

Wyznać nie wyjawiając. Skarga na los ptaka-ryby w sonecie A. Mickiewicza „Do Samotności”.

Hanna Konicka

Hanna KONICKA

Wyznać nie wyjawiając.

Skarga na los ptaka-ryby w sonecie A. Mickiewicza
Do Samotności

Motywy autobiograficzne w dziele Mickiewicza badane są od półtora stulecia. Postaci, maski, role, jakimi posłużył się poeta zostały rozpoznane i powielekroć zinterpretowane. Tymczasem wiersz *Do Samotności*, w którym Mickiewicz mówi niewątpliwie coś istotnego o sobie, jest nadal źródłem zasadniczych nieporozumień. O ile mi wiadomo, nie została podjęta przez nikogo intuicja Stanisława Pigońa, który pisał o tym utworze jako o „jednej z przedziwności jego (Mickiewicza – H.K.) liryki”¹. Rzeczywiście, gdy czyta się ten wiersz bez uprzednich założeń, uderza on niezwykłością tonu i wymowy.

Mickiewicz nie włączył tekstu do żadnego z wydań, jakie sam przygotowywał. Jedyny autograf będący brulionowym zapisem, znaleziono podczas inwentaryzacji rękopisów w albumie Marii Góreckiej. Znajduje się na częściowo wyciętym, częściowo zaś wydartym kawałku stroniczki małego ceglastego zeszytiku zawierającego tekst *Reduty Ordonu*, fragmenty *Giaura* i III części *Dziadów*. Chyba tylko sam Autor, chcąc podarować rękopis córce, mógł obejść się z nim równie bezceremonialnie.

Odczytany nie całkiem trafnie utwór został opublikowany po raz pierwszy w wydaniu paryskim z 1861 roku. W 1922 Stanisław Pigoń skorygował główne błędy przedruku wynikłe ze skreśleń, trudno czytelnych poprawek i pomyłek ręki Poety. Tekst otrzymał dzięki Czesławowi Zgorzelskiemu postać niżej przytoczoną, którą można uznać za wierną i definitywną². Zaznaczyć jedynie warto, iż w prze-

¹ S. Pigoń, w: Adam Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, Warszawa 1933, tom XVI *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*, s. 18.

² Por. opis autografu i kolejnych wydań przez Cz. Zgorzelskiego, w: Adam Mickiewicz *Dzieła wszystkie. Wiersze 1829-1855*, Warszawa 1983, s. 248.

Konicka Wyznać nie wyjawiając

drukach pomijana jest zazwyczaj duża litera, jaką zastosował Mickiewicz w tytułowym słowie *Samotność*. A jest ona przecież jedną z cech stylu.

Do Samotności

Samotności! do ciebie biegę jak do wody
Z codziennych życia upałów;
Z jakąż rozkoszą padam w jasne, czyste chłody
Twych niezglębionych kryształów.

Nurzam się i wybijam w myślach nad myślami,
Igram z nimi jak z falami:
Aż ostygły, znużony, złożę moje zwłoki –
choć na chwilę – w sen głęboki.

Tyś mój żywioł: ach, za cóż te jasnych wód szyby
Studzą mi serce, zmysły zaciemniają mrokiem,
I za cóż znowu muszę, na kształt ptaka-ryby,
Wyrywać się w powietrze słońca szukać okiem?

I bez oddechu w górze, bez ciepła na dole,
Równie jestem wygnańcem w oboim żywiole.

Autograf nie jest odrębnie datowany, ale jego pierwotne usytuowanie pozwala określić w przybliżeniu jako czas i miejsce powstania utworu drezdeńską wiosną 1932 roku. Niektórym badaczom sąsiedztwo w zeszytach zapisu tzw. *Małej Improwizacji*, temat samotności i – być może – pewne rytmiczne pokrewieństwa z *Wielką Improwizacją*, nasunęły przypuszczenie, iż tekst *Do Samotności* jest odrzuconym później przez Mickiewicza początkiem sceny II *Dziadów* części III. Juliusz Kleiner w swojej monumentalnej monografii przywołał wiersz nie w rozdziale „Drobniejsze utwory drezdeńskie”, lecz jedynie w przypisie do rozdziału poświęconego III części *Dziadów* i napisał: „...kto wie czy nie był pierwotnym początkiem *Improwizacji*, a w każdym razie związany jest ściśle z jej treścią duchową”³. Odmienną zasadniczo hipotezę sformułował Czesław Zgorzelski dostrzegłszy w wierszu cechy zapowiadające lirykę lozańską⁴. Podobna rozbieżność opinii dwóch spośród najwybitniejszych znawców przedmiotu (a znaczniejszych, bardziej szczegółowych różnic nie brak u innych komentatorów) świadczy o kłopot-

^{3/} J. Kleiner (*Mickiewicz*, t. II cz. 1, Lublin 1948, s. 338) w przypisie do przypisu podaje: „Za urywek *Dziadów* uznał je Aleksander Rosenberg (*Uwagi do III. cz. Dziadów*, 1935, s. 13)”. Do pracy Aleksandra Rosenberga nie miałam dostępu, nie znam więc jego argumentacji.

^{4/} Cz. Zgorzelski, w: A. Mickiewicz *Dzieła*... Przekonanie takie formuluje również Z. Szmydtowa: *Liryka zwierzeń, miłości i wspomnień*, w: *W kręgu romantyzmu*, Warszawa 1979, s. 404.

tach z interpretacją tego utworu i z określeniem jego miejsca w ewolucji Mickiewicza jako człowieka i jako autora.

Opis sonetowego kształtu, jaki stworzył poeta tym razem, wprowadza najlepiej w problemy interpretacji. Obserwacja, iż wybór wierszowego formatu w ogóle, a sonetu w szczególności, zawiera sam w sobie elementy przekazu, nie wymaga argumentacji. Rdzennie liryczny, wchłonął sonet podczas swej wędrówki w czasie i przestrzeni impulsy paru epok i kultur narodowych, zanim stał się obiektem zainteresowania romantyków. Ukazał się im jako wyzwanie do najsubtelniejszej psychologicznej analizy, a zarazem do dyscypliny formalnej idącej tak daleko, że zdolnej onieśmielać. Mickiewicz wypowiedział się ponoć wśród przyjaciół na temat ryzyka, jakie podejmuje poeta sięgający po formę sonetu⁵. Sam wszakże nie tylko mistrzowsko ją opanował, lecz w niej właśnie jako liryk wyraził się najlepiej.

Mickiewicz skomponował najpierw dwa sonety między 1819 a 1821 rokiem, następnie dwa sławne cykle, które wydał w 1826, pomijając cztery utwory również w tym samym czasie powstałe. Łącznie, nim opuścił Rosję, napisał około 45 sonetów⁶. Wrócił do tej formy raz jeden tylko, właśnie pisząc *Do Samotności*. Również tym razem jedynie porzucił Mickiewicz model sonetu zwany włoskim, jakiemu dotąd pozostawał wierny. Dotychczas nieodmiennie grupował 14 wersów w dwa czterowiersze i dwie tercyny. Opierał czterowiersze na dwóch rymach okalających a tercyny na dwu lub trzech rymach, zawsze tak rozłożonych, by zapewniały autonomię sześciowersowej części drugiej, to znaczy, by wykluczały jej przekształcenie w czterowiersz plus dystych.

Do Samotności stanowi pod tym względem istotną innowację. Utwór zbudowany jest nie na pięciu, lecz na siedmiu rymach i składa się z trzech czterowierszy i z dystychu, czym zbliża się do angielskiego modelu sonetu zwanego elżbietańskim, z tą wszakże różnicą, iż od zasady rymów krzyżowych obowiązującej w czterowierszach odstępuje Mickiewicz w drugiej strofie, którą na podobieństwo dystychu wyposażył w rymy parzyste. Przywraca też Mickiewicz częściowo zasadę dwudzielności kompozycji czyniąc równosylabiczną sześciowersową część drugą, zaś dwie pierwsze strofy komponując z wersów trzynastozgłoskowych na przemian z ośmiozgłoskowymi⁷. Sama więc kunsztowna architektura tekstu świadczy przeciwko domniemaniu, jakoby stanowił on odprysk większego dzieła, nie potwierdza też pokrewieństwa z „otwartymi” formami liryki lozańskiej. Kwestie ewentualnych powinowactw myślowych pozwoli rozstrzygnąć dopiero lektura sensów własnych wiersza.

^{5/} A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, Warszawa 1933, tom XVI *Rozmowy...*, s. 47.

^{6/} Młodzieńczy sonet *Do Niemna* otrzymał nową redakcję w zbiorze: *Sonet Adama Mickiewicza*, Moskwa 1826. Z usuniętego przez cenzurę sonetu *Człobitność* zachowały się tylko dwa końcowe wersy. Por. A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, opr. Cz. Zgorzelski.

^{7/} Ta właśnie przemienność rytmu trzynasto- i ośmiozgłoskowców pojawia się również we fragmentach Wielkiej Improwizacji.

Konicka Wyznać nie wyjawiając

W utworze uderza przede wszystkim obecność na pierwszym planie figur retorycznych. Apostrofa, zapowiedziana w tytule, otwiera wypowiedź. Takie usytuowanie pozbawia ją motywacji i przygotowania uprzednim rozwojem emocjonalnego napięcia. Co więcej, wykrzyknik adresowany jest do personifikowanego pojęcia. Nieuchronny w takiej sytuacji efekt emfazy i sztuczności jest jednak niemal natychmiast zneutralizowany, bowiem siła eksklamacji używa impetu dążeniu zobrazowanemu w następujących zdaniach. Dążeniu, a nie ruchowi, ponieważ czasowniki „biegę” i „padam” mają znaczenie przenośne, a nie dosłowne. Aczkolwiek one jedynie, dzięki cechom deiktycznym, spełniają funkcję referencjalną denotując podmiot mówiący.

Od pierwszych słów wypowiedzi narzuca się silnie zdynamizowany obraz literacki, którego struktura semantyczna okazuje się przy próbie analizy bardziej skomplikowana, niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Sens przenośny czasownika „biegę” wynika z jego dwu dopełnień okolicznikowych: celu nie przestrzennego („do Samotności”) i sposobu wyrażonego porównawczo („jak do wody”). W istocie jednak wyrażenie „biegę jak do wody” nie stanowi porównania, ponieważ nie jest samowystarczalne znaczeniowo w przeciwieństwie do wyrażenia takiego na przykład, jak „gryka jak śnieg biała”. Gdy, chcąc zrekonstruować jego sens, wyselekcjonujemy większy segment tekstu, otrzymamy „jak z upałów do wody”, co wciąga nas w metaforę „upały życia”, która z kolei nie jest zrozumiała, jeśli nie przywołamy drugiej metafory „chłody samotności”. Tak oto powróciliśmy do punktu wyjścia, nie mogąc wyizolować poszczególnych wyrażeń połączonych ze sobą na podobieństwo ogniw łańcucha. W istocie mamy do czynienia nie tyle z nagromadzeniem różnego rodzaju figur, takich jak personifikacja, porównania, metafory, metonimie (choć nie brak cech żadnej z nich), lecz ze złożoną, wieloczną konstrukcją tropiczną ogarniającą całą pierwszą strofę, rozwiniętą w dalszym ciągu wypowiedzi. Skonstruowana jest ona z dwóch zdań osobno pozbawionych sensu – „samotność jest woda” i „życie jest upałem” – które nabierają go dzięki temu, że razem objęte są relacją „proporcjonalności” ustanowionej (w strukturze głębokiej) terminem „rozkoszować się”. Parafraza, nieuchronnie zubożająca, brzmiałaby: „Rozkoszuje się samotnością po obcowaniu z innymi, tak jak rozkoszować się można wodą zaznawszy upały”. Intensywność wyrazu zawarta w słowie „rozkosz” jest podkreślona dodatkowo wykrzyknikiem opatrzonym partykułą wzmacniającą „z jakąż rozkoszą”. Sygnałów emocjonalnego poruszenia napotkamy w tekście więcej. Na razie wróćmy do jego znaczeń głębokich.

Metafora „proporcjonalna” organizująca dyskurs odsyła do doświadczenia zmysłowego – przyjemności termicznego kontrastu – aby wyrazić dążenie duchowe. Ale naturalnej oczywistości uniwersalnych doznań dotykowych nie odpowiada równa jej oczywistość sytuacji psychicznej w ten sposób przedstawionej. „Życie codzienne” *versus* „samotność” oznacza, że z upałem, czyli doznaniem nadmiernego ciepła, dokuczliwym i męczącym, zostało skojarzone obcowanie z ludźmi. Tym samym konotacja rdzennie i uniwersalnie pozytywna, utrwalona w obiegu meta-

forze „ciepła ludzkiego”, zostaje zakwestionowana. W podobnym kierunku wiedzie sens dwóch następnych wersów. Chłodna woda, a więc samotność, jest wychwalana dla swych trzech atrybutów – „jasności”, „czystości” i przejrzystości („kryształy”). Wnioskować stąd trzeba, że w odczuciu mówiącego stosunki z otoczeniem są tych poszukiwanych przezeń właściwości pozbawione.

Druga strofa rozwija metaforę „kąpeli samotności” z tą istotną różnicą, że przyjemność poprzednio tylko receptywna ustępuje miejsca czynnemu przeżyciu. Źródłem przyjemności nie jest tu sama jedynie zmiana środowiska, lecz działanie – aktywność intelektualna dająca pełnię satysfakcji. Obecna w wyrażeniu „w myślach nad myślami” aluzja do tytułu biblijnego hymnu na cześć miłości, lub na mocy alegorii na cześć Boga (*Pieśni nad pieśniami*), czyni ten fragment hymnem na cześć myśli. Myśli twórczej niczym nie skrępowanej. Rozmach i swoboda oddane są obrazem ruchu w głąb i ponad powierzchnie, wywołującym wrażenie takiej lekkości fizycznej, jakiej w XIX wieku doznawał człowiek jedynie w wodzie. Czasownik „igram” daje owemu doznaniu lekkości i swobody charakter doskonale przekładalny na kategorie życia społecznego. Gra myśli pozostaje doświadczeniem wolności, jak długo nie pociąga za sobą konsekwencji, nie wikła w relacje z innymi osobami. Zapamiętajmy te obserwacje i kontynuujmy lekturę.

W połowie drugiej strofy zarysowuje się kolejna zmiana. Wypowiedź, która – wykorzystując ustanowioną od początku dwuznaczność – wyrażała poprzez zmysłowe jakości egzaltację ducha, nabiera jednoznaczności niemal literalnej. Metafora kąpeli pozostaje na dalszym planie. Po przyjemnie wyczerpującym napięciu myśli przychodzi sen. Spójnik „aż” oddaje zarazem intensywność intelektualnego wysiłku, możliwe granice jego nieprzerwanego trwania, jak i zapowiada jego następstwo. Oddaje też uczucie ulgi, z jaką mówiący myśli o odpoczynku. Złożenie przysłówkowe „choć na chwilę” zawiera wyraźny odcień emocjonalny i wraz ze spójnikiem „aż” ma wartość przysłówka „wreszcie”. Wyzwalający sen wydaje się przez moment równie, jeśli nie bardziej jeszcze upragniony niż swoboda samotnych rozmyślań. Nie należy jednak – moim zdaniem – doszukiwać się w wyrażeniu „złożyć zwłoki” wyrazu tęsknoty za spoczynkiem śmiertelnym. Taką interpretację proponował Czesław Zgorzelski. W XIX wieku potoczne było jeszcze użycie czasowników „zwłóczyć” i „oblóczyć” w ich znaczeniu materialnym i codziennym, stąd rzeczownik „zwłoki” oznaczał wtedy także zdjętą odzież. (Dokładnie tak, jak łacińskie *spolia*).^{8/} Oczywiście Mickiewicz, w myśl powszechnie przyjętego dualizmu, używa tutaj słowa „zwłoki” na oznaczenie ciała jako ubrania duszy. Znaczenie, jakie nadaje on temu wyrażeniu, jest poświadczane również innymi elementami kontekstu. Po pierwsze nie można umrzeć „choć na chwilę”. Po drugie, strona czynna czasownika w pierwszej osobie „złożę moje zwłoki” (gdy „zwłoki” znaczyłyby „ciało zmarłej osoby”), jest literalnie absurdalna i jako taka

^{8/} W *Słowniku języka polskiego* S.B. Lindego przeważają użycia słowa „zwłoki/zewłoki” w znaczeniu „co z czego lub z kogo zwłeczono”. Stąd zapewne nie pleonastyczne użycie u Mickiewicza w wierszu *Do Joachima Lelewela* „Któż w nie żyjących zwłokach nowy duch roznieci?”.

Konicka Wyznać nie wyjawiając

zabarwiać by mogła ten fragment raczej lekka autoironia niż nostalgia niebytu. Tym bardziej, że kontekst tego wyrażenia rozciąga się na zdanie następujące, które otwiera trzecią strofę: „Tyś mój żywioł”. Słowo „żywioł” znaczyło niegdyś zarówno „to co żyje”, jak i „to co żywi”, a poprzez swój rdzeń odsyła nieodmiennie do „życia”. Poprzedzić je ewokacją idei śmierci miałyoby się z celem, skoro deklaracja ta nie służy figurze kontrastu, lecz udobitnia dotychczas rozwijaną myśl utworu. Podsumujmy. Drugi czterowiersz uzasadnia potrzebę samotności czymś więcej niż zmysłową przyjemnością: samotność jest tym, co wyzwala natchnienie twórcze. Taki sens ma moim zdaniem fragment o „myślach nad myślami”. Zarazem, ten, kto do nas mówi, zdradził się ze swoim stanem znużenia jakimiś ciężącymi mu sytuacjami, które wprawdzie przemilcza, ale od których wyzwala go tylko twórcza izolacja, a jeszcze skuteczniej głęboki sen.

Zauważyliśmy przy okazji, że zdanie, którym rozpoczyna się trzeci czterowiersz, należy logicznie jeszcze do pierwszej części wypowiedzi. Więcej, stanowi jej podsumowanie. Jego apostroficzność i podwójny status modalny – orzekający i wykrzyknikowy zarazem – są te same co w pierwszej strofie. Mówiący potwierdza z pasją, że samotność – przywracająca mu swobodę myśli i wenę twórczą – stanowi warunek spełnienia jego najbardziej spontanicznych potrzeb i upodobań.

W miejscu, w którym oczekiwaliśmy wykrzyknika, poeta użył przecinka. (Wydawca zastąpił go dwukropkiem dla uwyrażnienia struktury zdania). Mimo to intensywność jego deklaracji nie słabnie, ponieważ zderza się ona – dzięki swej pozycji syntaktycznej i poprzez swą semantyczną zawartość – z długim okresem wypełniającym resztę trzeciej strofy. Modalność wypowiedzi zostaje wzbogacona o trzeci odcień, pytajny, zawarty w wyrażeniu „za cóż” (uwyrażnionej przez wydawcę znakiem zapytania). Zwiększa to jeszcze uczuciowy ładunek wypowiedzi i ustanawia w tym miejscu jej wyrazową kulminację. Retoryczny charakter dyskursu znów wydaje się dominować, by jednak zinterpretować go właściwie, musimy przyrzeć się ewolucji głównej metafory i obrazu, jaki ona generuje.

Człowiek, który dopiero co rozkoszował się swobodą twórczą i dobroczynnym spoczynkiem, stwierdza nagle, z rozpaczą, że ogarnia go niepokój i zamęt. Jak poprzednio, teraz także stan ducha wyrażony jest poprzez doznania zmysłowe. Chociaż więc mówi o zmniejszonej czujności wzroku i uczuciu chłodu w okolicy serca, daje nam w ten sposób do zrozumienia, że przymus, który odrywa go od ulubionych zajęć, jest natury moralnej. Spróbujmy, na ile można, dookreślić go. Sformułowanie, z którym mamy tu do czynienia, jest dziwne – paradoksalne, pleonastyczne, skomplikowane inwersją. Mówi ono literalnie, że to, co jasne i przejrzyste, zamracza: „te j a s n y c h w ó d s z y b y [...] z m y s ł y z a c i e n i a j ą m r o k i e m”. W autografie słowo „zmysły” zastąpiło skreślone słowo „oczy”, które potrzebne jest w następnym zdaniu wyrażającym dobitnie ów nakaz etyczny, aczkolwiek wciąż w trybie przenośnym: „muszę [...] słońca szukać okiem”. Z obfitej, uniwersalnej symboliki słońca, kontekst – owo ostudzone serce i poszukujące światła oko – każe nam wybrać znaczenie słońca jako symbolu miłości, symbolu siły żywiącej uczucia i inteligencję. Wydaje nam się przez chwilę, że odnajdujemy tu-

taj hierarchię wartości właściwą Mickiewiczowi i wyrażaną przezeń powielekroć, gdy wskazywał na intuicję etyczną jako na źródło wszelkich pozytywnych władz człowieka. Lecz jeśli nie poprzestaniemy na tym pierwszym wrażeniu i nie zaniechamy dalszych interpretacyjnych dociekań, zmuszeni będziemy stwierdzić, że owa siła przemożna, gwarantująca życie i rozświetlająca je, okazuje się również przyczyną udręki. Alegorią tej udręki jest ptak-ryba, nieszczęsna istota, która ma tylko skrzela, skoro nie może oddychać w powietrzu i jest widać ciepłokrwista, jeśli odczuwa chłód w głębokościach. Toteż musząc się ogrzać cierpi duszność, a szukając oddechu w wodzie przymiera z zimna. Okrucieństwo podobnego losu mogłoby umknąć naszej uwadze podczas lektury trzeciej strofy, której zawartość jest skądinąd wystarczająco dramatyczna. Zostaje ono wszakże udobitnione w końcowym dystychu słowami „I bez oddechu w górze, bez ciepła na dole”, a – co jeszcze ważniejsze – odniesione wprost do sytuacji podmiotu mówiącego. O ile ichtiologiczno-ornitologiczna fantazja⁹ nie wikła nas w sensory etyczne, o tyle deklaracji wysłowionej w pierwszej osobie nie mamy prawa zlekceważyć. Zwłaszcza iż towarzyszy jej drżenie posad światopoglądu autora i naruszenie najpowszechniejszych kodów aksjologicznych. Poprzednio zamroczenie, które następowało pośród jasności, podważało najbardziej bodaj jednoznaczną moralnie symbolikę światła i ciemności. Widzieliśmy też, że odwrócone zostały znaki etyczne skojarzone uniwersalnie ze skalą termiczną¹⁰. Na koniec brak powietrza, który odczuwać można w przestworzach, relatywizuje również symboliczną funkcję przestrzennej osi góra–dół, skoro wzlot tam, gdzie świeci słońce miłości, grozi uduszeniem. Niekonsekwencja poetyckiej wyobraźni? Ekscentryczność stylu u geniusza opisowej konkretyzacji? Nie spieszymy się z wnioskami. Wróćmy do drugiej części wiersza i zastanówmy się nad globalnym sensem wypowiedzi, jaką on stanowi.

W trzecim czterowierszu dominuje odczucie krzywdy człowieka, który znalazł się w pułapce losu. Jego wypowiedź daje się tak oto sparafrazować: „Jeśli moim powołaniem, przeżywanym przeze mnie jako najbardziej naturalne i spontaniczne, jest swoboda twórczej myśli, czemuż muszę podlegać sile, która popycha mnie ku antypodom?”. To pytanie nie jest motywowane nadzieją na odpowiedź. Dlatego powtórzone z naciskiem w swej formie najbardziej ekspresyjnej („za cóż?”) rozbrzmiewa bolesna skarga. Następujący po niej dystych, jak przystało na zakończenie sonetu, podsumowuje dyskurs formułą epigramatyczną, która streszcza myśl gorzką, porażającą. Mówiący rozpoznaje swoją sytuację jako nieuchronnie sprzeczną. Odkrył, że nie może być w zgodzie ze sobą samym w obydwu naraz elementach, między którymi rozpięte jest jego życie. Słowo „wygnaniec”, odpowiadające politycznemu statusowi Mickiewicza, taki też sens ma zazwyczaj w jego pi-

^{9/} Istniejące gatunki latających ryb i nurkujących ptaków odznaczają się dodatkowym, a więc częściowo podwójnym przystosowaniem do obydwu środowisk. Mickiewiczowski ptak-ryba cierpi z powodu podwójnego nieprzystosowania.

^{10/} O uniwersalnej symbolice doznań zmysłowych pisze interesująco E. Gombrich, w: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Oxford 1960.

Konicka Wyznać nie wyjawiając

smach. Chyba tylko ono odczytane w ten właśnie sposób mogło sprawić wrażenie, jakoby sonet był „skargą osamotnienia”¹¹. A przecież tym razem znaczenie tego słowa jest ściśle kontekstualne i z gruntu metaforyczne, bliskie raczej przenośnemu znaczeniu podobnie brzmiącego słowa „potępieniec”, czyli wygnany z raju, taki, który nigdy i nigdzie nie zazna ukojenia.

Co wobec tego jest ową dziedziną konkurencyjną wobec twórczości i na czym polega przymus moralny, odrywający tego człowieka od właściwego jego powołania? Gdy takie pytania postawimy, okazuje się, iż dotykamy nie tylko trudności interpretacyjnej, ale przede wszystkim sfery osobistej tajemnicy Autora, który wyznaje ból nie wyjawiając jego najgłębszej przyczyny. Możemy oczywiście zadowolnić się stwierdzeniem, że wiersz ten wyraża właściwy dla życia duchowego Mickiewicza „rytm dwóch żywiołów sprzecznych: gwaru i ciszy, porywów ku światu i odlotów w samotność. Pewna regularność przemagania się tych dwóch sił, dwóch wrodzonych tendencji [...] w kolei twórczości, wszelkiej w ogóle działalności poety”. Stanisław Pigoń, do którego należą te słowa charakteryzujące temperament Mickiewicza, dodaje nieco dalej (już w odniesieniu do sonetu, o którym mowa), że „Bolesność tego właśnie nieukojonego procesu rozdawania się, tej dwutorowości rozwoju wyrwała (go) z duszy Mickiewicza”¹².

W tych uwagach, trafnych skądinąd, mowa jest wszakże o dwóch różnych sytuacjach, z których jedna jest powszechna i banalna, druga zaś może prowadzić do tragedii.

Przemienność życia, dzielonego między zajęcia samotne i udział w sprawach wspólnoty, nie jest doświadczeniem sprzeczności, choć polega na ruchu między dwiema jakościami odczuwanymi jako przeciwstawne. Tak właśnie jak chłód i ciepło, światło i mrok lub cisza i gwar. O ile ich krańcowe postacie bywają przykre, o tyle w przestrzeni między nimi zawartej poruszamy się stale stopniując lub kontrastując nasze doznania. Nie wykluczają się one wzajemnie, lecz strukturują nasze życie według praw rytmiczności. Jak wszystko tak i ta przemienność może wydać się absurdalna w momencie egzystencjalnego wyobcowania. Ale nie taki stan ducha oddaje wiersz *Do Samotności*.

^{11/} Por. Cz. Zgorzelski *Żal poety-pielgrzyma*, w: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 1976, s. 310. Por. też sformułowania Marii Kalinowskiej przytoczone w przypisie 24.

^{12/} S. Pigoń, w: A. Mickiewicz *Dzieła...*, s. 18. Podobną interpretację daje Zofia Szymdłowa *Liryka...* Natomiast J.-Ch. Gille-Maisani (*Adam Mickiewicz. Poète national de la Pologne. Etudes psychanalytique et caractérologique*, Montréal-Paris 1988) znajduje w sonecie figurę zawieszenia: „*La suspension est, comme la pétrification et le yang-ying, une «métaphore obsédante de Mickiewicz»*”, s. 332. W innym miejscu, w związku z tym samym wierszem, stwierdza, że Mickiewicz formułując w nim pytanie: „*sort de sa regression, poussé par des forces inconscientes*”, s. 370. Nie jest przy tym jasne jak rozumie autor termin „zawieszenie”, ponieważ nie wspomina o odpowiadającej mu psychologicznej kategorii ataraksji, oznaczającej stan niewzruszonego spokoju, jakiego sonet z pewnością nie wyraża. (Przytoczone fragmenty pochodzą z partii książki pominiętych w polskim wydaniu, *Adam Mickiewicz, człowiek*, Warszawa 1987).

Szkice

Druga sytuacja to faktyczna konfliktowość nie dających się pogodzić dążeń i przeznaczeń, czyli sprzeczność praktyczna i rzeczywista a nie logiczna i abstrakcyjna. Widzieliśmy, jak w tekście wiersza konstrukcja metaforyczna uplastycznia doznanie niezgodności elementów, jak zwroty retoryczne przekazują intensywność rozterki. Ale stwierdziłbym też, że nie dochodzi do wysłowienia ani do przedstawienia owego powołania rywalizującego z twórczym. „Słońce miłości”, „gorące serce”, „światło uczucia” – to symbole obiegowe, nie mające w tym tekście zakorzenienia, ponieważ nie są obudowane odrębną, własną izotopią mogącą przekazać prawdę indywidualnego przeżycia, tak jak przekazuje ją izotopia ożywczej kąpieli. Na poziomie ogólności, na którym pozostają, nie uwierzytelniają właściwie konfliktu. Czymże innym żyje poezja jeśli nie światłem uczucia?

A jednak wymowa tekstu nie jest niedorzecznością i Mickiewicz bynajmniej nie myli się co do siebie i swej sytuacji deklarując, iż samotność (którą mamy prawo rozumieć jako warunek swobody twórczej), jest jego żywiołem i że wyrwa go zeń okrutny przymus¹³. Pozorna niespójność i częściowa niekompletność znaczeniowa wypowiedzi to sygnały poświadczające w najgłębszej warstwie sensów sytuację duchową podmiotu metaforycznie zobrazowaną. Jest to sytuacja kogoś, kto odkrywa w swym życiu rozbrat nie z uczuciami i inteligencją, ale z wolnością twórczych poczynań. Tą, którą rozkoszował się w drugiej strofie. Ona jedna tworzy antagonisticzną parę ze słowem „muszę”. Deficyt swobody polega na tym właśnie, że o nim wprost mówić nie można. Oto co przez to rozumiem.

Pod koniec lutego 1830 roku pisał z Rzymu do Józefa Jeżowskiego: „N a t c h n i e n i a p o e t y c k i e g o n i g d y n i e m i a ł e m , z a m r o c z o n y i r o z e r w a n y m n ó s t w e m p r z e d m i o t ó w , k t ó r e s i ę n i e p r ę d k o s k r y s t a l i z u j ą i w w a r s t w y u ł o ż ą ” (podkr. H.K.)¹⁴.

Za to z Dreżna 9 kwietnia w liście do Józefa Taczanowskiego wyznawał: „Nigdzie zgoła nie bywam i rzadko nawet wychyłam się z domu. Po długim próżnowaniu, szczególnie po odrętwieniu przeszlorocznym, gdzie oprócz gazet i nowin o niczym nie myślałem, wracam teraz do dawnych zatrudnień, wiele rzeczy w tych czasach tłumaczę, inne kończę, inne zaczynam. Skoro muza raz łaskawe oczy pokáže, trzeba jej zasługi uczcić i na chwilę nie odstępować, bo gotowa uciec i nie wrócić”¹⁵.

Na razie muza go nie opuszcza i wspomaga w tworzeniu zwłaszcza III części *Dziadów*. Prawie natychmiast po jej ukończeniu Mickiewicz przedsięwzięcie starań o publikację i wie, że tym samym podejmuje tę walkę, w której wziąć udział

^{13/} Wedle D. Seweryna, autora szkicu *O wyobraźni lirycznej Mickiewicza* (Warszawa 1996, s. 75): „Z tekstu wynika jasno, że deklaracja: «Tyś mój żywioł» jest mocno na wyrost: «igrający z falami» pływak rychło kończy jako «ostygły, znużony» – topielec”. (?)! Przy okazji wiersz *Do Samotności* został, bez argumentacji, zakwalifikowany jako „quasi-sonet”.

^{14/} A. Mickiewicz *Dziela*, t. XIV, *Listy*, część I, Warszawa 1955, s. 520.

^{15/} A. Mickiewicz *Dziela*, t. XV, *Listy*, część II, Warszawa 1955, s. 22.

Konicka Wyznać nie wyjawiając

wahał się zbyt długo. Do Joachima Lelewela w Paryżu pisze z Drezna w maju 1832 (słowa przy innych okazjach często cytowane, ale w kontekście sformułowanej tu hipotezy warte przytoczenia raz jeszcze): „Mam tu wygotowane do druku jedno poema i kilka drobnych ułameków; wszystko dotyczy się mniej lub więcej naszej sprawy i nie może być ogłoszone, tylko w Paryżu. [...] Czy będziesz mógł zająć się sam drukowaniem? Śmiem ci to proponować jedynie stąd, że to dziełko uważam jako kontynuacją wojny, którą teraz, kiedy miecze schowane, dalej trzeba piórami prowadzić. A lubo pod swoim nazwiskiem ogłoszę, mam ważne przyczyny zachowania najgłębszej tajemnicy, póki dziełko z druku nie wyjdzie. Jak odbierzesz rękopismo, sam tych przyczyn ważność uznasz” (podkr. H.K.)¹⁶.

Na ołtarzu skromności złożone zdrobnienie „dziełko” nie osłabia wymowy tego listu. Mickiewicz jest zdecydowany, aby wystąpić w roli duchowego przywódcy narodu, w okolicznościach niezwykle trudnych i skomplikowanych. To znaczy, że pisał *Do Samotności* w obliczu własnej, ostatecznej decyzji i pod ciężarem posiadanej już wiedzy i doświadczenia, w błysku nagłej refleksji nad własnym losem człowieka i artysty. Prawdopodobnie pojął intuicyjnie niemożność spełnienia jednak obydwu naraz swoich przeznaczeń. Lecz w swoim sumieniu wziął już na siebie najwyższą moralną odpowiedzialność, toteż przyczyn swego najzupełniej osobistego żalu „odkryć nie może nikomu”¹⁷.

Obleka swoje zwierzenie-westchnienie¹⁸ w kształt sonetu. Kształt, w którym czuje się pewnie, który pozwala mu ująć uczucie w klasyczny rygor i przestłonić myśl siatką znaczeniowych przekształceń. W tym samym czasie, dla spełnienia swej roli przywódczej wybiera romantyczną estetykę ekstazy wizji.

Wnioski, do których skłania mnie refleksja nad wierszem *Do Samotności*, są bliskie opiniom sformułowanym trzydzieści trzy lata temu przez zmarłego niedawno¹⁹ Claude’a Backvisa:

O ile bowiem największym poetą w Mickiewiczu jest dla mnie raczej poeta z epoki romantyzmu niż poeta romantyczny, o tyle właśnie Mickiewicz-działacz był czystej wody romantykiem. [...] W myśl tego właśnie romantyzmu [...] ułożył swoją rolę [...] poety-improvizatora i poety-proroka, wizjonera i mistyka; w myśl tego romantyzmu szafował naukami i, między innymi, swoją doktryną estetyczną. Co do mnie, nie waham się ani

^{16/} Tamże, s. 30-31.

^{17/} *Stopnie prawd*, w: A. Mickiewicz *Dzieła*, t. I, *Wiersze*, Warszawa 1955, s. 385.

^{18/} „Wierszem-westchnieniem” nazwał *Do Samotności* S. Pigoń, w: A. Mickiewicz *Dzieła*, s. 18.

^{19/} Artykuł jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego po francusku na sesji zorganizowanej przez Société Française d’Etudes Polonaise w Paryżu w grudniu 1998 r. Publ. *L’image de l’oiseau-poisson dans le sonnet „A la Solitude”* (*Do Samotności*): *comment se confier sans se confesser*, w: *Mickiewicz par lui-même*, dir. Maria Delaperrière, Institut d’Etudes Slaves, Paris 2000).

Szkice

chwili przyznać, że pokaźna część jego dzieła, mająca oparcie w tym – sztucznym i przyprawionym – rysie jego oblicza, wydaje mi się znacznie bardziej krucha i nawet, co tylko zewnętrznie rzecz biorąc brzmi jak paradoks, znacznie mniej oryginalna i charakterystyczna niż ta, która wyrosła z jego natury i przynależy do wiecznego klasycyzmu.²⁰

Pogląd, iż Mickiewicz był najpierw artystą, zaś jako artysta był klasykiem z natury swego talentu a nie tylko u początków twórczości i w wyniku edukacji, którą potem jakoby przezwyciężył, jest trudny do uzgodnienia z częstą u badaczy i monografów troską, aby jego życie i twórczość ująć „w syntetyczne, jednolicie wyznaczone linie rozwojowe” (wyrażenie Czesława Zgorzelskiego.) Intencjom takim oddaje znaczne usługi koncepcja, coraz obficie reprezentowana, wedle której mistycyzm stanowi ukoronowanie dzieła Mickiewicza. Choć idea ta bywa zawłaszczaniem, ma ona niewątpliwą moc pocieszania nas wszystkich, którzy z podziwem i wdzięcznością próbujemy wejrzeć w spuściznę po niezwykłym życiu. Jest to jednak inny temat, tylko pośrednio związany z niesprawiedliwym losem utworu, który mnie zastanowił.

Sądę, że *Do Samotności* pojawia się w momencie biografii Mickiewicza najmniej odpowiednim z wymienionych wyżej względów. Ponieważ wraz z III częścią *Dziadów* przywdziewa on szatę proroka, jednocześnie niemal świadectwo jego całkiem osobistego żalu za porzuconą w imię zbiorowych celów twórczą swobodą, nie może nie być kłopotliwe dla globalizujących i finalistycznych wykładni życia i dzieła, niezależnie od tego czy za ich zwieńczenie uzna się służbę sprawie narodowej, czy służbę Bogu. Nie w porę też jakby przypomina utwór tę estetykę Mickie-

^{20/} K. Backvis *O Mickiewiczu*, autoryzowany przekład P. Matuszewskiej, „Pamiętnik Literacki” 1956 z. 1. Polityczny zgola woluntaryzm zobaczył w mistycyzmie Mickiewicza Tadeusz Peiper: „Celem jego mistyki było wyjaśnianie spraw bardzo ziemskich, bardzo ludzkich”, *Dwie kreski do portretu Mickiewicza*, „Twórczość”, luty 1947 z. 2. Jedynie W. Kubacki podniósł te kwestie. Tropiąc klasyczne pochodzenie mickiewiczowskich, i, szerzej, romantycznych, motywów i figur dał taką oto charakterystykę wiersza: „W romantyzmie funkcje klasycystycznej dialektyki krasomówczej przejmują dialektyka filozoficzna i mistyczna. [...] Te uczuciowo-intelektualne dyspozycje przyczyniają się do odświeżenia i pogłębienia nurtu retorycznego w poezji romantycznej. Przykładem może być sonet Mickiewicza *Do samotności*. Tok retoryczny przekształcił się tutaj w tok dialektyczno-uczuciowy. Chwyty znane z ody kontemplacyjnej stały się jądrem poezji refleksyjnej i osobistej. Można by tu nawet mówić o konsekwencji formalnej: wiersz ma formę sonetu, czyli konstrukcję *par excellence* dialektyczną”. W. Kubacki *W oboim żywiole*, „Twórczość”, marzec 1947 z. 3. (Za punkt wyjścia rozważań posłużył autorowi artykułu opis staropolskiej formy językowej „oboj-oboja-oboje”, obecnej także w innych utworach Mickiewicza). Ustosunkowanie się do określenia konstrukcji wiersza jako „*par excellence dialektycznej*” jest utrudnione wieloznacznością użytego terminu. Dwudzielność kompozycyjna nie odpowiada ściśle antagonizmowi obrazów, wyrażających porwy ku i od samotności, zaś pytania nie prowadzą przez kolejne etapy rozumowania. Z dialektycznej (ogólnikowo) struktury pozostawałyby globalizująca acz nadal antagonistyczna formuła końcowego dystychu. Natomiast uwaga o przekształceniu toku retorycznego w uczuciowy trafnie ujmuje szczególność tonu.

Konicka Wyznać nie wyjawiając

wicza, jakiej powielekroć głośno zaprzeczał. Jej klasyczny rodowód, z którym pogodzone się w epopei narodowej, w samotnym sonecie pozostał niedostrzeżony.

Rozważenia, choćby skróտowego, wymaga więź myślowa sonetu *Do Samotności* z tymi tekstami, z którymi łączyć go próbowano, czyli z Improwizacją i z ostatnimi lirykami Mickiewicza.

Konrad zaczyna monolog od stwierdzenia fizycznego faktu zniknięcia przyjaciół-współwięźniów, którzy przed chwilą jeszcze napełniali gwarem jego celę. Znalazł się sam, choć wzywał ich, by zostali dosłuchać końca jego pieśni: „Stój! stójcie! – jam się z krukiem zmierzyl – /Stójcie – myśli rozplączę – Pieśń skończę – skończę – (*slania się*)”. Na co Książd Lwowicz odpowiada „Dosyc tych pieśni”. „Inni” też mówią „Dosyc”. Dopiero teraz dzwonek obwieszcza runt. Ostatnie słowa sceny I wypowiedziane przez „Jednego z więźniów” podkreślają opuszczenie Konrada przez przyjaciół, w chwili gdy być może należało przy nim zostać: „Bramę odemknęli – /Konrad osłabił – zostawcie²¹ – sam, sam jeden w celi! (*Uciekają wszyscy*)”.

Ale Konrad nie stracił przytomności, choć prawdopodobnie, pochłonięty swą niedokończoną myślą, nie zauważył, co wypłoszyło przyjaciół. Kiedy „*po długim milczeniu*” odzywa się słowami „Samotność – cóż po ludziach, czy-m śpiewak dla ludzi?” odpędza od siebie wrażenie nagłego opuszczenia, dystansując się w ten sposób od swoich nie dość zainteresowanych słuchaczy. To ta nader konkretna okoliczność wyzwala w nim ciąg refleksji nad bezużytecznością jego wysiłków, by przekazać innym całą głębię myśli i całą moc uczucia. Jego myśli i jego uczucia. Słowa Konrada „Nieszczęsny, kto dla ludzi głos i język truzdi” i kilka następnych zdań w trzeciej osobie, nie stanowią intencjonalnie wypowiedzi o uniwersalnych ograniczeniach komunikacji, choć wątek takiej refleksji zawierają²². Intencjonalnie dotyczą jego i tylko jego sytuacji. Ich forma gramatyczna nie osłabia bynajmniej podmiotowego charakteru wypowiedzi. Jest ona dyktowana choćby potrzebą uniknięcia monotonii pierwszoosobowych zaimków (w 23 wersach jest ich 6: „mej pieśni”, „mojej twarzy”, „mych uczuć”, „mych pieśniach”, „Pieśni ma”, „w duszy mej”, plus 6 form drugiej osoby, w istocie pełniących tę samą funkcję deiktyczną, czyli wskazujących „zwrotnie” na wypowiadającego: „tyś jest”, „do ciebie”, „ciebie nie dolata”, „o twoję mleczną drogę”, „płyńcie”, „świećcie”). Kategorycznie brzmiące zdania w rodzaju „Język kłamie głosowi a głos myślom kłamie;” służą za alibi wyniosłych deklaracji Konrada, że słuchaczy nie potrzebuje. Faktycznie chodzi mu przecież o to, że bogactwo jego myśli i żar jego uczu-

^{21/} Słowo „zostawcie” w rwącym się toku tej wypowiedzi może znaczyć „zostawcie mnie z nim” i być sygnałem chwilowego zamiaru owego anonimowego więźnia, by nie opuszczać Konrada, który zaślabił.

^{22/} W. Borowy przypominał z tej okazji długi literacki rodowód retoryki „niekomunikowalności”, pisząc: „Była to dawna tradycja poetów wyrzekać na słabość słowa, na niemożność znalezienia wyrazów o sile odpowiadającej przedmiotowi”, w: tegoż *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1958, t. II, s. 101.

cia, jakim zamierza dać upust, są na miarę boskiej, a nie ludzkiej zdolności pojmowania i empatii²³.

Sytuacja Konrada jest więc niemal diametralnie różna od sytuacji podmiotu naszego wiersza. Samotność, która dla tamtego jest nieosiągalna, choć niezbędna, Konradowi została dana i służy mu za pretekst do rozwinięcia argumentacji wiodącej ku całkiem innym celom²⁴.

23/ Z. Stefanowska tak oto definiuje intencje Konrada: „Artysta, który wypowiada się w formie zakładającej bezpośredni kontakt z odbiorcą, ale wypowiada się w samotności, deklaruje najdobitniej jak tylko można, że publiczność nie jest mu potrzebna”, w: *też Próba zdrowego rozumu. Szkice o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 86.

24/ Samotność – w pismach Mickiewicza – stanowi znak słowny dla kilku różniących się istotnie doświadczeń duchowych. Przeżyciem jednoznacznie negatywnym jest ona dlań tylko wtedy, gdy oznacza deficyt intymnych więzi emocjonalnych, oddalenie od tego, co rodzime i rodzinne. Wtedy też najczęściej dochodzi do głosu retoryka sentymentalna, jak w piosence-wierszu *Te rozkwitłe świeżo drzewa*, gdzie konwencjonalne motywy poezji miłosnej – słodka woń wiosennych kwiatów, śpiew słowika, serenada pod oknem kochanki – wskazują o jakie „wdowieństwo i sieroctwo duszy” chodzi tym razem i czego dotyczy w tym przypadku „żał pielgrzyma”. (O tych przeoczanych zazwyczaj przez komentatorów „sentymentalnych formułach stylistycznych” pisze T. Skubalanka w artykule *Wiersz Mickiewicza „Te rozkwitłe świeżo drzewa...”*, w: *Mickiewicz Słowacki Norwid*, Lublin 1977, s. 34-41, stwierdzając: „«Sieroce serce» jest niewątpliwą aluzją erotyczną”). Inna jakościowo jest sytuacja samotnictwa jako warunek wewnętrznej autonomii i wolności w *Żeglarku* i w *Farysie*, czy jako okoliczność wiodąca do samowiedzy – twórczej lub moralnej – w Prologu i Improwizacji III części *Dziadów, Zdaniach i uwagach* („Szatan jest tchórz, boi się zostać w samotności” – *Tum*). Jeszcze inny jest sens samotności jako wyobcowania ze społecznej i politycznej rzeczywistości ówczesnej Europy, które wyraża Mickiewicz, gdy solidaryzuje się z innymi tak właśnie wyobcowanymi. Książka B. Baczki *Samotność i wspólnota* (Warszawa 1964), analizująca rozliczne sensory samotności w dziele J.J. Rousseau, może oddać istotne przysługi badaczom tego zagadnienia, nie tylko dlatego, że genewski filozof i pisarz należał do ważnych lektur polskiego poety, na co zwracała już uwagę Z. Szmydtowa w pracy *Rousseau-Mickiewicz*, Warszawa 1961. Natomiast M. Kalinowska w książce *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności* (Warszawa 1989), posługując się sonetem w swoich wywodach o antynomicznym charakterze mickiewiczowskiego doświadczenia samotności, odwołuje się głównie do III części *Dziadów*, zakładając (za J. Kleinerem) komplementarność obydwu tekstów. Pisze ona: „...samotność w jego (Mickiewicza – H.K.) utworach nie jest nigdy absolutna, samoistna, substancjalna, zawsze jest niejako względna i zależna. Najczęściej «u swego dna» wyczerpana, zdaje się prowadzić ku swemu przeciwieństwu, tak jak to opisuje poeta w wierszu *Do samotności* [...] i tak jak to ma miejsce w *Wielkiej Improwizacji*” (s. 129). I dalej: „*Wiersz Do samotności* zawierający opis poczucia niewystarczalności i niepełności przebywania zarówno wśród ludzi, jak i z dala od nich, [...] jest dokumentem odczuwanej przez bohaterów Mickiewicza nieustannej konieczności przekraczania granic między jednym stanem a drugim [...]. Otwiera się w tym wierszu z okresu *Dziadów* drezdeńskich perspektywa na inną jeszcze ojczyznę: poza obu żywiołami. Może fakt, że jego bohater czuje się wygnanym w obu żywiołach, oznacza, że tą ojczyzną, z której został wygnany i do której tęskni, zmierza, zdąży, nie jest ani jeden żywioł, ani drugi; jest ona może jeszcze inną ojczyzną – leżącą

Konicka Wyznać nie wyjawiając

Podobnie odległy jest u każdego z „monologujących” podmiotów sens afirmacji mocy i głębi własnych myśli. Ujawnia się to w odmiennym w każdej z wypowiedzi funkcjonowaniu dualizmu rozumu i uczucia²⁵. Konrad nie zdołałszy poruszyć Boga potęgą swego rozumu, ma nadzieję sprokować Go rywalizacją na serca. Bowiem przyznaje sobie nadludzką moc w obydwu sferach ducha i tym właśnie czuje się predestynowany do przywództwa. Tymczasem podmiot liryczny sonetu *Do Samotności* zwierza się ze swoich twórczych satysfakcji, jakby dla usprawiedliwienia swojej ucieczki od roszkaru. Co to znaczy, że uczucie pozbawia go swobody i o jakie uczucie chodzi – pozostaje tajemnicą, do której nas nie dopuszcza.

Wobec tak niezbieżnej wymowy obu testów więz między nimi upatrywać można w tym jedynie, że pokrewne kwestie są przedstawione z dwóch nie pokrywających się punktów widzenia. Fakt, że te dwa teksty zostały napisane przez tego samego człowieka w odstępie dni lub tygodni a nie lat, stanowi właśnie o niezwykłości sonetu.

Kwestia stosunku *Do Samotności* do innych utworów lirycznych Mickiewicza warta jest oczywiście rozważenia, ale należy ją formułować w zgodzie z poprzednimi ustaleniami na temat rzeczywistej zawartości utworu. To jej ech, mniej lub bardziej wyraźnych, trzeba szukać w utworach powstałych w Dreźnie i później, unikając ich grupowania i hierarchizowania wyprzedzającego bezstronną analizę każdego z nich. Respektując wymowę poszczególnych wypowiedzi poety, wypada wyłączyć z pola dociekań te wszystkie, w których obiera on za temat wiarę i w jej świetle ujrane zagadnienia poznawcze lub etyczne. Taka decyzja opiera się na założeniu metodologicznym dotyczącym reguł interpretacji. Nie mogąc na tym miejscu rozwinąć obszerniej owego zagadnienia, powiem najkrócej, że nie wydaje mi się uprawnione ani poznawczo skuteczne nakładanie na wypowiedź kodów symbolicznych spoza niej pochodzących, jeśli nic w jej obrębie do tego nie upoważnia. Tak właśnie ma się rzecz z ewentualnym symbolicznym przyporządkowaniem słońca i słonecznego światła idei Boga. Fakt, że Mickiewicz pisząc *Rozmowę wieczorną*, *Rozum i wiarę* a później *Veni Creator*, *Broń mnie przed sobą samym* i *Widzenie* pozostaje w zgodzie z taką symboliką, jest dla moich dociekań mniej znaczący niż fakt, iż odchodzi od tej symboliki w sonecie *Do samotności*. To właśnie na miłość jako atrybut Boga-słońca nie ma miejsca w skardze na „codzienne upały życia”,

poza tak sformułowany i kreowany przez wiersz przeciwstawieniem? Ale pełną odpowiedź na to pytanie przyniosą dopiero Prelekcje. Dialektyka wnętrza i zewnątrzności, [...] przemienia się w Prelekcjach [...] we wzajemne komunikowanie się człowieka wewnętrznego i zewnętrznego [...] dzielących między siebie jeden już wspólny byt, jednakowo zbliżony do prawdy” (s. 133-134).

^{25/} Skądinąd, nie jest u Mickiewicza ten dualizm ani tak radykalny, ani tak jednoznaczny jakby to wynikało z najczęściej cytowanych, lapidarnych jego sformułowań. Interferencja stosunku rozumu i wiary utrudnia i tak niełatwe rozpoznanie przekonań własnych Mickiewicza w kontekście jego wypowiedzi formułowanych „ku nauce”. Por. Z. Stefanowska *Próba...* oraz S. Tręgutti *Wstęp*, w: A. Mickiewicz *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1993, s. 26.

tak jak nie ma w niej miejsca nawet na aksjologiczną jednoznaczność jakości pochodnych takich, jak „górność” i „jasność”. Można oczywiście uznać sam akt skargi i pytanie o przyczynę krzywdzącego losu za przejaw postawy religijnej. Tylko że wtedy jej zakres niczym nie ograniczony przesłania, a nie wydobywa swoistość pewnych aktów ducha i mowy.

Czy i jakie elementy sytuacji lirycznej wyrażonej w sonecie *Do Samotności* pojawiają się w ostatnich tekstach Mickiewicza mających charakter poetyckiej wypowiedzi? Julian Przyboś, który poświęcił tym tekstom wiele uwagi, widział w nich (podobnie jak Czesław Zgorzelski) zapis stanu świadomości człowieka „oceniającego swoje życie już spoza życia”. Z tej oddalającej perspektywy zarówno to, co nadal godne pragnienia (*Snuć miłość, Uciec na listek*) jak i to, co pozostaje już tylko przyczyną żalu (*Nad wodą wielką i czystą, Gdy tu mój trup, Polały się łzy*) staje się przedmiotem spokojnej kontemplacji, źródłem „równowagi uczuć, która nie przyzywa już słowa, której wystarcza milczenie”²⁶.

Trudno jest przyjąć podobną koncepcję jako mającą tłumaczyć zamilknięcie Mickiewicza-poety osiągnięciem przezeń wewnątrznie „kresem liryzmu”. Nie tylko dlatego, że nie liczy się ona z naszą niewiedzą o możliwych nie zachowanych tekstach. Jeśli źródłem liryzmu nie jest kunszt tylko, lecz nade wszystko podmiotowość, zlekceważony zostaje w ten sposób podmiot tych właśnie lat życia, podczas których Mickiewicz „skazał się na brak spokoju i brak odpoczynku”²⁷. Ale wystarczy uznać, że przybosiowa charakterystyka łożańskich zapisków odnosi się do poetyckich świadectw określonego momentu duchowej biografii Mickiewicza, aby móc stwierdzić, że sonet *Do Samotności*, który prawdopodobnie wyrasta z pierwszego przeczcucia klęski niemocy twórczej, nie ma nic wspólnego ze stanem jej beznamiętnej kontemplacji.

²⁶ J. Przyboś *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1956, s. 163.

²⁷ Sformułowanie S. Treugutta *Wstęp...*, s. 26.