

Instytut Filologii Polskiej UMCS

TERESA SKUBALANKA

*Ewolucja stylów językowych
w twórczości poetyckiej Mickiewicza*

Évolution des styles linguistiques dans l'oeuvre poétique d'Adam Mickiewicz

Jest rzeczą oczywistą, że opis tematu poruszanego przeze mnie nie da się pomieścić w ramach jednego szkicu. Zatrzymam się więc na dłużej tylko przy kilku wątkach tematycznych, związanych z przemianami stylistycznymi poezji Mickiewiczowskiej. Zagadnienie to interesowało od dawna wielu badaczy twórczości i języka poety, w zakresie najogólniejszym — przede wszystkim Juliusza Kleinera. O pracach tych będę wspominać w trakcie moich analiz¹.

Pierwszy przełom w twórczości Mickiewicza, zauważony przez Kleinera², Kubackiego³, Turską⁴ i innych autorów, dotyczy granicy między stylem klasycystycznym i romantycznym. Dla nikogo nie ulegało wątpliwości, że poeta wyszedł ze szkoły klasyków, a głównym mistrzem w niej był dla niego Stanisław Trembecki. Rzecz to niezmiernie ważna, ponieważ twórczość Trembeckiego była stylistycznie niejednolita i stwarzała możliwości rozmaitych naśladownictw. I tak

¹ Bibliografia prac dotyczących twórczości Mickiewicza jest, jak wiadomo, ogromna. W moich rozważaniach wykorzystuję tylko nieliczne pozycje spośród wymienianych przez leksykony i opracowania referujące ten dorobek, co zostało spowodowane ograniczonymi rozmiarami niniejszego szkicu.

² Por. J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. I: *Dzieje Gustawa*, wyd. poprawione, Lublin 1995, s. 70 i n.

³ W. Kubacki, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Wrocław 1949. Autor cytuje różne interpretacje sensu *Zimy*.

⁴ H. Turska, *Język opisów przyrody w „Panu Tadeuszu” wobec tradycji polskiego klasycyzmu*, [w:] *O języku Adama Mickiewicza. Studia*, pod red. Z. Klemensiewicza, Wrocław 1959.

mamy tu utwory wysoce figuratywne, odbiegające od mowy potocznej, z nagromadzeniem słów niepotocznych, peryfraz, inwersji, hiperboli i temu podobnych zjawisk. Przykładem może być wiersz pt. *Na śmierć Augusta Czartoryskiego*, zaczynający się do słów:

Na powietrzu mieszczone kołyszą się spiże,
Smutku się wiadomości rozlatują chyże,
Zabrzmiała na okrytej trąbie sława.
Leją się też potoki, czerni się Warszawa.

Teraz, gdy noc publicznym jękom czyni przerwę,
Ty mi przyśpiewuj, ptaku żałobny Minerwy!⁵

[167]

Nierzadko styl ten u Trembeckiego uzyskiwał zabarwienie mniej lub bardziej żartobliwe, najogólniej rzecz ujmując — wolteriańskie. Żartobliwy charakter przybiera np. wiersz *Do Jasia o fryzowaniu* ze zdaniami:

Jasiu, ja lekce twego nie ważę rzemiosła,
Moda potrzebę jego po świecie rozniosła.
Obacz busta, portrety i dawne kroniki,
Wszędzie twoje grzebieniem słyną poprzedniki.

[...]

Ozdoby Watykanu, zaszczyty Sorbony.

[151]

Świadectwem stylu klasycystycznego były w twórczości Mickiewicza nie tylko młodzieńcze naśladowania z Woltera, jak np. *Darczanka* czy w innym sensie *Mieszko*, ale nawet pisane w późniejszym okresie takie utwory, jak *Na pokój grecki w domu księżnej Zeneidy Wołkońskiej w Moskwie* i list poetycki *Do doktora S.* Badaczy zainteresowała szczególnie funkcja podobnego stylu w *Zimie miejskiej*. Przypomnijmy niektóre strofy:

Przeszły dżdże wiosny, zbiegło skwarne lato
I przykre miastu jesienne potopy,
Już bruk ziębiącą obleczony szatą,
Od stalnej fryzów nie krzesany stopy.

[...]

Lekkie nareszcie oblókłszy nankiny,

⁵ Wszystkie cytaty z dzieł Trembeckiego pochodzą z wydania: S. Trembecki, *Wiersze wybrane*, opracował i wstępem poprzedził J.W. Gomułicki, Warszawa 1965. Cyfry przy wszystkich cytatach zamieszczonych przeze mnie wskazują na stronę, ewentualnie tom uwzględnionego wydania.

Modnej młodzieży przywołyвам koło;
 [...]

Ten, w ślniący kryształ włożywszy oblicze,
 Wschodnim balsamem złoty kędzior pieści,
 Drugi stambulskie oddycha gorycze
 Lub pije z chińskich ziół ciągnione treści⁶.
 [15–16]

Wiersz ten wzbudził kontrowersyjne interpretacje: niektórzy dopatrywali się w nim satyry, Kleiner określał go jako „wyczelowany płód chłodnej muzy”⁷, W. Kubacki jako „ćwiczenie” stylistyczne⁸, A. Witkowska jako „popis stylistycznych umiejętności, aż do granic znaczeniowej komunikatywności tekstu”⁹. Z pewnością jest to jednak utwór pisany „serio”, z tym wszakże odcieniem żartobliwości, który mógł sprawiać wrażenie parodii. O takiej intencji świadczy metatekstowy komentarz samego twórcy, zarejestrowany przez Odyńca.

Forma klasycystyczna dominuje wyraźnie w *Odzie do młodości*. Zakorzeniło się przekonanie, że oda ta „rewolucyjne myśli odziała w tradycyjną, klasyczną, przestarzałą szatę”¹⁰.

Dowodem ostatecznego zerwania ze stylem klasycystycznym stanie się dopiero m.in. *III część Dziadów*, a także *Pan Tadeusz*, chociaż w nim widać niekiedy pastisz tego stylu (np. w opisie gospodarstwa Maćka Dobrzyńskiego). Niewątpliwą parodię ody znajdujemy w gratulacyjnym utworze Woźnego, ofiarowanym Zosi i Tadeuszowi, z okazji ich zaręczyn:

Skłonił się i wydobył z zanadza kontusza
 Panegiryk ogromny, w półtrzecia akrusza.
 Skomponował go rymem podoficer młody,
 Który niegdyś w stolicy sławne pisał ody,
 [...]

Wiersze rabiął. — Już Woźny przeczytał ich trzysta,
 Aż gdy przyszedł do miejsca: O ty, której wdzięki
 Budzą bolesną radość i rozkoszne męki!
 Która na szyk Bellony gdy zwrócisz twarz piękną,
 Złamię się wnet oszczepy i tarcze rozpękną,
 Zwalcz dziś Marsa Hymenem; [...]]

⁶ Według wydania: A. Mickiewicz, *Dziela*, t. I, *Wiersze*, Warszawa 1955. Wydanie Jubileuszowe, t. I–IV — źródło wszystkich cytatów w moim opracowaniu.

⁷ J. Kleiner, *op. cit.*, s. 102.

⁸ W. Kubacki, *op. cit.*, s. 73. Chodziło także o „imaginacyjne ćwiczenie w pewnym stylu życia”.

⁹ A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1987, s. 88–89.

¹⁰ J. Kleiner, *op. cit.*, s. 231–238.

Tadeusz i Zofija ustawnie klaskali
 Niby chwaląc, w istocie nie chcąc słuchać dalej.
 [4,348]

Panagiryczne oksymorony zawarte w tym tekście przypominają parodię mowy do Wicesregenta z *Monachomachii*. Kontrast w stosunku do stylu Trembeckiego ujawnia porównanie inwokacji do *Sofijówki* i *Pana Tadeusza*. Trembecki pisał umownie i bezosobowo:

Miła oku, a licznym rozzywiona płodem,
 Witaj kraino, mlekiem płynąca i miodem!
 [175]

Mickiewicz zaś eksponując 1. osobę nadawcy — lirycznie i konkretnie, z aluzją nie do zleksykalizowanej frazeologii rodem z *Biblii*, lecz do aforystyki Kochanowskiego:

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.
 [4,9]

Nasuwa się pytanie o początki stylu romantycznego w twórczości poety. Odpowiedź nie jest prosta. Po pierwsze niektórzy badacze skłonni są twierdzić, że samo istnienie takiego stylu budzi poważne wątpliwości. Kwestią tą zajmowałam się szerzej w artykule pt. *Styl romantyczny w poezji polskiej*¹¹ — tutaj nie będę jej już rozwijać ograniczając się do wymienienia kilku charakterystycznych zasad odnoszących się do języka w respektowanym stylu: są nimi zasada narodowości literatury, nadzwyczajnych uprawnień twórcy w dziedzinie tworzywa językowego, względność tego tworzywa w stosunku do opisywanych zdarzeń, wyrażająca się np. w kolorycie czasu i miejsca, zasada szeroko rozumianej nieeksplicytności wyrażen (należą tu niedopowiedzenia i nieokreśloność tekstu), zależność językowa od nastroju wybranych tematów, np. ze świata nadprzyrodzonego itd. Badacze stylu Mickiewicza podkreślają ponadto (co się wiąże z pierwszą zasadą romantycznego stylu, wymienioną poprzednio) wprowadzenie do literatury ówczesnego stylu potocznego ze wszystkimi jego cechami, takimi jak charakterystyczne słownictwo, także regionalne, ekspresywna frazeologia, uproszczone

¹¹ T. Skubalanka, *Styl romantyczny w języku poezji polskiej*, w: id., *Mickiewicz–Słowacki–Norwid*, Lublin 1997, przedruk w: *IV Polsko-niemiecka konferencja polonistyczna. Między Oświeceniem i romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*, red. naukowa J. Z. Lichański przy współudziale Brigitte Schultze, Hansa Rothege, Warszawa 1997.

struktury składniowe. Oczywistym skutkiem przestrzegania tych założeń poetyki było ograniczenie, a nawet całkowite zerwanie z konwencjami klasycyzmu.

Wydaje mi się, że dyskusyjne jest twierdzenie Kleinera, jakoby poeta w młodzieńczych wierszach jambicznych, stwarzając poezję „gadana”, dokonał pierwszego istotnego przejścia od klasycyzmu do romantyzmu¹², co można dojrzeć choćby w następującym fragmencie:

O zwiedziony, podwójnie, potrójnie, poczwórnie,
Sam ty dureń, gdyś wszystkich poczytał za durnie.
Wszakże jeden nasz węzeł, wszak przyjaźń doznana:
Mogliżbyśmy na sucho puścić święto JANA?
[1,456]

Także i mistrz Trembecki nie stronił od wyrażen dosadnych, m.in. w bajce *Lew i mucha*. Ówczesne poetyki dopuszczały użycie stylu potocznego w satyrze, komedii i bajce, tym bardziej więc w humorystycznej poezji okolicznościowej.

Prawdziwym momentem narodzin stylu romantycznego w twórczości Mickiewicza stały się ballady, choć i one czasem zawierają echa tradycji, które pojawiają się nawet w arcydziele tego gatunku, jakim są *Lilije*, gdzie występują obok elementów folkloru (pierwsza strofa jest żywcem przeniesioną z pieśni ludowej):

Zbrodnia to niesłychana,
Pani zabija pana;
Zabiwszy grzebie w gaju,
Na łączce przy ruczaju,
Grób liliją zasiewa,
Zasiewając tak śpiewa:
„Rośnij kwiecie wysoko,
Jak pan leży głęboko;
Jak pan leży głęboko,
Tak ty rośnij wysoko”.
[1,156–157]

Ludową genezę ma tu sentencja moralna wstępu, formy czasu teraźniejszego w funkcji *praesens historicum*, wyrazy takie, jak *gaj*, *łączka*, *ruczaj*, *lilija* (także jako *collectivum*), paralelizm fraz końcowych. Jednakże równocześnie w opisie mrocznego nastroju tej ballady znalazły się wtręty sentymentalne, burzące ten nastrój. Wskazywał na to swego czasu Weintraub¹³, a jest nim np. słowo *wietrzyk* w następującym fragmencie:

¹² *Op. cit.*, t. 1, s. 166.

¹³ W. Weintraub, *O pewnej młodzieńczej manierze Mickiewicza*, „Język Polski” XIX, 1934, z. 5.

Zmrok pada, wietrzyk wieje;
 Ciemno, wietrzno, ponuro.
 Wrona gdzieniegdzie kracze
 I puchają puchacze.

[1,157]

Zdrobnienie to może mieć także genezę ludową, por. *tączkę* w 1. strofie. Nie będę w tym miejscu szerzej opisywać poetyki stylu balladowego — odsyłając do znanych prac Cz. Zgorzelskiego i J. Opackiego¹⁴.

Warto wszakże zwrócić uwagę na dwa momenty związane tym stylem. Niektórzy badacze, np. A. Witkowska, sądzą, że w balladach wyczuwa się swoisty, czasem żartobliwy, dystans wobec świata balladowego, np. w *To lubię*¹⁵. Zdarza się to tylko w niektórych balladach, w *To lubię* czy w *Pani Twardowskiej*, która jest istotnie prawdziwą humoreską. Że elementy stylu balladowego wniknęły głęboko w sposób ujmowania świata przez poetę i że były traktowane na serio, dowodzi nasycony tęsknotą wiersz miłosny *Do ***. Na Alpach w Splügen 1829*, w którym wspomnienie kochanki zostało stylizowane na ducha-powrotnika:

I włosy mi się jeżą, kiedy się oglądam,
 I postać twoją widzieć lękam się i żądam.

[1,330]

Nota bene echem tego ujęcia stało się porównanie ukochanej do „widma bladego” w poemacie szwajcarskim Słowackiego¹⁶.

Druga uwaga dotyczy metody artystycznego niedopowiedzenia, pozostającego na usługach nastrojowej tajemniczości. Elipsa semantyczna pewnego członu wypowiedzi szczególnie widoczna jest w zakończeniu *Świtezianki*:

Któż jest młodzieniec? — strzelcem był w borze.
 A kto dziewczyna? — ja nie wiem.

[1,120]

Można przypuszczać, że ten kształt liryki Mickiewicza, który Kleiner nazwał liryką obiektywną, tj. pośrednią (nie jedyny zresztą u poety), w której przeżycia opisuje się przez gesty, mimikę i działanie, a charakterystykę ogranicza

¹⁴ Por. m.in. *Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego, Wrocław 1962. BN I 177.

¹⁵ A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, op. cit.

¹⁶ Inną funkcję pełni echa balladowe w jednym z fragmentów *Pana Tadeusza*, gdzie w opisie podchodów Wojskiego pod dom Hrabiego w celu wręczenia pozwu do sądu znajduje się żartobliwy autocytat z *Dziadów*: „Woźny patrzy, czuwa — Cicho wszędzie — w konopie zwolna ręce wsuwa” itd., 4, 180.

do niezbędnych szczegółów, zrodził się między innymi na tle eliptycznych mechanizmów kreacji tekstów, przemilczających pewne objawy i wyglądy postaci i zdarzeń.

Typowych przykładów dostarcza już opisowość *Sonetów krymskich* z mniej lub bardziej wyrazistymi partiami lirycznymi tekstu. Przyjrzyjmy się np. zakończeniu sonetu *Stepy Akermańskie*. Opis stepów kończy się opisem ciszy przez pryzmat konkretnych doznań zmysłowych podmiotu lirycznego:

Stójmy! — jak cicho! — słyszę ciągnące żurawie,
Których by nie dościgły źrenice sokoła;
Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,

Kędy wąż śliską pierśią dotyka się zioła.
W takiej ciszy! — tak ucho natężam ciekawie,
Że słyszałbym głos z Litwy — Jedźmy, nikt nie woła!

[1,259]

Ale słyszeć w pierwszej tercynie zostało użyte w znaczeniu podstawowym wyrazu, podczas gdy słyszeć w końcowym wersie ma inne konotacje: *nastuchiwać, oczekiwać z tęsknotą. Nie wołać* znaczy tu również tyle co *nie odzywać się, nie reagować na to wezwanie*. Tłem staje się cały splot uczuć.

Także w cyklu sonetów miłosnych sonet zatytułowany *Strzelec* posługuje się techniką niedomówienia. Zazdrosny i zapewne odepchnięty kochanek z sentymentalnym westchnieniem żegna ukochaną słowami: „Chcę ją widzieć, nim kraj ten opuszcze na wieki”. Czeką przy drodze na towarzysza „łowczyni” — „z oczyma Kaima”, tymczasem — „nikt nie nadjechał” (1,243).

Nawet jeszcze wcześniej, w II części *Dziadów*, widmo kochanka-samobójcy nie odpowiada na wezwanie Guślarza — milczy. W *Grażynie* pojawia się tajemniczy mąż w czarnej zbroi. W IV części *Dziadów* złożona osobowość Gustawa prawie do końca utworu oscyluje między wyglądem i zachowaniem szaleńca, nieszczęśliwego kochanka i ducha-powrotnika. J. Kleiner ukazał romantyczną, literacką genezę takich wcieleń różnych postaci w osobie bohatera odsłaniających się stopniowo¹⁷. Podobnie ukształtowany jest wizerunek Jacka Soplicy. O semiotycznych rolach takich osób miałam okazję pisać ostatnio w dwu rozprawach poświęconych temu zagadnieniu¹⁸.

Język ballad i *Sonetów krymskich* uwydatnia inną z kolei zasadę stylistyczną poetyki romantycznej, a mianowicie stylizatorstwo. Mickiewicz należy do naj-

¹⁷ *Op. cit.*, t. I, s. 402 i in.

¹⁸ T. Skubalanka, *Postać i język. Na przykładzie Gustawa z IV części „Dziadów” Adama Mickiewicza*, „Stylistyka” VII, 1998, oraz *Językowa kreacja Jacka Soplicy (księdza Robaka)*, w: *Mickiewicz–Słowacki–Norwid, op. cit.*

wybitniejszych stylizatorów epoki, czego świadectwem stają się w późniejszej fazie jego twórczości: *III część Dziadów*, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* ze stylizacją biblijną oraz nade wszystko *Pan Tadeusz*, najbogatszy w przejawy różnicowania językowego opisywanych postaci i realiów. Temat ten zasługuje na obszerniejsze opracowanie językoznawcy, choć wiele o charakteryzacji językowej w *Panu Tadeuszu* napisała H. Turska, a z badaczy literatury kwestie te często poruszał Kleiner¹⁹.

Turska zwracała uwagę na względną znikomość charakterystyki regionalnej wobec bogactwa innych jej rodzajów, Kleiner podkreślał mistrzostwo poety, któremu do charakterystyki postaci wystarczyło kilka rysów szczególnych. W wielu partiach poematu charakterystyka ta pełniła funkcję satyryczną, np. w scenie w karczmie. Z braku miejsca nie będą się jednak szerzej zajmować tą problematyką, skupiając się na kolejnej zmianie stylu poetyckiego, zachodzącej w twórczości poety.

Postępująca obiektywizacja i konkretyzacja wypowiedzi poetyckich Mickiewicza realizuje się przede wszystkim w epice, w *Ustępie III części Dziadów* i w *Panu Tadeuszu*. Poeta odchodzi od pogmatwanej, nastrojowej tajemniczości *Grażyny* i *Konrada Wallenroda*, powołuje do życia utwory z narratorem zobiektywizowanym, patrzącym na opisywane zdarzenia z dystansem epickim. Nie jest to wszakże dystans całkowicie bezstronny. W *Ustępie* zaznacza się postawa przedstawiciela prześladowanego narodu, a w *Panu Tadeuszu* — jak wykazał Wyka²⁰ — także narrator jest różnie stylizowany, między innymi przybiera maskę prowincjonalnego gawędziarza, kiedy kończy opis zbieranych grzybów takim oto pouczeniem:

A kto schyla się ku nim, gdy błąd swój obaczy,
Zagniewany, grzyb złamie albo nogą kopnie;
Tak szpecąc trawę, czyni bardzo nieroztropnie.
[4,82]

Formułą „ludowego bazarza” według określenia Kleinera²¹ kończy się cały poemat:

I ja tam byłem, miód i wino piłem,
A com widział i słyszał, w księgi umieściłem.
[4,356]

¹⁹ H. Turska, *Prowincjonalizmy w „Panu Tadeuszu”*, w: id., *Wybór pism (1945–1962)*, red. J. Friedelówna, Toruń 1984; J. Kleiner, *op. cit.*, t. II, cz. 2, s. 341 i in.

²⁰ K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, t. I, II, Warszawa 1963.

²¹ *Op. cit.*, t. II, cz. 2, s. 396.

W okresie rzymsko-drezdeńskim, następującym po wyjeździe z Rosji, w poezji Mickiewicza coraz bardziej dochodzi do głosu zasada prostoty stylu. Na czym ona polega, spróbuję powiedzieć za chwilę. Jednakże dla pełności obrazu nie można pominąć utworów o poetyce „wybuchowej”, tekstów jawnie i dobitnie zlizrywanych, jak retoryczna *Reduta Ordona* czy wiersz *Do Matki-Polki*, przepełniony gryzącą ironią. Nawet w *Panu Tadeuszu* załamuje się czasem epicka postawa dystansująca, w wyniku czego w tekście pojawia się liryczna apostrofa:

O wiosno! [...]
 Ja ciebie dotąd widzę, piękna maro senna!
 Urodzony w niewoli, okuty w powiciu,
 Ja tylko jedną taką wiosnę miałem w życiu.
 [4,305]

Nie wspominam nawet w tym kontekście o wizjonerskim stylu *Wielkiej Improwizacji* — temat to zaiste zbyt obszerny i niedostatecznie zbadany pod względem stylistycznym²².

Zastanówmy się nad istotą owej prostoty stylu, wspomnianej wyżej. Jednym z jej źródeł staje się mowa potoczna, codzienna, zwykłość słowa, podawanego bez dodatkowych upiększeń: *miły, luby, słodki* itd., wyjątkowo w cytowanej apostrofie do wiosny: *piękna*. W *Rozmowie wieczornej*, która jest przecież upoetyzowaną modlitwą, podmiot liryczny oświadcza:

Z Tobą ja gadam, co królujesz w niebie,
 A razem gościsz w domku mego ducha;
 [1,344]

Nawiasem mówiąc to potoczne *gadanie* wydawało się niektórym badaczom zbyt trywialne, stąd cała literatura na ten temat. Dowodzą, że wyraz ten nie miał wówczas zabarwienia ujemnego. Zważmy przy tym na strukturę metafory konkretyzującej: nie w *duchu*, lecz w *domku ducha* Bóg jest gościem. Tworzywem tej przenośni stały się realia dnia codziennego.

W wierszu zaczynającym się od słów *Te rozkwitłe świeżo drzewa...*, nawiązującym do sentymentalnych liryków Książka i Kropińskiego, nie tylko poeta przełamuje sentymentalną konwencję pieśni, co „ach! jakie chwile przypomina”

²² Szczegółowo na temat zespolenia realizmu i fantastyki, świata widzialnego z nadprzyrodzonym, pełnym snów i widzeń pisał K. Górski w rozdz. pt. *Przewyciężenie prometeizmu w „Dziadach”*, w: id., *Mickiewicz. Artyzm i język*, Warszawa 1977. *Wielką Improwizację* określił autor jako „trans ekstatyczny”. Uwagi o liryce religijnej Mickiewicza znajdzie też czytelnik w książce: A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1975, s. 90 i in.

przez umuzyczenie całego opisu tła przyrody i skontrastowanie cudownych realiów wiosny zakochanych z własną samotnością. On także stan swego przeżycia przedstawia w sposób maksymalnie zwięzły i prosty, zwykłymi, zgrzebnymi niemal słowami malując rozpacz w formie czynności dokonywanych jako reakcja na muzykę wędrownych grajków: *odmykam okno i płaczę* (1,353)²³.

Poezja Mickiewicza nie da się wszakże ująć tylko w jednej formule prostoty. *Pan Tadeusz* pokazuje, jak twórczość ta mówiąc słowami Goethego i Wyki — orientuje się nie tylko w kierunku bieguna prawdy, bieguna realizmu, lecz i bieguna poetyckości. W *Panu Tadeuszu* zachodzi stała gra iluzji i deziluzji, tyle że prawda zbyt brutalna i gorzka została zneutralizowana. Armia napoleońska to jeszcze armia zwycięska, przynosząca wolność, nie zaś armia po klęsce. Obraz klęski Polaków przeniósł poeta do *Epilogu*.

Deziluzja, odczarowanie poetyckości, łagodzone są często humorystycznym kontekstem. Warto tu przypomnieć upoetyzowany opis Zosi karmiącej ptactwo, na kształt „nimfy tajemnej”, którą potem Hrabia określa jako tę, która „gęsi pasie” (4,79), czy rozmowę Hrabiego z Telimeną, narzeczoną Rejenta. Zamiar samobójczy zrozpaczonego Tadeusza opisuje poeta następująco:

[...] on w głowy szalonym zawrocie
Czuł niewymowny pociąg utopić się w błocie.
[4,229]

O stylu *Pana Tadeusza* można by zresztą napisać również ksiąg dwanaście, tyle że nie tak doskonałych. Różne punkty widzenia badaczy odkrywały w nim epos prawdziwe z echem epiki Homera i Wirgiliusza, ziemiański poemat opisowy, idyllę mieszczańską, elementy poematu heroikomicznego, elementy komedii i tragedii, wstawki liryczne²⁴. Dzieło to pod względem stylistycznym przedstawia się przy bliższej analizie jako twór synkretyczny, przy czym to ujęcie epickie, z określonym nastawieniem subiektywnym, spaja całość zachowując harmonijną izotopię (zwartość, jednolitość) stylu tego tekstu. Romantycy pielęgnowali taką ideę dzieła-syntezy, tak np. ukoronowaniem dotychczasowej europejskiej poezji miłosnej miał się stać według Słowackiego jego poemat *W Szwajcarii*.

Wracając do prostoty, jako cechy najbardziej znaczących utworów poety, musimy rozwinąć to spostrzeżenie. Z cechą tą rozumianą też jako zwykłość nazwy w powiązaniu z desygnatem dnia codziennego łączy się zwięzłość wyrażana

²³ Utwór ten analizowałam ostatnio w rozdziale pt. *Wiersz Mickiewicza „Te rozkwitłe świeżo drzewa” wśród konwencji stylistycznych epoki*, w: id., *Mickiewicz–Słowacki–Norwid*, op. cit., przedruk w: „Język artystyczny”, t. X, Katowice 1996.

²⁴ Genezą i wynikającymi stąd wnioskami o różnych złożach stylistycznych *Pana Tadeusza* zajmował się swego czasu w wielu pracach S. Pigoń, między innymi w monografii pt. „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost, wielkość, stawa*, Warszawa 1934.

najczęściej czasownikiem. Poeta przemawia „mową faktów” według określenia Kleinera²⁵, unika wielu określeń epitetowych — szeregi trójkowe są u niego niezmiernie rzadkie („Kraina pusta, biała i otwarta,/Jak zgotowana do pisania karta” 3,268), określenia zaś konkretne, choć poddawane metaforyzacji (w wymienionym przykładzie *otwarta*, bo: „czyż na niej będzie pisał palec Boski/Czyli też Boga nieprzyjaciół stary...”). Ograniczaniu poetyckiej redundacji towarzyszy precyzja nazywania (pisał o miedzy w I księdze *Pana Tadeusza* pierwotnie w brulionie: „Na niej z rzadka ciche drzewa siedzą” (4,10), co zamienił później na *grusze*). Komunikatywność tej poezji miała powodować jej fortunność, mówiąc językiem współczesnych badaczy aktu mowy. Mickiewiczowi nigdy — twierdził Kleiner — nie zależało na tym, by „ośnić nowością”²⁶. Cechuje go raczej nowatorstwo struktury niż pojedynczych wyrażeń. Neologizmy, tak znamienne dla twórczości innych wybitnych poetów romantycznych, Słowackiego, Krasińskiego czy Norwida, pełnią w poezji Mickiewicza najczęściej funkcje humorystyczne lub żartobliwe. Na czym więc głównie polega poetyzacja tego języka? Na wyborze desygnatów od dawna uznawanych za poetyckie, jak światło, barwy i kwiaty, na figuratywności, przede wszystkim metaforsze i porównaniu, opartych na podstawie potocznej (Turska podaje przykład ze Świtezianką, która z *fartuszka miota garście zakłętego złota* (4,230), w innym miejscu opisu tego wieczoru: „Szepnęły wiotkim skrzydłem nietoperze” (4,212), na bogactwie leksykalnym i przejrzystości składni, na braku maniery, na różnorodności stylizacji, na stałym wzmacnianiu poznawczej funkcji języka poezji. Poeta widzi niewidziane, słyszy to, co niedostrzegane. Jest zawsze ten sam, choć ciągle inny — samoistny mistrz słowa.

Na zakończenie jeszcze jedna uwaga. W ostatnim okresie jego twórczości lozańsko-paryskim, pojawiają się sygnały nowej poetyki. Widoczne są w aforystyce *Zdań i uwag* (1842–43), w tzw. liryce lozańskiej, zawierającej pierwiastki nadchodzącej ery nastrojowego symbolizmu. Jest to dowodem na to, jak poeta, pozostając sobą, romantycznym w gruncie rzeczy realistą, wrażliwie reagował na nowe tendencje stylistyczne w literaturze tamtego wieku²⁷.

²⁵ *Op. cit.*, t. I, s. 349.

²⁶ *L. c.*, s. 299.

²⁷ Pisali na ten temat obszerniej m.in. Cz. Zgorzelski (*O lirykach Mickiewicza i Słowackiego. Eseje i studia*, Lublin 1961) i M. Maciejewski („*Rozeznac myśl wód...*” (*Głosy do liryki lozańskiej*)), „Pamiętnik Literacki” LV, 194, z. 3. Do prac tych dorzuciłam artykuł pt. *Uwagi o stylu wiersza Adama Mickiewicza Wstuchać się w szum wód głuchy...*, „*Język Polski*” LXXVIII, 1998, z. 5.

RÉSUMÉ

L'article présenté est un aperçu du problème des transformations stylistiques dans la création poétique d'Adam Mickiewicz. L'analyse présentée ci-dessus porte avant tout sur les transformations soudaines, caractérisées par le passage du modèle emprunté aux Lumières à celui du siècle romantique, dont la première manifestation en Pologne fut, selon l'auteur de l'article, les *Ballades* du représentant le plus prestigieux du romantisme polonais: Mickiewicz. Dans les ouvrages les plus importants du Mickiewicz mûr, c'est-à-dire dans *Dziady (les Aïeux) (Partie III)*, ainsi que dans *Pan Tadeusz (Messire Thadée)*, il y a une réalisation remarquable des principes fondamentaux du style romantique, et notamment du principe de nationalité de la littérature ainsi que celui de plénitude des droits de l'auteur dans le domaine de la matière linguistique. Dans ses ouvrages, Mickiewicz fait souvent référence aux temps et aux lieux (le poète polonais est vraiment extraordinaire dans son maniement de la langue). En plus, dans les ouvrages d'Adam Mickiewicz on peut observer une réalisation éminente du principe du mystérieux, ainsi que celui de la vérité et du naturel dans l'art. Avec l'écoulement du temps, une tendance à simplifier le style devenait de plus en plus profonde. A la période des *Poèmes lyriques de Lausanne* apparurent dans la création poétique de Mickiewicz certaines caractéristiques du modernisme naissant.