przyrody” (s. 358).

Z zakresu religijności mityczno-ludowej pochodzi też wręczony Tadeuszowi przez Zosię w scenie pożegnania obrazek św. Genowefy oraz relikwiarz z fragmentem sukni św. Józefa Oblubieńca. Oboje są patronami ludzi młodych, św. Józef szczególnie „zaręczony młodzi”. Gest obdarowania ukochanego takimi relikwiami mieści się w obrębie kultu popularnych świętych i patronów.

Interpretując scenę w karczmie Kułakowska obserwuje „osłabienie kultu Maryi w porównaniu do gorącego nabożeństwa, jakim Ją darzyli uczestnicy konfederacji barskiej” (s. 360). Z tego powodu ksiądz Robak jest zmuszony wyjaśnić szlachcie znaczenie Jasnej Góry. Wedle badaczki pozostaje to w zgodzie z rzeczywistymi przemianami życia duchowego społeczności pierwszej połowy XIX wieku.

Duchowość przedstawioną w poemacie cechuje przede wszystkim żywość i naturalność. Widać tu Mickiewiczowską niechęć do wszelkich skonwencjonalizowanych doktryn. Dlatego autorka woli mówić o „atmosferze [...] działań kultowych” niż o podlegających „skonwencjonalizowaniu i schematyzacji” obrzędach.

Dowodów na rzecz ambiwalentnego stanowiska Mickiewicza wobec tradycji dostarczają badania językoznawcze Aleksandra Wilkonia i Jana Okonia. W wystąpieniach tych widać chęć podważenia utartego przekonania, iż Mickiewicz postąpił w swym poemacie „mową gminu”.

Wilkoń, autor pracy *Jaką polszczyzną został napisany „Pan Tadeusz”?*, upatruje w eposie podwalin kodu literackiego, który stanie się normą dla powieści XIX wieku. Tu bowiem został wypracowany – wedle terminologii Wilkonia – styl reistyczny. Do czasów Mickiewicza miał on dwa warianty. Był to styl naukowego i erudycyjnego opisu bądź styl wywodzący się od Reja, a rozwinięty w poezji barokowej, oddający „dziwną mnogość bytów”. Wariant ten polegał na wyliczaniu szczegółów, rejestrowaniu przedmiotów.

W wersji Mickiewicza styl ten polega nie tyle na zdaniu sprawy z przestrzennego rozmieszczenia rzeczy, co na uwypukleniu wzajemnego oddziaływania przedmiotów na siebie. Podkreśleniu tej narracyjności opisu mogą służyć liczne w poemacie antropomorfi-

zacje. „Antropologizacja natury współtworzy (w sposób świeży i odkrywcy) poetyckie *universum* harmonii istniejącej w świecie, nie tworzy przebrania, ale służy uwydatnieniu świata rzeczy i zjawisk oraz ich dynamizacji. W opisach Zosi czy Telimeny ich konterfekt został uchwycony w ruchu: jest zjawiskowy, niejako staje się...” (s. 46).

Dynamizacji opisu podporządkowane są w eposie kolokwializmy i zwroty potoczne. Wilkoń dobitnie podkreśla, że zostały one użyte przez Mickiewicza w funkcji poetyckiej. Niejednokrotnie łączą się z wyrażeniami mającymi proveniencję książkową, literacką. Trudno doprawdy, zdaniem autora, doszukiwać się w tych językowych zjawiskach dowodów demokratyzacji literatury, jak czynił to m.in. Zenon Klemensiewicz.

Kilka uwag do staropolskiego „ogródka” Pignonia dorzuca Okoń w referacie *Staropolszczyzna w „Panu Tadeuszu”*. Wypowiedź ta nie przynosi argumentów nowych, które mogłyby przyczynić się do rozjaśnienia kwestii: swój-obcy w poemacie. Autor ogranicza się w zasadzie do przytoczenia kilku fragmentów, które miałyby świadczyć o ambiwalentnym stosunku Mickiewicza do przeszłości. „Ambiwalencję tę współtworzy dodatkowo zróżnicowany punkt widzenia. Tadeusz po przyjeździe, jak to już wiemy, »ściany starodawne / Ogląda czule« – a to znaczy: »Też same widzi sprzęty, też same obicia, [...] / Lecz m n i e j wielkie, mniej piękne, niż się d a w n i e j zdały« (I, 51–55)” (s. 65).

Polemika wokół językowego kształtu poematu głównie za sprawą Wilkonia wkroczyła na grunt rozważań o relacji między słowami a rzeczami. Widać, że wielu badaczy jest nią zainteresowanych. Na tej płaszczyźnie można spodziewać się bardzo owocnych studiów prowadzących do konsekwentnych przeformułowań dotychczasowych sposobów lektury poematu.

Trzecim, obok zagadnień: polskie–litewskie, staropolskie–współczesne, ogniskiem sporów o kształt swojskości w poemacie jest wyobraźnia Mickiewicza. W dyskusji tej dominują dwa głosy: Leszka Zwierzyńskiego potwierdzającego Pignoniowe tezy o harmonii metafizycznej eposu i Wojciecha Owczarskiego widzącego „poczucie wewnętrznej pustki” u bohaterów Mickiewicza. Obaj autorzy przeprowadzając swoje wywody odwołują się do Bachelardowskiej koncepcji wyobraźni.

Zwierzyński w tekście „*Pan Tadeusz*” – *metafizyczny kształt świata w obrazach żywiołów* dochodzi do wniosku, że najaktywniejszą materią ustanawiającą „model funkcjonowania wyobraźni” Mickiewicza jest woda. Poprzez swoją konsystencję umożliwia ona „płynne przejścia między różnymi żywiołami, jest swoistym mediatorem, niwelującym ostrość sprzeczności” (s. 429).

Woda jest modelem bytu. Ma zdolność metamorfozy, ulega ciągłej obróbce środowiska. Wędruje od stałego stanu skupienia do płynnego. Ulatnia się jak gaz. Może być twarda, lekka czy bezkształtna. Lub ciężka... „Ogień i woda – nie są sprzeczne, mogą płynnie przechodzić w siebie, zastępować się, przybierać swe kształty” (s. 428).

Woda kryje więc w sobie ową prazasadę, dzięki której świat postrzegany być może jako harmonijny i spójny. Pozbawiony „kanciastych” sprzeczności.

Ewa Graczyk zakwestionowała obraz szczęścia w *Panu Tadeuszu*. Jej zdaniem więzy rodzinne są tam ledwie odczuwalne. Przede wszystkim zaś brakuje matki i ojca<sup>28</sup>.

Pogląd mówiący o pozbawionym pięknie kształcie świata nie jest do przyjęcia dla badaczy skupionych wokół interpretacji „*Pana Tadeusza*” zaproponowanej przez Ewę Graczyk. Do badaczy tych zalicza się Wojciech Owczarski. Przedstawił on referat pt. „*Uciec z duszą na Litwę*”. *O Mickiewiczowskiej obsesji ucieczki i schronienia*.

Owczarski twierdzi, że Mickiewiczowi przez całe dorosłe życie dokuczało przeświadczenie o byciu zawadą. Nie opuszczało go odczucie, że naprzykrza się, że „był złe dziecko”, choć „wszystkich kochał”. To było powodem powstawania w jego wyobraźni efeme-

<sup>28</sup> E. Graczyk, *Szczęście „Pana Tadeusza”*. W zb.: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*. Red. E. Graczyk, Z. Majchrowski. Gdańsk 1993.

rycznych domów zastępczych. Miejsc, do których pragnął uciec, w których pragnął się schować. Nawet w opisie ogródka Zosi nie brak „niby krat”, „zasłon”. A matecznik, ta „leśna macica”? Owo jądro puszczy powinno chronić, gwarantować bezpieczeństwo, a przecież nawet tu tak wiele mówi się o śmierci. Rosną tam „robacziwe, chore” drzewa, a zwierzęta mają swój „smętarz” (s. 404). Dysponując takimi dowodami, nie sposób mówić w przypadku *Pana Tadeusza* o zadomowieniu i cichej, kojącej sielance.

Interpretacje inspirowane dociekaniem Ewy Graczyk najbardziej wyłamują się z ustalonego przez Pignonia wzorca lektury poematu. Pokazują one, że dom Mickiewicza jest pusty. Zawszad wieje zgrozą. O kształcie swojskości strach wspominać. Wszystko naznaczone zostało piętnem obcości.

Propozycję Graczyk oraz Owczarskiego trudno przyjąć. Jak bowiem wytłumaczyć ten prosty fakt, że lektura poematu nie wywołuje uczucia podobnego do tych, które pozostawiają utwory mówiące o osamotnieniu czy wyobcowaniu. Za przesadne trzeba uznać powiedzenie, że w poemacie nie ma matki, że jest on pusty i wydrażony. W *Panu Tadeuszu* jest obecna matka. I to nie tylko Matka Boska. Matka wprowadza tu bowiem w szczególności rozumianą swojskość. Kojarzy się z doświadczeniem tego, co najpierwotniejsze i elementarne. Nie oznacza to jednak zgody na wykładnię Stanisława Pignonia. Swojskość w dziele Mickiewicza uchyla wszelkie podziały, które narosły na gruncie interpretacji Pignonia, leży w zupełnie innej przestrzeni.

W księdze VII (w. 260–269) Mickiewicz zamieścił opis Sczoryka:

Ćwierć godziny wrzał hałas, gdy nad tłum wrzeszczący,  
Ze środka głów, wyskoczył w górę słup błyszczący:  
Był to rapier sążnistej długości, szeroki  
Na całą piędź, a sieczny na obadwa boki.  
Widocznie miecz teutoński, z norymberskiej stali  
Ukuty; wszyscy milcząc na broń poglądali.  
(Była wieść, że od przodka Dobrzyńskich ta klinga  
Wydarta pod Grunwaldem z rąk mistrza Junginga).  
Kto ją podniosł? Nie widać, lecz zaraz zgadniono:  
„To Sczoryk! Niech żyje Sczoryk!” krzykniono <sup>29</sup>.

Jak jest zrobiony ten opis? Na początku nie wiemy wcale, że chodzi o broń. Dowiadujemy się, że „wyskoczył w górę słup błyszczący”. Poznajemy więc najpierw cechy poboczne, „drugorzędne”. Opis przynosi charakterystykę rzeczy poczynając od cech, które w pewnej praktyce pisarskiej noszą nazwę „*idee accessorie*”. Nie definiują one przedmiotu. Zdają relację z jego cech dodatkowych, czyli takich, które osobie opisującej zapadły najgłębiej w pamięć. Tak Sczoryk wpiery kojarzy się temu, który o nim mówi, ze słupem, później przywołane zostają kolejne cechy dodatkowe: to, że jest kuty, szeroki i obojętny. Z ideami dodatkowymi jest tak, że gdy patrzymy na jakąś rzecz, nie dostrzegamy w niej tego, czym jest, ale pewne pierwotne jakości, które się z nią wiążą. Gdy przypominamy ją sobie, myślimy głównie o tych pierwotnych jakościach, owych ideach dodatkowych. Sięgnijmy po opis burzy z księgi X (w. 1–89). Także tutaj, zanim przekonamy się, że fragment dotyczy burzy, dowiadujemy się o pewnych drobnych zmianach w przyrodzie: chmury gęstnieją, powietrze stoi, łany zbóż kładą się na ziemi. Dopiero w trakcie lektury, w miarę jak cech przybywa, domyślamy się, że chodzi o burzę. Ale Mickiewicz nie zapowiada, że będzie opisywał burzę, by następnie przejść do wyliczenia jej elementów. Jest odwrotnie. Do przekonania, że mamy do czynienia z burzą, dochodzimy „od drugiej strony”. Od strony tych wszystkich drobnych zjawisk, idei, które nasuwały się na myśl Mickiewiczowi, gdy wspominał burze na Litwie.

<sup>29</sup> *Pana Tadeusza* cytuję z edycji: A. M i c k i e w i c z, *Dzieła*. Wyd. Rocznicowe. T. 4. Warszawa 1995.

W 1810 roku Ugo Foscolo napisał artykuł pt. *Traduzione de' due primi canti dell' „Odissea” di Ippolito Pindemonte*<sup>30</sup>. Tłumaczenie dwóch pieśni *Odysei* Ippolita Pindemonte posłużyło mu do podjęcia rozważań nad kształtem eposu. Foscolo odniósł się tu do swych wcześniejszych doświadczeń z epiką zawartych w *Esperimento di traduzioni dell' „Iliade” d'Omero*. Rozprawka ta ukazała się w roku 1807. Na podstawie tych prac teoretycznych Foscola można zrekonstruować jego poglądy na istotę epiki. Rozważania te są bardzo pomocne przy wyjaśnianiu fenomenu opisów poematu Mickiewiczowskiego.

W *Traduzione [...] Foscolo* przedstawił model poezji, której zadaniem było właśnie ukazanie owych idei dodatkowych. Dzięki nim bowiem poezja może sięgnąć ku początkom. W tym sensie poezja wedle Foscola przypomina Vicowską poezję pierwotną.

Zdaniem Foscola epos powinien zawierać harmonię, ruch i uczucie. Harmonię uzyskuje się przez właściwe zestrojenie języka, ruch i uczucie dzięki odpowiednio dobranym słowom, głównie epitetom. Jakim kryterium należy się posłużyć, by wybrać właściwe określenia? Otóż trzeba dobrać słowa nie ze względu na ich znaczenie abstrakcyjne, ale ze względu na idee dodatkowe, które się z tymi słowami wiążą. Foscolo podaje najprostszy przykład. Włoscy tłumacze Homera nie zdają sobie sprawy ze wszelkich subtelnych idei dodatkowych, które mieszczą się w oryginalnych słowach greckich. Tak więc „*ezomai*” oddają przez „*sedere* [siedzieć]”, podczas gdy po grecku czasami chodzi o czynność siadania („*sedersi*”), w innych przypadkach o leżenie, rozkładanie („*giacersi*”). „Obrazy, styl i uczucie są elementami każdej poezji” – pisze w innym miejscu Foscolo<sup>31</sup>. Znaczy to, że prawdziwa poezja polega na oddaniu owych ukrytych w słowach idei dodatkowych. „*Kronos*” dziś oznacza tylko Saturna, czas. Ale przed wiekami – twierdzi Foscolo – słowo to żywiło się przebogatą tradycją teologiczną, budziło nieklamane uczucia. Uczucia, których może doznać uczestnik wciąż rzeczywistego kultu. W ideach dodatkowych (a nie w znaczeniu abstrakcyjnym) kryje się cały świat, z jego przesądami, wierzeniami i obyczajami. Świat, który powraca – w poezji – gdy przywołane zostanie odpowiednie słowo. Mario Fubini zwrócił uwagę, że mimo odniesień do językowych koncepcji Johna Locke'a poglądy Foscola wykraczają poza wąsko rozumiany sensualizm. Fubini cytuje sentencję Foscola: „poezja pozwala najsilniej i najobficiej odczuć naszą egzystencję”<sup>32</sup>.

Twórca jest w tym ujęciu poetą pierwotnym. Pierwotnym, ponieważ wtajemnicza w podstawowe relacje łączące rozmaite idee. Pierwotnym ponadto, ponieważ pokazuje, że idee biorą swój początek w rzeczach. Idee proste, czyli, innymi słowy, percepcje proste „można zdobyć tylko przez zetknięcie z rzeczami, które są zdolne wywoływać w nas te percepcje” – pisał Locke<sup>33</sup>. I podawał zmyślony przykład niewidomego, który zapytany, co to jest szkarłat, odpowiedział, że szkarłat przypomina dźwięk trąby. Wedle Locke'a, czym jest kolor, ton i wiele innych owych idei lub percepcji prostych, możemy przekonać się tylko wtedy, gdy zetkniemy się z rzeczami wyposażonymi w owe cechy. Podobnie rzecz ma się z ideami dodatkowymi. Nie należą one do abstrakcyjnego znaczenia słowa. Zostają do tego znaczenia dodane, naddane, gdy stykamy się z jakąś rzeczą. Wtedy znaczenie abstrakcyjne wzbogaca się o te nasze, swojskie, niepowtarzalne wyobrażenia, które ozywają za każdym razem, gdy wspominamy daną rzecz.

*Pan Tadeusz* przypomina kolekcję – moglibyśmy powiedzieć za Foscolem – owych idei dodatkowych, „*idee accessorie*”. W opisach Mickiewiczowskich uderzają pierwotne percepcje. Charakteryzując Scyzoryk, poeta na pierwszym planie umieszcza cechy dodat-

<sup>30</sup> Powołuję się na wydanie F. G a v a z z e n i e g o: U. F o s c o l o, *Opere*. T. 1. Milano–Napoli, b.r.

<sup>31</sup> U. F o s c o l o, *Su la traduzione del Cenno di Giove*. W: *Saggi letterari*. Torino 1926, s. 8.

<sup>32</sup> M. F u b i n i, wstęp w: jw., s. XX.

<sup>33</sup> J. L o c k e, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*. Przełożył B. G a w e c k i. T. 2. Warszawa 1955, s. 46.

kowe. Zanim dowiadujemy się, co jest naprawdę przedmiotem opisu, zauważamy, że przypomina to „słup błyszczący”. Dopiero później Mickiewicz mówi, że to broń. I ponawia sposób opisywania. Zaczyna od cech, pierwotnych percepcji. Określa długość, szerokość, materię, z jakiej go wykonano.

Pojawia się pytanie: czy pomysły Foscola pomogą w zrozumieniu koncepcji swojskości w poemacie? I co z tym wszystkim ma wspólnego matka?

W otwarciu poematu czytamy:

Litwo! Ojczyzno moja! Ty jesteś jak zdrowie;  
Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,  
Kto cię stracił. Dziś piękność twą w całej ozdobie  
Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie.

W słowach inwokacji zawarł poeta temat eposu. Jest nim Litwa. Dokładniej: tematem poematu jest znaczenie słowa „Litwa”. Niepowtarzalne znaczenie, jakie miało to słowo dla Mickiewicza. *Pan Tadeusz* to kolekcja wszelkich idei dodatkowych, które wzbudzała w pamięci Mickiewicza słowo „Litwa”. Dlatego napisał on w inwokacji: „Dziś piękność twą w całej ozdobie / Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie”.

Litwa w poemacie to zbiorowisko owych pierwotnych idei. Prowadzą one wprost ku rzeczom. Opisy Mickiewiczowskie nabierają tak „materialnych” własności, gdyż prezentują rzeczy, które wzbudziły te idee. Każda z idei dodatkowych „zastępuje” pewną rzecz. Stąd może tak bardzo konkretny wymiar obrazów Mickiewiczowskich, o których pisali już m.in. Kleiner, Paluchowski, a ostatnio Wilkoń.

W tym kontekście pojawia się w *Panu Tadeuszu* matka. Podobnie do matek, o których pisał Bachofen, i ona jest łączniczką ze światem rzeczy.

Panno święta, co Jasnej bronisz Częstochowy  
I w Ostrej świecisz Bramie! [...]  
[. . . . .]  
Jak mnie dziecko do zdrowia powróciłaś cudem  
(Gdy od płaczącej matki pod Twoją opiekę  
Ofiarowany, martwą podniosłem powiekę

Jest w tym fragmencie mowa nie tylko o Matce. Przecież poeta opisał tu najpierwotniejsze przeżycie, jakie wyniósł z Litwy. I powiązał je w równym stopniu z Matką Boską, jak i z matką rodzicielką. Bo najwcześniejsze wspomnienie Litwy łączy się ze wspomnieniem matki. Pierwszy, najintymniejszy ślad w pamięci poety pozostawiła matka. Ona jest wreszcie patronką pewnego sposobu postrzegania świata. Sposobu, który polega na chwytaniu przede wszystkim jakości „pobocznych”, „drugorzędnych”. Matka jest patronką Litwy jako kolekcji bardzo intymnych idei dodatkowych. Idei, które zrodziły się jedynie poprzez „cielesny” kontakt z rzeczami.

Taka bardzo materialna, nawet „cielesna” jest Litwa w poemacie Mickiewicza. W tym sensie można powiedzieć, że jest ona swojska i bliska. Dlatego, że tworzą ją owe niepowtarzalne idee. Owe percepcje proste. Litwa wznosi się nad rozgraniczeniami przeprowadzonymi przez Pigionia. Nie jest ważne, w kim płynie czysta krew lacka, nie jest ważne, o jaki model państwowości poecie chodziło. Jeżeli w ogóle pragnął pisać o tym. Z poematu dowiadujemy się „tylko” tego, co naprawdę Mickiewicz czuł, gdy ktoś w jego towarzystwie wypowiedział to jedno słowo: „Litwa”.

W *Panu Tadeuszu* matka pozostaje obecna. Poeta nie wykluczył jej ze swego *univer-sum*. Matka patronuje szczególnemu rodzajowi poznania polegającemu na bezpośrednim kontakcie z rzeczami. W takim doświadczeniu rodzą się najintymniejsze wrażenia, idee dodatkowe, które później, niejednokrotnie przez całe życie, towarzyszą owym rzeczom. Pojawiają się zawsze wraz ze wspomnieniami. Dlatego gdy Mickiewicz myślał: „Litwa”, nie przychodziły mu do głowy idee abstrakcyjne, pojęcia. Przywoływał wtedy w pamięci



te wszystkie bardzo konkretne drobiny, cechy „wtórne”. Kształt, kolor, materię któregoś przedmiotu czy barwę dźwięku, jaki z siebie ta rzecz wydawała.

Idee dodatkowe stanowią istotę tego, co swojskie, oswojone w poemacie.

W zbiorze reprezentowane są właściwie dwie „szkoły” interpretacji *Pana Tadeusza*. Pierwsza z nich skupia się nad problemami, które postawił Czesław Zgorzelski. Druga obraca się w kręgu zagadnień opracowywanych przez Stanisława Pigonia. Niewiele się tu wspomina o innych sposobach rozumienia poematu. O teoriach Aliny Witkowskiej, Marii Dernałowicz czy Zofii Stefanowskiej dowiadujemy się głównie z przypisów. Autorzy referatów nie są oczywiście zobligowani do rozpatrywania wszystkich koncepcji z jednakową uwagą. Nie są, pod warunkiem, że nie pragną napisać wyczerpującej monografii. Zamierzenie napisania książki o *Księdze* jest dziś nieco anachroniczne. W świetle niektórych badań trudno udowodnić, że *Pan Tadeusz* jest *Księgą*. Dziełem wyrażającym spójne *universum*, całość. A interpretacje? Czyż interpretacja nie odsyła zawsze do innej interpretacji, a prawda nie pozostaje niewyczerpana?

Mikołaj Sokołowski\*

Ryszard Przybylski, ROZHUKANY KOŃ. ESEJ O MYŚLENIU JULIUSZA SŁOWACKIEGO. (Warszawa 1999. Wydawnictwo „Sic!”), ss. 216.

Wśród rozlicznych sposobów pełnienia roli interpretatora i historyka literatury, z jakimi styka się współczesny czytelnik, postawa pisarska Ryszarda Przybylskiego stanowi *casus* zupełnie szczególny: operując nieprzebranym bogactwem erudycyjnym i dokonując przenikliwej analizy utworów, które przykuły jego uwagę, badacz zarazem – po trosze prowokacyjnie – droczy się z surowymi zasadami naukowego obiektywizmu. Bez skrępowania odkrywa przed odbiorcą autorską obecność w tekście; poprzez marginesowe (wcale jednak nie mniej ważne) nawiązania do własnych doświadczeń buduje emocjonalną więź z czytającym, czego – na ogół – nie spodziewamy się w literaturze naukowej. Tę perspektywę narracyjną, od lat utrzymywaną konsekwentnie, w kolejnej książce uprawomocnia dodatkowo podtytuł: *Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*. Wprawdzie każdy z wydanych dotąd zbiorów rozpraw wytyczał odmienne obszary problematyki, ale przecież podobnym uzupełnieniem – „esej o myśleniu Ryszarda Przybylskiego” – można by opatrzyć wszystkie dzieła napisane przez autora *Klasycyzmu, czyli prawdziwego końca Królestwa Polskiego*. Dotycząc zagadnień tak różnych, jak ikonografia chrześcijańska (*Homilie na Ewangelię dzieciństwa*), korespondencja Chopina (*Cień jaskółki*), notatki anachoretów i ojców Kościoła (*Pustelnicy i demony*) czy też liryczne wyznania starców (*Baśń zimowa*), studia te przynoszą zawsze świadectwo swoistego sposobu widzenia świata, polaryzującego między gwałtownością i pasją romantyka a ugruntowanym głęboko sceptycyzmem racjonalisty.

Badacz sięga chętnie do twórczości pisarzy i filozofów manifestujących zgoła odmienną od własnej wizję światopoglądową – zwłaszcza romantyzm stanowi dlań przedmiot pełnego irytacji urzeczenia (czego przykładem *Słowo i milczenie bohatera Polaków* – rozprawa o Mickiewiczowskich *Dziadach*). Wkraczając w rejony irracjonalizmu i podejmując płynące stąd wyzwania, Przybylski wytrwale śledzi i ogarnia owym spojrzeniem sceptyka wątki tworzące *constans* w jego sposobie myślenia. Należą do nich fundamentalne kwestie filozoficzne (stosunek do materii i ducha), hermeneutyczne (czytanie pisma natury i kultury), etyczne (kwestia dochowania wierności sobie), polityczne (dylematy godności w obliczu dyktatury), wreszcie egzystencjalne (człowiek wobec starości i śmierci). W tak szeroko zakreślonym polu zainteresowań szczególną uwagę badacza zaprzęta wi-

\* Autor jest laureatem konkursu na Stypendium Krajowe dla Młodych Naukowców Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej na rok 2001.